



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

*"Thauma idestai. La écfrasis medieval de dos motivos descriptivos: escudos y tiendas
historiadas".*

TESIS

Que para optar por el grado de:

Doctor en Letras

Presenta:

Gerardo Román Altamirano Meza

Tutora principal

Dra. Laurette Godinas

Instituto de Investigaciones Bibliográficas

Miembros del Comité

Dra. María Teresa Miaja de la Peña

Facultad de Filosofía y Letras (UNAM)

Dra. Irene Artigas Albarelli

Facultad de Filosofía y Letras (UNAM)

Dra. Carolina Ponce Hernández

Facultad de Filosofía y Letras (UNAM)

Dra. María José Rodilla León

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

MÉXICO., D.F DICIEMBRE DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Introducción.....	i
Capítulo 1 Estado de la cuestión.....	1
1.1 Acerca de los estudios sobre écfrasis.....	1
1.2 La écfrasis como acercamiento al estudio de las literaturas medievales.....	7
1.3 La écfrasis y otros estudios.....	12
1.3.1 Los textos medievales base.....	12
a) El <i>Roman de Thèbes</i>	13
b) El <i>Roman d'Eneas</i>	17
c) El <i>Libro de Alexandre</i>	21
d) El <i>Libro de Buen Amor</i>	28
1.4 La propuesta de este trabajo de investigación.....	33
Capítulo 2 Hacia una definición conceptual de la écfrasis	35
2.1 Pintura y poesía: los antecedentes clásicos de la écfrasis.....	36
2.1.1 Platón y Aristóteles: las fuentes griegas.....	36
2.1.2 Cicerón, Horacio, Quintiliano y otros antecedentes teóricos latinos.....	38
2.2 El nacimiento del concepto de écfrasis.....	44
2.2.1 La écfrasis y los rétores de los <i>progymnasmata</i>	44
2.2.2 La écfrasis y los autores de <i>eikones</i>	48
2.3 La <i>descriptio</i> en la retórica medieval.....	55
2.3.1 La retórica medieval y la transmisión de los antiguos.....	56
2.3.2 La retórica medieval y los nuevos géneros retóricos.....	62
2.3.3 La retórica medieval, las <i>artes poetriae</i>	64
2.3.4 Las <i>artes poetriae</i> y la <i>descriptio</i>	66
2.4 Propuesta para el concepto y análisis ecfástico en las literaturas medievales.....	78
2.4.1 La écfrasis medieval: hacia una definición.....	78
Capítulo 3 Dos motivos ecfásticos en las literaturas clásicas y medievales.....	105
3.1 Descripciones de escudos.....	105
3.1.1 El escudo de Aquiles, en la <i>Iliada</i>	108
3.1.2 El escudo de Heracles, del Pseudo Hesíodo.....	132
3.1.3 El escudo de Eneas, en la <i>Eneida</i>	147
3.1.4 El escudo de Aquiles en el <i>Ilias latina</i>	163
3.1.5 El escudo de Darío en la <i>Alexandreis</i>	174
3.1.6 El escudo de Eneas en <i>Le Roman d'Eneas</i>	198
3.1.7 El escudo de Alejandro en el <i>Libro de Alexandre</i>	209
3.1.8 El escudo de Aquiles en el <i>Libro de Alexandre</i>	221
3.1.9 El escudo de Darío en el <i>Libro de Alexandre</i>	237

3.2	Descripciones de tiendas militares.....	251
3.2.1	Los palacios del Sol, en las <i>Matemorfosis</i> de Ovidio.....	253
3.2.2	La tienda del rey Adraastro en el <i>Roman de Thèbes</i>	264
3.2.3	La tienda de Eneas, en el <i>Roman d'Eneas</i>	276
3.2.4	La tienda de Alejandro en el <i>Roman d'Alexandre</i>	288
3.2.5	La tienda de Alejandro en el <i>Libro de Alexandre</i>	312
3.2.6	La tienda de Don Amor en el <i>Libro de Buen Amor</i>	335
4	Conclusiones.....	352
5	Anexo 1 Descripciones de escudos.....	357
6	Anexo 2 Descripciones de tiendas.....	381
7	Bibliografía	408

Introducción

La relación que pueden entablar las artes plásticas y la música con la literatura constituye uno de los puntos de reflexión en el que se ha centrado la crítica comparativista en las últimas décadas. En este sentido, tanto los estudios de écfrasis como aquellos enfocados en intermedialidad han ganado mayor atención, no sólo en lo que se refiere a ciertas obras, pasajes literarios o sistemas lingüísticos que pueden considerarse canónicos en esta área del saber, sino también en otros que no pertenecen al canon literario; o bien, que son ajenos a los periodos y lenguas determinantes en la breve historia de la teoría ecfrástica. Éste es el caso de las literaturas medievales escritas en latín y en lenguas neolatinas, cuyo estudio, bajo esta óptica, ha sido incorporado a las reflexiones académicas de manera relativamente reciente.

En ese tipo de literatura, los autores engalanaron y abrigaron la fama de sus héroes, delegándoles en sus obras armas admirables y extraordinarias, entre las que resaltan escudos magníficos, ornamentados con grabados que representan guerras, paisajes idílicos y relatos históricos; o bien, tiendas militares, cuyas telas finas sirvieron a modo de lienzos, en los que, paradójicamente y por medio de la palabra, se plasmaron calendarios, mapamundis, narraciones bíblicas y mitológicas, entre otros aspectos.

En este trabajo, he querido estudiar estos dos motivos descriptivos en ciertas literaturas de la Edad Media. De este modo, esta investigación sostuvo la siguiente tesis: la écfrasis o representación verbal de una representación visual –de menos aquella que se encuentra en los textos clásicos y medievales– es un ensamble discursivo que se constituye gracias a la presencia de figuras y tropos retóricos. Aunado a esto, es posible afirmar la existencia y pervivencia de una tradición literaria y descriptiva –aquella que se basa en la descripción de escudos y tiendas militares– que, si bien tiene sus orígenes en la literatura clásica, fue adaptada y reformulada por determinados autores franceses e hispánicos, que escribieron en los siglos XII, XIII y XIV.

No fue de ningún modo tarea fácil encontrar un título que sugiriera la totalidad del contenido de este trabajo. Sin embargo, me parece que “*Thauma idestai*. La écfrasis medieval de dos motivos descriptivos: escudos y tiendas historiadadas” abarca de manera general los propósitos y contenidos de esta tesis. La frase que inaugura este título proviene de la afamada descripción del escudo de Aquiles, hecha por Homero, en el canto XVIII de la *Iliada*. Una frase escrita en griego y que, literalmente, puede traducirse como “una maravilla a la vista”

o “una maravilla digna de contemplarse”; pues, en efecto, la descripción de estos objetos, cuya presencia es absolutamente imposible en la realidad tangencial, apela a la naturaleza asombrosa de las tiendas y escudos descritos, pero también al canal supuestamente visual por medio del cual se trasmite su hipotética existencia.

Para analizar el corpus primario que utilicé en esta tesis –compuesto fundamentalmente de pasajes provenientes de tres textos redactados en francés antiguo (*Le Roman de Thèbes*, *Le Roman d'Enéas*, *Le Roman d'Alexandre*) y dos textos del mester de clerecía (el *Libro de Alexandre* y el *Libro de Buen Amor*)– fue necesario, no obstante, revisar ciertos fragmentos encontrados en obras clásicas y medievales escritas en griego y latín. Entre ellos, evidentemente, se encuentra la écfrasis del escudo de Aquiles, cuya existencia representa el arquetipo de este estilo de descripciones; el pasaje conocido como “Escudo”, del Pseudo Hesíodo, que reformuló de cierto modo la afamada descripción homérica; la écfrasis del escudo de Eneas, que propuso Virgilio en su *Eneida*; la descripción de los palacios del Sol, que hace Ovidio en sus *Metamorfosis* y que constituye el punto de partida para las descripciones de recintos reales; la descripción del escudo de Aquiles, que se encuentra en la versión latina de la *Iliada*; así como un texto latino, gracias al cual la Edad Media conoció, en gran medida, la leyenda de Alejandro Magno, la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon. Cabe mencionar que, para la comodidad del lector, he añadido a este trabajo un anexo en el que he transcrito los pasajes aquí analizados y en la medida de lo posible los he incluido de modo bilingüe –ya sea en latín o francés antiguo y su respectiva traducción al español–, con el fin de contextualizar la lectura.

Tomando en cuenta lo anterior, el presente documento se divide en tres capítulos. El primero constituye el estado de la cuestión, que tiene como finalidad ubicar la contribución y pertinencia académica de esta tesis, en el marco de la crítica literaria que centra su atención en el estudio de la écfrasis. Este apartado, a su vez, está dividido en cuatro secciones: a) generalidades del estudio de la écfrasis; b) la écfrasis y las literaturas medievales; c) investigaciones con respecto a las obras de las que extraigo mi corpus y d) peculiaridades del método de análisis que propongo.

En el segundo capítulo explico cómo utilizo el término *écfrasis* en este trabajo. Sin embargo, antes de aclarar esto, hago una breve semblanza de los orígenes del concepto. De esta suerte, comienzo por los antecedentes clásicos, que deben rastrearse, desde mi

perspectiva, en autores como Platón, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y Horacio, cuya divisa *ut pictura poesis* resulta inevitable, cuando se hace un análisis como el presente. Después de esto, en este mismo capítulo, me enfoco en el origen del término, que necesariamente se vincula con los *progymnasmata* de la época helenística, para de ahí dilucidar cómo, en un línea de *translatio studii*, la Edad Media heredó la práctica literaria descriptiva y así la asentó en sus tempranos manuales de gramática, que dieron paso, en el siglo XII, al nacimiento de las *artes poetriae*, donde la *descriptio* –término latino que sustituyó al vocablo griego *ékphrasis*– ocupa un lugar relevante, entre los métodos amplificativos del discurso. Es en este punto, donde se estudian, entre otros autores y pasajes, el concepto teórico de la descripción, que aparece en obras como el *Ars versificatoria*, de Mateo de Vendôme; o bien la *Poetria nova*, de Geoffrey de Monmouth.

Finalmente, el capítulo tres se enfoca en la puesta en práctica de la propuesta de análisis, en las descripciones de escudos y tiendas, que aparecen en las obras que he señalado como fuentes para mi corpus. En este apartado, trato de hacer un análisis comparativo que evidencia deudas o influencias de las distintas realizaciones efrásticas, pero también intento un análisis lingüístico –y, fundamentalmente, retórico– que pretende reflexionar acerca de la inclusión de tal o cual forma verbal o bien cierta categoría gramatical en la descripción de estos objetos. Asimismo, cabe mencionar, en este capítulo, y a medida que avanza el análisis, propongo una serie de funciones, a las que llamo **funciones efrásticas**, que parten de la idea de que la éfrasis o descripción de un objeto como los aquí estudiados, en las literaturas medievales, nunca es ornamental; sino que persigue una función hallada ya sea al interior del texto; o bien, útil en sentido extratextual.

Ya que parto del hecho de afirmar que este tipo de descripciones, en estas obras, constituyen motivos –primero literarios, luego efrásticos–, el método que me ha parecido adecuado e inevitable para abordar este aspecto en literatura es el comparativista. Sin embargo, la razón de esta elección no sólo se basa en la presencia de temas, tópicos y motivos que resultan más o menos afines a estas obras y a estas descripciones, sino al hecho de tratar, primeramente, con un corpus que, de alguna forma, concilia dos tipos de textualidades diferentes: la verbal y la pretendidamente visual. Aunado a esto, es imposible pasar por alto que estas obras fueron escritas en tiempos y en sistemas lingüísticos distintos. De este modo, si bien es claro que el comparatismo es obligatorio en el cotejo de obras que se escriben en

lenguas diferentes, cabría señalar que este mismo método es necesario para el estudio de textos que se escriben en épocas históricas disímiles, ya que los marcos culturales –más o menos distintos para cada texto– determinan las obras.

Antes de comenzar, he de agradecer el apoyo brindado por la Facultad de Filosofía y Letras, al Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), así como al CONACYT, institución que me ha brindado el apoyo económico para este proyecto. En especial, agradezco a mi comité tutorial: la Dra. Laurette Godinas, la Dra. María Teresa Miaja de la Peña y la Dra. Irene Artigas Albarelli, así como a mi comité lector: la Dra. Carolina Ponce y la Dra. María José Rodilla León, cuyas lecturas a mis avances de investigación y consejos puntuales han sido de gran utilidad y guía para el trazo, bosquejo y colorido de esta aventura intelectual.

Gerardo Román Altamirano Meza.
México, D.F., Ciudad universitaria a 24 de septiembre de 2015

Capítulo 1 Estado de la cuestión

1.1 Acerca de los estudios sobre écfrasis

El origen del concepto de écfrasis se remonta a lo señalado por los rétores helenísticos del siglo IV.¹ Sin embargo, cuando se habla de la reflexión contemporánea acerca de este aspecto literario es inevitable traer a cuenta tres etapas del estado en la crítica. Así, tal como lo han sugerido González y Artigas (*Entre artes*, 11 y ss.), las actuales reflexiones que se hacen en torno a este fenómeno literario tienen su punto de partida en la segunda mitad del siglo XX, con autores como Leo Spitzer y Jean Howard Hagstrum. En 1955, el primero de éstos inició una polémica al debatir la forma en que Wasserman, en *The Finer Tone* (1953), analizaba el poema “Ode on a Grecian Urn” de Keats. En opinión de Spitzer, el poema debía estudiarse bajo la óptica de la écfrasis, entendida como la descripción poética de un trabajo artístico, pictórico o escultórico.² Pocos años después, en *The Sister Arts* (1958), Hagstrum se centró en la etimología del término³ y con ello, como ya han señalado González y Artigas (*Entre artes*, 11), se restringió el significado del mismo al referirse a piezas poéticas.

La segunda etapa se suscita una década después y abarca hasta los años setenta. Durante este periodo, entre los estudios más importantes se encuentra el de Murray Krieger (“Ekphrasis and the Still Movement”, 1967), quien consolidó la presencia del concepto entre el debate académico de las discusiones interartísticas, al retomar el discurso neoclásico de G. E. Lessing (“Laokoon oder Über die Grenzen”, 1766) y las dualidades espacio-temporales del arte establecidas por el autor germano. Asimismo, Krieger propone la posibilidad de una percepción simultánea de movimiento-estaticidad y lo define como “the still movement” de una obra plástica representada de manera verbal.

En los años noventa del siglo pasado, los estudios sobre écfrasis experimentaron un auténtico cenit: en 1991, James Heffernan publicó su ensayo “Ekphrasis and representation”,

¹ Véase cap. 2.2 (p.47 y ss.), de esta tesis.

² Las palabras precisas de Spitzer son: “Instead of beginning as Mr. Wasserman does, I would first ask myself, in the down-to-earth, factual ‘French’ manner: What is the whole poem about, in the simplest, most obvious terms? It is first of all a description of an urn. That is, it belongs to the genre, known to Occidental literature from Homer and Theocritus to the Parnassians and Rilke, of *ekphrasis*, the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (“The Ode on a Grecian Urn...”, 206-207). Con esto, Spitzer asentó la especificidad del término, al vincularlo con la estricta descripción de una obra artística, cuando, en otras épocas, la écfrasis podía abarcar otros ámbitos descriptivos. Véase Curtius (*Literatura europea*, 108, 278).

³ Del gr. ἔκ = afuera; y φρασις = declarar, pronunciar, decir.

donde evidenciaba la poca frecuencia con que el vocablo se utilizaba en los debates académicos. En este ensayo, el autor conceptualizó la ékfrasis como un “modo literario” y, después de polemizar las teorías de Krieger, propuso una definición: “ekphrasis is the verbal representation of a graphic representation” (299). Este ensayo fue la simiente de lo que dos años después (1993) se convertiría en *Museum of Words*; texto en el que Heffernan realiza un breve, pero valioso rastreo diacrónico de la práctica efrástica en la literatura occidental, a la paridad de reajustar la definición conceptual y brindar nuevas herramientas de análisis.⁴

Poco después de la publicación de esta obra, otros teóricos también debatieron el tema y dieron nuevas luces para el análisis efrástico. Este es el caso de William John Thomas Mitchell, cuya obra, *Picture Theory* (1994), contiene un capítulo dedicado a este ejercicio retórico.⁵ De esta suerte, Mitchell parte de la definición de ékfrasis dada por Heffernan y postula que existe una fascinación efrástica, dada por tres fases de la respuesta que tiene todo individuo ante un objeto artístico visual. A saber éstas son: 1) *The Ekphrastic Indifference*, 2) *The Ekphrastic Hope* y 3) *The Ekphrastic Fear* (152-155).⁶ Tomando en cuenta la primera de estas fases, Mitchell retoma de los estudios de Hollander (“The poetics”) el concepto de ékfrasis nocional, al mencionar que gran parte de los objetos descritos son imposibles en la realidad; y esto, como mencionan González y Artigas, “lo amplía para afirmar que toda ékfrasis es [nocional]” (*Entre artes*, 13).⁷ Finalmente, si para Heffernan la

⁴ Como han observado González y Artigas (*Entre artes...*, 12), la propuesta de Heffernan radica en estudiar la ékfrasis como modo literario, caracterizado por la representación verbal de una representación visual; y como una lucha de poder entre imagen y palabra. El autor también acuña términos como el de *representational friction* o *fricción representacional* (Heffernan, *Museum*, 19), que aclararé más tarde. La obra se divide en cuatro capítulos: en el primero, el autor se enfoca en la ékfrasis presente en textos de Homero, Virgilio y Dante. Con ello, pretende abarcar la presencia efrástica en la Antigüedad y su pervivencia hasta el Renacimiento; en el segundo, Heffernan habla del ejercicio descriptivo en la obra de Chaucer, Spenser y Shakespeare, es decir desde la Alta Edad Media hasta principios de siglo XVII; mientras que el tercer capítulo lo dedica a la práctica efrástica en la obra de ciertos poetas sajones románticos como Wordsworth, Keats, Shelly y Byron. Finalmente, Heffernan se enfoca en la ékfrasis en las producciones de poetas contemporáneos (siglo XX y XXI), aunque sólo de habla inglesa, como William Carlos Williams y Ashbery.

⁵ El texto de Mitchell no se dedica por completo o exclusivamente a la teoría de la ékfrasis, sino que trata de teoría de la imagen. El capítulo 5, titulado “Ekphrasis and the other” (150-181), es en el que se aborda el tema.

⁶ En la primera de estas fases, menciona Mitchell, el receptor sabe que la ékfrasis, en la realidad tangencial, es imposible; en la segunda, la ékfrasis se vuelve posibilidad en tanto a metáfora. Aquí, señala el crítico, el lenguaje se pone al servicio de la visión, pues el receptor logra efectivamente “ver” el objeto descrito; mientras que en la tercera se puede hablar de miedo efrástico, pues en esta fase la descripción no sólo cumple con el objetivo de poner ante los ojos algo simplemente descrito, sino de despertar aspectos morales en el individuo. En palabras de Mitchell: “it is the moment in aesthetics when the difference between verbal and visual meditation becomes a moral rather than a natural fact that can be relied on”. (154)

⁷ Mitchell menciona: “I want to suggest, however, that in a certain sense all ekphrasis is notional, and seeks to create a specific image that is to be found nowhere else. Even those forms of ekphrasis that occur in the presence

écfrasis se basa en la lucha de poder entre lo visual y lo lingüístico, a Mitchell le interesa el aspecto de otredad y extrañeza que puede causar la descripción, pues: “the central goal of ekphrastic hope might be called ‘the overcoming’ of otherness. Ekphrastic moment is the genre in which texts encounter their own semiotic others: those rival, alien modes of representation called visual, graphic, plastic or ‘spatial’ arts.” (Mitchell, “Ekphrasis”, 156)

En 1994, por otro lado, Scott publicó *The Sculpted Word*; texto donde discute la definición dada por Heffernan pues, siguiendo al primer autor y su concepto: “even prose catalog description in museums guides or titles of artworks maybe considered as ekphrases” (1); por lo que propone referirse a este aspecto literario como “a creative process that involve making verbal art from visual art” (*The sculpted Word*, 3).⁸ El objetivo de Scott es hacer también una breve historia de la écfrasis. Sin embargo, como otros críticos norteamericanos, su plan de trabajo se reduce a los aspectos canónicos de la teoría ecrástica. No obstante, a diferencia de otros estudiosos, Scott no sólo hace un diálogo entre literatura y artes visuales, sino que también apela al contexto histórico y cultural, para lograr un discurso integrado que, por lo regular, encamina a establecer la écfrasis como género literario.

Un año después, Tamar Yacobi publicó su ensayo “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”, un escrito que se ha vuelto texto crítico obligatorio cuando se habla de las representaciones verbales de asuntos artísticos o visuales. De esta manera, Yacobi considera la écfrasis como un hiperónimo (*umbrella term*) que no sólo debe ser entendido como la tradicional relación entre un arte verbal y un arte visual, generalmente pictórico. Bajo esta lógica, amplía el espectro y “abre la consideración del estudio [...] de discursos generados en otros sistemas semióticos aparte de la pintura, como la arquitectura o la escultura” (González y Artigas, *Entre artes*, 14). Además de ello, postula que una écfrasis no necesariamente tiene una relación unívoca con una sola obra de arte, sino que puede haber, por ejemplo, varias obras artísticas que den como resultado una écfrasis; o bien una écfrasis que pueda resultar en obra plástica.⁹ Cabe señalar que Yacobi prefiere hablar de écfrasis no

of the described image disclose a tendency to alienate or displace the object, to make it disappear in favor of the textual image.” (157)

⁸Independientemente de su postura teórica, el texto de Scott es de interés para este trabajo de tesis, pues dedica un considerable apartado, en la introducción a su obra (1-14), a la tradición de descripción de escudos. Aunque sólo se dedica a los escudos en la materia clásica de autores como Homero, el Pseudo Hesíodo y Virgilio.

⁹ Esto último se refleja en la estructura combinatoria siguiente que propone la autora:

- a) La representación de un solo texto visual, hecha por un solo texto verbal.
- b) La representación de un solo texto visual, hecha por varios textos verbales.

sólo en textos poéticos, sino también en obras en prosa. Además, la autora expone la posibilidad de una revisión temática en la que “un mismo contexto o tema visual [aparezca] en distintos textos literarios” (González y Artigas, *Entre artes*, 14).

En esta misma década, Valerie Robillard, en su artículo “In Pursuit of Ekphrasis” (1997), parte de un libro de poemas de William Carlos Williams inspirados en la obra Brueghel (*Pictures from Brueghel and Other Poems*, 1962); y entiende la écfrasis como un ejercicio que relaciona dos textos, en el que se puede hablar de distintos niveles de intertextualidad. Así, Robillard propone un modelo de escalas en el que se habla de mayor a menor intertextualidad, para finalmente poner todos esos elementos “in a typology which serves as a vehicle for making generalizations about the poem’s ekphrastic nature” (60). Esto, en efecto, da como resultado “un modelo bipartito que se vuelve útil para identificar, caracterizar y analizar un texto ecfástico” (González y Artigas, *Entre artes*, 14).

Finalmente, entre los autores paradigmáticos que en los años noventa iniciaron el auge académico de los estudios en esta materia, se encuentra Claus Clüver quien, en “Quotation, Enargeia and the Functions of Ekphrasis”, replantea la definición del concepto dada por Heffernan y parte de su modificación, aceptando otros discursos no verbales, como la música. Asimismo, Clüver se dedica, en primer lugar, a hacer una breve historia de la idea de écfrasis; mientras que, seguido de esto, recupera uno de los conceptos relacionados con el ejercicio ecfástico: la *enargeia*, es decir: “the power of the text to create visual images, to turn the listener into an observer” (Clüver, “Quotation”, 37).

Inaugurado el nuevo milenio, el debate académico concuerda en que una écfrasis no necesariamente se relaciona con un texto visual y acepta aspectos musicales o de naturaleza auditiva. No obstante, se sigue haciendo un rastreo del término para llegar a un acuerdo conceptual. Así lo hace Goldhill en su ensayo “What is ekphrasis for”, en donde recoge tanto las tradicionales definiciones de los rétores helenísticos, como algunos aspectos nocionales ligados al término, entre los que se encuentran la definición de *phantasia* o impresión, dada por Quintiliano, y la explicación de *enargeia* de Longino. Además, el autor recuerda que la écfrasis, en la Antigüedad, tenía usos absolutamente relacionados con la persuasión.

c) La representación de varios textos visuales, hecha por un solo texto verbal.

d) La representación de varios textos visuales hecha por varios textos verbales.

Lo anterior me conduce a afirmar que, actualmente, cierta parte de la crítica ha regresado al replanteamiento del por qué se usa una écfrasis en determinada obra y esto, inevitablemente, ha hecho retomar los principios clásicos de la retórica. En el caso de Goldhill, el autor recuerda que “rhetoric interest in ekphrasis cannot be separated from its understanding of *enargeia* and *phantasia*, and this means thinking” (“What is ekphrasis for”, 17). Asimismo, añade que “we read to become lookers and poems are written to educate and direct viewing as a social and intellectual process” (“What is ekphrasis for”, 2).

Con lo que respecta al debate académico que este tema ha suscitado más allá de la crítica inglesa, en nuestro país, en 2001, Pimentel publicó *El espacio de la ficción*, texto que contiene un capítulo titulado “écfrasis: la representación verbal de un objeto” (110-131). En este apartado, Pimentel debate la teoría de la *antirrepresentación*, protagonizada –siguiendo a la autora– por críticos como Genette y menciona que “la representación [está] propuesta como un proceso por medio del cual el lenguaje construye y vehicula significados con distintos grados de referencialidad y de iconicidad” (*El espacio*, 111). Para esta autora, uno de los aspectos más importantes en la écfrasis es el referente. Sin embargo no hay que entender esto como un único objeto previo a la existencia del ejercicio descriptivo, sino “como un soporte y punto de partida de la descripción” (*El espacio*, 113). De ahí que Pimentel utilice algunos ejemplos ecfásticos que aparecen en la obra de Proust quien, si bien alude a obras concretas como las pinturas de Botticelli sobre la vida de Moisés, localizadas en la capilla Sixtina; pronto también evoca las construcciones de Hubert Robert que se encuentran en el palacio de Versailles, pero no se enfoca en alguna en específico.

Al mencionar también el referente, Pimentel no olvida que el proceso de la écfrasis también requiere no sólo de una composición poética (es decir, el momento en el que el escritor escribe), sino también una necesaria recomposición comunicativa y sensitiva por parte del receptor. Entre estos dos actantes –emisor y receptor–, además del mensaje mismo, se encuentra el contexto extraliterario, pues la descripción de un objeto, en tanto mensaje comunicativo, se vincula estrechamente con la representación de “un objeto atravesado de significaciones culturales, un objeto que interactúa con la enciclopedia de la época, por un lado, y con la enciclopedia del receptor, por el otro” (Pimentel, *El espacio*, 114).

Dos años después, Pimentel complementa sus reflexiones con un artículo titulado “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. En este escrito, la autora rescata las definiciones de los

rétoros helenísticos como Hermógenes y las conceptualizaciones paradigmáticas de Spitzer, Heffernan y Clüver, para señalar que “es interesante notar que estas definiciones insisten en el carácter relacional del texto verbal con respecto al objeto plástico, lo cual permite extender el texto a una relación intersemiótica” (Pimentel, “Écfrasis”, 206). Asimismo, resalta que la écfrasis *re-presenta* o vuelve a presentar el objeto no verbal y asume que este ejercicio implica una doble representación. Entre los conceptos que Pimentel rescata en este artículo se encuentran también los de intertextualidad e intermedialidad, es decir “la puesta en juego de dos medios de representación” (206), de donde derivan también grados de relación como la cita o referencia puntual o bien la alusión. Más allá de esto, algo que Pimentel trata en este artículo y que puede ser de utilidad a esta tesis, es la categorización de una écfrasis, pues la autora postula tres tipos distintos: a) la écfrasis referencial: es decir “cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma” (207); b) la écfrasis nocional: “cuando el objeto representado existe sólo en y por el lenguaje, como en el caso del escudo de Aquiles” (207); y, finalmente, c) la écfrasis referencial genérica que, “sin designar a un objeto plástico preciso, propone configuraciones descriptivas, que remiten al estilo o a la síntesis imaginativa de varios objetos plásticos de un artista” (207).

De manera reciente, en nuestro país, se ha publicado *Entre artes: entre actos: écfrasis e intermedialidad*, un texto coordinado por Artigas Albarelli y González Aktories. Se trata de una obra dividida en seis apartados dedicados tanto a la teoría como a la reflexión en obras concretas. Así, por ejemplo, este texto ofrece dos traducciones de artículos importantes para la definición del concepto; por una parte, “En busca de la écfrasis” (“In pursuit of ekphrasis”) de Valerie Robillard y, por otro lado “Reflexiones sobre écfrasis musical” de Siglind Bruhn.¹⁰ Esta obra contiene algunos ensayos que se enfocan en textos y autores que no son canónicos en la reflexión sobre la écfrasis, lo cual evidencia la apertura de este tipo de análisis a otras literaturas, a otros sistemas lingüísticos y a otros autores.¹¹

¹⁰ El texto lo traduce Artigas Albarelli y lo retoma de la introducción de *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Pendragon: Nueva York, 2001.

¹¹ Así, por ejemplo, en “Before the poem, before the picture”, Domínguez se enfoca en la “Symphonie en blanc majeur” de Gautier; mientras que Artigas Albarelli, en “De la esperanza ecfástica” centra su atención en algunos poemas de Rafael Alberti. Finalmente, hay que señalar que la obra coordinada entre González y Artigas expande la posibilidad de análisis también a aspectos musicales, cinematográficos y de arte performativa, como lo es el caso de los ensayos de Ávila (“Ambientes musicales...”, 217-228), Vallejo (“Sueños de Hollywood...”, 153-166); y el artículo de Vega (“Momentos ecfásticos en los espectáculos de Astrid Hadad”, 185-200).

1.2 La écfrasis como acercamiento al estudio de las literaturas medievales

Uno de los primeros escritos que relacionaron la representación literaria de una representación visual en las literaturas medievales fue el texto de Joan Evans, "Chaucer and Decorative Art", publicado en 1930. En este artículo, el autor se enfoca en una serie de écfrasis que aparecen en obras como: *The Book of Fame*, donde se describe un palacio áureo y de cristal (I, v.119);¹² o bien, *The Book of Duchess*, en donde se describen murales que retratan la guerra troyana.¹³ En la primera parte de su artículo, Evans propone conexiones entre las imágenes verbales y sus posibles referentes extratextuales, por lo cual su escrito sugiere, sin decirlo así, una serie de écfrasis referenciales o genéricas. Por otro lado, el autor no olvida los *Canterbury Tales* y, en la última parte de su ensayo, propone algunas obras como fuentes para las descripciones de los frescos que aparecen en "The Knight's Tale".

Los estudios sobre écfrasis y literaturas medievales, empero, tuvieron que esperar hasta las últimas dos décadas del siglo XX para ver su aparición plena. Así, en 1983, Ferrari publicó "La conjunción de Heptadismos y écfrasis en textos antiguos y medievales", un artículo amplio en el que, entre otras cosas, el autor hace una historia del concepto desde los antiguos rétores griegos y latinos, hasta la discusión que se lleva a cabo en el siglo XX por parte de los críticos ingleses a quienes denomina *pictorialistas*. En este artículo, Ferrari no solo admite la écfrasis como la representación verbal de un objeto artístico, sino que expande el concepto a su significado gimnasial (es decir, de los ejercicios retóricos) y lo ocupa, por ejemplo, para hablar de descripciones de ciudades u otros elementos presentes en géneros como la biografía, la topografía, e incluso, en textos políticos, como las *Siete Partidas*.

En 1991, Kevin Brownlee publicó "The image of History in Christine de Pizan's *Livre de la Mutation de Fortune*", donde analiza la descripción del palacio de Fortuna, en la obra ya referida; y en cuyos muros se halla pintada y escrita la historia universal; reino por reino, individuo por individuo. La primera parte del artículo se caracteriza por un breve recuento de obras en las que se describen pinturas murales;¹⁴ mientras que, en la segunda, se analiza la manera en que la écfrasis se utiliza para abordar la materia histórica en la obra.

¹² Una versión en línea de *The House of Fame* puede ser consultada en <http://omacl.org/Houseoffame/>.

¹³ Una versión en línea de la obra se puede encontrar en <http://omacl.org/Duchess/>. Una traducción recomendable al castellano, en el caso de ambas obras, es la que hace Jesús L. Serrano Reyes, publicada por Siruela bajo el título de *El parlamento de las aves y otras visiones del sueño*.

¹⁴ *Eneida* (I, v.455- 493); el *Roman de la Rose* (v.130-531), *Divina Commedia* (Purgatorio, XII, vv.64-69).

En ese mismo año, Stephen G. Nichols publicó “Seeing Food: An Anthropology of Ekphrasis and Still Life in Classical and Medieval Examples”, en donde conjuga la teoría ecfrástica con la antropología al recordar cómo el alimento, la bebida y el festín se asociaron a aspectos sociales, sexuales, políticos y religiosos, en la Antigüedad Clásica y en la época medieval.¹⁵ Las reflexiones sobre estos aspectos conjuntos, además de su presencia en lo literario, hacen afirmar al autor que “medieval images of food were thus closely linked to larger questions of philosophical and metaphysical significance than were their classical precursors [...] the medieval food metaphor always contained the seeds of parable and was ready to stress the dynamics of narrative exemplarity” (“Seeing food”, 848).

En 1992, Linda Clemente dio a conocer su texto *Literary Objets d'Art: Ekphrasis in Medieval French Romance 1150-1210*; un estudio en el que la autora parte del concepto de écfrasis contemporáneo y analiza tres *romans* que datan del siglo XII: el *Roman d'Eneas*; *Erec et Enide*, de Chrétien de Troyes; y, finalmente, *L'Escouffle* de Jean Renart. Uno de los aspectos que resulta de utilidad para el estudio que aquí propongo es la propuesta de estudiar la descripción como una *mise en abîme*.

Hacia 1993, Heffernan regresó a la discusión académica con su libro *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis...* Como ya he señalado, en él, dedica algunos apartados a dos autores medievales: Dante Alighieri y Geoffrey Chaucer.¹⁶ Asimismo, focaliza su estudio en cuatro aspectos: “[1) the] friction between the visual medium and what it represents, [2) the] conflict between graphic or sculptural stasis and narrative momentum, [3) the] struggle

¹⁵Nichols parte de su concepto de écfrasis que define de la siguiente manera: “[ekphrasis] is a conjunction of the ear and the eye since it was, at least originally, an orator’s *tour de force*, whence the term *ek* ‘out of’ and *phrasis*, from *phrazo*, ‘tell’. So one might think of the ekphrasis as a drawing out to make visible what has been hidden within the mind or unconscious of the speaker” (822). Al hacer un diálogo entre lo plástico y lo literario relacionado con el alimento, el autor evoca primero ciertos frescos de naturalezas muertas (alguna vez ubicados en villas pompeyanas) y, después, se inclina hacia el análisis y descripción de ciertas cráteras griegas, en las que la bebida y lo sexual son elementos hermanados. En este artículo, Nichols trae a cuenta ejemplos de descripciones de banquetes en obras como el *Satiricón* de Petronio, el *Simposio de Platón* y las *Descripciones de cuadros* de Filóstrato, al enfocarse en la literatura clásica. Con lo que respecta a la Edad Media, alude tanto al fabliau *La Bataille de Caresme et Charnage*, como al *Lai du Cor*, donde se hace la descripción ecfrástica de un cuerno féerico que tiene la capacidad no solo de detener las acciones que realizan los humanos, sino de develar a un hombre la infidelidad de su mujer.

¹⁶ Con respecto al primero, Heffernan enfoca su análisis en las tallas o relieves que aparecen en una de las terrazas del monte del Purgatorio (XII, vv.64-69). Para su explicación, Heffernan trae a cuenta historias míticas y morales, provenientes de hipotextos como las *Metamorfosis* de Ovidio y la Biblia. En el segundo caso, se enfoca en los grabados de los dioses paganos que aparecen en *The Knight’s Tale*.

for power between word and image as mode of representation and [4] the struggle for power between word and image as] rival instruments of political power” (*Museum of Words*, 39).

Caso distinto, es el de ensayo de Barry Taylor, titulado “Juan de Mena, la écfrasis y las dos fortunas: *Laberinto de Fortuna*, 143-208”, publicado en 1994, pues su análisis constituye no sólo uno de los primeros trabajos sobre el tema escritos en castellano, sino también uno de los primeros ensayos enfocados en la literatura medieval hispánica. Este autor centra su estudio, primeramente, en la distribución del espacio aludida en los versos que anteceden a la descripción del trono de Juan II (vv. 143-208); mientras que el punto medular de su reflexión lo constituye la explicación de la écfrasis de dicho objeto, los grabados que éste posee y su relación que tienen con aspectos extratextuales.

En 2004, Pires publicó *Ekphrasis: le cas du Lancelot-Graal* ; un estudio que se enfoca en algunas descripciones que aparecen en el *Lancelot-Graal*, también conocido como *Lancelot en prose* o *Cycle de la Vulgate*. Pires divide su trabajo en cuatro apartados principales.¹⁷ Cabe mencionar que, al igual que Ferrari, Pires entiende el concepto de écfrasis en su sentido gimnasial y primario e incluso más. Es decir: “comme une description artistique, mais une description de l’art qui se déploie non seulement en couleurs, objets, lumières, mais aussi en visages, corps ou voire en une foi mystico-religieuse” (*Ekphrasis*, 10). Pires, asimismo, desata una polémica con respecto al texto de Clemente, pues niega que la écfrasis sea un aspecto meramente ornamental en la narración.

2005, por otro lado, fue quizá uno de los mejores años en cuanto a la proliferación de los estudios ecfásticos enfocados en literaturas, si no exclusivamente medievales, sí anteriores a 1650. Así, de entre estos textos habría que mencionar la obra de Federick De Armas, *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, la cual se enfoca en la producción literaria aurisecular y su relación con el ejercicio descriptivo de una obra de arte.¹⁸ Los ensayos que

¹⁷ En el primero, “De l’ekphrasis et de ses histoires”, la autora hace un rastreo del concepto desde la retórica antigua y su tradición que pervive hasta la Edad Media. Este apartado es interesante pues contrapone la noción de écfrasis al tradicional tópico horaciano *ut pictura poesis*. El segundo capítulo lo dedica a reflexionar acerca de la estética medieval y el lugar que en ella ocupa un ejercicio retórico como la descripción. Finalmente, en los dos últimos apartados, se enfoca en su objeto de estudio al hacer, por un lado, una propuesta estético-fenomenológica de la écfrasis en el *Lancelot en prose*; mientras que, como último punto, realiza una tipología para las descripciones que aparecen en esta obra. Para ello se basa en tres rubros: 1) la écfrasis de lo corpóreo; 2) la écfrasis de los objetos artísticos; y, 3) la écfrasis de lo místico.

¹⁸ Más o menos en esta misma línea se halla el artículo de Lozano-Renieblas “La écfrasis de los ejércitos o los límites de la enérgeia”, que se enfoca en el capítulo XVIII de la primera parte del Quijote. No obstante, no hace mención a aspectos relacionados con la literatura medieval, ni con la permanencia de la tradición ecfástica en esta época.

componen el texto –once en total– son bastante útiles cuando se habla de la écfrasis con relación a autores como el mismo Cervantes o bien Calderón de la Barca. No obstante, lo que resulta en demérito de esta obra es que, en el primer apartado, De Armas se dedica a hacer un rastreo del concepto que si bien titula “Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes” (13-31), olvida en lo absoluto la misma tradición hispánica que cultivó el ejercicio retórico y no menciona cosa alguna sobre la écfrasis en la Edad Media, mucho menos en la España medieval. Por el contrario, su rastreo del concepto, parece negar esta época y de los autores clásicos –como Homero, Ovidio y Filóstrato– salta hasta los autores renacentistas, como Ludovico Ariosto y su *Orlando Furioso*.

Caso contrario y menos ambicioso, pero con mayor precisión, es el estudio de Gallé Cejudo, titulado “La écfrasis de Iseo en el Tristán castellano”, también publicado en 2005. En este artículo, su autor se enfoca no en el concepto de écfrasis como descripción verbal de una obra plástica, sino en la descripción de un personaje, a la manera en que se hace un retrato hablado. En efecto, Gallé Cejudo se centra en la descripción de Iseo, con la que termina el *Tristán Castellano* o *Libro del esforçado cavallero don Tristán de Leonís y de sus grandes hechos de armas*. En otras palabras, analiza el tópico de la *descripto puellae* y trata de develar las posibles fuentes para el episodio de la versión castellana. Entre las obras que sugiere Gallé Cejudo como modelos se encuentran tanto la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, como la *Crónica Troyana*, editada por Juan de Burgos en 1490. De entre los varios aspectos que resultan de interés y utilidad en este artículo, Gallé Cejudo da cuenta de algunos manuales de retórica medievales, en los que se trata el motivo de la *descriptio*, tal es el caso del *Ars versificatoria* de Mateo de Vandôme.

En 2006, Robert Epstein publicó “‘With many a Floryn he the hewes boghte’: Ekphrases and Symbolic Violence in the Knight’s Tale”, un escrito en el que la crítica sajona vuelve a la interesante écfrasis de los templos de Diana, Marte y Venus, en “The Knight’s Tale”, en los *Canterbury Tales*. Epstein, como otros teóricos, parte de la definición de Heffernan, pero la matiza al mencionar que: “the significance of the verbal representation of a visual representation’, therefore, is not that it juxtaposes the verbal and the visual, but rather that it is representation of a representation. And its effect is fundamentally social” (“With many”, 51). En efecto, el autor apuesta a que la intención de Chaucer, al hacer esta descripción, no es en absoluto semiótica, ni tan sólo metafórica, sino también política, tanto

a nivel intratextual, como extratextual, pues “as a bureaucratic functionary, Chaucer was involved in creating the physical artifact that modeled in spectacular fashion the ideology of Richard II” (59). A diferencia de sus antecesores, Epstein se centra en los elementos de violencia y alegoría que se describen en estas écfrasis.¹⁹

En 2006, Dorothy S. Severin también publicó su artículo “The Sepultura de Macías by San Pedro –But Which San Pedro?” En él, alude a un poema dialogado y poco conocido, en el que se hace referencia al supuesto sepulcro del trovador gallego Macías, “el enamorado”, cuyas obras se hallan en el cancionero de Baena. Lo singular de este poema es que le otorga personificación al sepulcro, dándole aspectos anímicos, entre los que se encuentra la voz y la conciencia. Severin, aunque no dedica demasiadas líneas al análisis de este tipo, es consciente que tratamos aquí con un motivo efrástico que aparece, y así lo señala ella misma (307), en la tradición medieval hispánica en textos como el mismo *LA* o bien en la tumba de Fiometa, en la novela sentimental *Grimalte y Gradissa*.

Entre las publicaciones que se han dado a conocer en los últimos años con relación a la écfrasis y las literaturas de la Edad Media, debemos mencionar el estudio de Joaquín Rubio Tovar “Geografía y literatura: algunas consideraciones sobre los mapas medievales” (2009), donde el autor dedica un apartado a la descripción verbal de un objeto visual y lo titula “Écfrasis: mapa y texto literario”. Aquí, Rubio Tovar recuerda que los rétores antiguos distinguían entre: descripciones de lugares (*descriptions locorum*), descripciones de cosas (*descriptions rerum*), de personas o animales (*descriptions personarum et ferarum*), e incluso descripciones compuestas (*descriptions conmixtae*). Tomando esto en cuenta, el autor ofrece los clásicos ejemplos literarios (el escudo de Aquiles, en la *Iliada* y la cueva de la Sibila, en la *Eneida*), pero no va más allá. Tan sólo sugiere que, en la literatura, por ejemplo de viajes, las descripciones de los mapas de lugares tienen la función de “favorecer la credibilidad del lector ante unos hechos que si no [se describieran], se juzgarían como inverosímiles [...o bien] en ocasiones, la aparición de la écfrasis aclara el desarrollo de los acontecimientos narrados, porque lejos de ser una simple digresión, revela a menudo un valor

¹⁹ Un trabajo parecido que versa sobre el mismo objeto de estudio es el de Tara Fairclough titulado “Chaucerian Ekphrasis: power, place and image in the Knight’s tale” (2007). Tal como lo hace Epstein, Fairclough, habla sobre las fuentes que le sirven a Chaucer para realizar su écfrasis; fuentes tales como *La Teseida* de Boccaccio o bien *Le Roman de la rose*. Fairclough divide su trabajo en tres apartados, entre los que destaca el tercero, en el cual hace evidentes algunas relaciones intratextuales entre el cuento de Chaucer y algunos aspectos arquitectónicos que se describen en los *Mirabilia urbis Romae*.

simbólico” (Rubio Tovar, “Geografía y literatura”, 120). La aseveración de este autor resulta un tanto paradójica; no porque la écfrasis no juegue esos roles en la literatura de viajes, sino porque, más adelante, él mismo termina su breve apartado que dedica a este ejercicio retórico afirmando que, durante la Edad Media, las descripciones de esta naturaleza “acabaron sirviendo de ornato y abrieron el campo a la erudición” (120).

En 2011, la noción de écfrasis con relación a las literaturas medievales vio una nueva expansión con la publicación de *Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory*, un texto en el que Claire Barbetti se enfoca en la descripción de materiales oníricos en la literatura medieval y cuestiona algunas de las afirmaciones aseveradas por críticos como Murray, W. J. T. Mitchell y Heffernan. Barbetti divide su obra en siete capítulos.²⁰

Finalmente, los estudios de écfrasis relacionados con las literaturas medievales esperan la publicación de los resultados del taller internacional “The Art of Vision: Ekphrasis in Medieval Literature and Culture”, celebrado en la Freie Universität de Berlín y al cual, del 25 al 28 de febrero de 2010, asistieron diversos especialistas, presentando algunos avances de sus investigaciones, entre las que podríamos destacar los trabajos dedicados al poema inglés del siglo XIV *Pearl*, así como a las obras de Chaucer y de Gotifredo de Estrasburgo.

1.3 La écfrasis y otros estudios

1.3.1 Los textos medievales base.

Uno de los cambios culturales característico de la literatura del siglo XII que se produjo en la zona anglonormanda fue la escritura en lengua vernácula.²¹ Entre los primeros textos redactados en lengua romance, se encuentran aquellos que constituyen la triada clásica o

²⁰ En el primero hace un rastreo del concepto y cuestiona algunas aseveraciones ya canónicas, como la de Murray y su *Still Movement*. En el segundo, resalta las diferencias entre la écfrasis estática de un objeto artístico y el dinamismo espacio-temporal que caracteriza al sueño ecfástico. En los capítulos tres y cuatro se enfoca en obras específicas como *Piers Plowman* o *Visio Willelmi de Petro Plowman* (ca. 1360–1387), un poema alegórico original de William Langland; mientras que, en el capítulo 5, enfoca su estudio a las visiones místicas medievales, propuestas por la autora como écfrasis, como las de Hildegarda de Bingen y Juliana de Norwich.

²¹ Se conoce como zona anglonormanda a los territorios ingleses y franceses que, hacia los siglos XII y XIII, fueron gobernados por la dinastía Plantagenet. Se habla, entonces del imperio angevino (por ser los Plantagenet originarios de Anjou, Francia) que extiende sus terrenos desde la mitad occidental francesa, hasta Inglaterra e Irlanda. Entre los personajes históricos más famosos de esta dinastía es imposible pasar por alto a Leonor de Aquitania, Enrique II y Ricardo Corazón de León. La literatura que se compuso por mecenazgo de esta familia se distingue por escribirse en anglonormando, una antigua lengua de oïl que fue la lengua de la corte inglesa durante esa época. Cabe mencionar que el concepto de traducir, aplicable a la producción literaria anglonormanda, como se recordará, no sólo implica pasar de una lengua a otra sino adaptar al contexto ciertas historias, sobre todo, provenientes de la Antigüedad clásica.

romans de matière antique, que para su época, reactualizaron las historias de Homero, Virgilio y Estacio. A saber, esta triada se compone por: el *Roman de Thèbes*, el *Roman d'Eneas* y el *Roman de Troie*. En este apartado, me enfocaré en cada una de esas obras; ofreciendo, en primer lugar, un breve recuento de sus testimonios manuscritos, para después concentrarme en lo que mayoritariamente ha trabajado la crítica. Finalmente, haré una síntesis de los aspectos visuales y efrásticos que se han estudiado con respecto a ellas.

a) El *Roman de Thèbes*

El *RT* es la obra más antigua dentro de la triada de *romans de matière antique*. Su datación se ha calculado hacia 1150. Se trata de una obra de 10 562 versos, escrita en francés antiguo que reactualiza, para el siglo XII, la historia de Edipo: la unión con su madre, el *fatum* inexorable que lo abruma, la maldición que pesa sobre sus hijos y la guerra que éstos emprenden entre sí. En la actualidad, se conservan seis manuscritos.²² Asimismo, hasta hoy existen seis ediciones modernas en lengua original, entre las que destacan la de Pheleps Ripley y la de Léopold Constans, por ser las primeras ediciones críticas del texto; y la de Aimé Petit, por ser la más reciente.²³ A grandes rasgos, los puntos en los que se ha centrado la crítica con respecto a esta obra pueden dividirse en:

- a) El problema de la autoría y la datación del texto
- b) La clarificación y comparación de la obra con sus hipotextos
- c) La relación de la obra con otros textos y otros autores
- d) El análisis de pasajes y personajes específicos
- e) El análisis de aspectos temáticos y de motivos

²² La clasificación en las distintas bibliotecas es como sigue: 1) Angers, Bibliothèque municipale, Ms. 26; 2) Coligny (Genova), Fondation Martin Bodmer, Ms. 18, f. 185-268; 3) Londres, British Library, Ms. 34114, f. 164-226; 4) París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 60, f. 1-41; 5) París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 375, f. 36-67; 6) París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 784, f. 1-67.

²³ Cronológicamente las ediciones del *RT* son las siguientes: a) *Le Roman de Thèbes*. Ed. Léopold Constans. 2 t. París: Firmin Didot pour la Société des Anciens Textes français, 1890. ; b) Phelps Ripley, Dana. *A Critical Edition of the "Roman de Thebes" (Lines 1-5394)*. North Carolina: University of North Carolina-Chapel Hill, 1960. ; c) Raynaud, G., « Les fragments d'Angers du Roman de Thèbes », *Romania*, 90, 1969, pp. 402-409.; d) *Le Roman de Thèbes*. Ed. Guy Raynaud de Lage. París: Champion, 1966; e) *Le Roman de Thèbes. Édition du manuscrit S (Londres, Brit. Libr., Add. 3|4114)*. Trad. Francine Mora-Lebrun. París: Librairie Générale Française, 1995. (Livre de poche, 4536. Lettres gothiques) ; f) *Le Roman de Thèbes. Édition bilingue*. Trad. Aimé Petit. París: Champion, 2008 (Champion Classiques. Moyen Âge, 25).

En el primer caso, si bien la autoría y la datación del texto fueron debates inaugurales entre la crítica, las opiniones no fueron controversiales, pues la variación de fechas fue mínima. En la actualidad, se toma como punto de partida dos hechos propuestos por Faral: el *RT* se escribió hacia 1150 y su autor nos es desconocido (Faral, *Recherches*, 400). Esta afirmación tiene vigencia entre la crítica actual (Aimé Petit, *Aux origines du roman*, 14).²⁴

Con lo que respecta a los estudios que relacionan la obra con sus hipotextos, en primer lugar, está el texto de Faral, que se ha vuelto referencia clásica y obligada para el estudio de este tipo de literatura. Así, en sus *Recherches sur les sources latines...*, el autor analiza la influencia de Ovidio en la obra, especificando una serie de pasajes provenientes de las *Metamorfosis*. Entre ellos, el relato de Píramo y Tisbe (Faral, *Recherches*, 13-16). Faral no olvida, por supuesto, hablar de la *Tebaida* de Estacio como fuente directa del *RT* y especifica algunos pasajes en que el autor de la obra francesa realiza una *amplificatio* con respecto al texto clásico. Sobre este mismo tema, véase el apartado del texto de Faral, titulado “Le Roman de Thèbes. Éléments ajoutés par l'auteur à la Thébaïde de Stace” (399-403).

Sobre este mismo rubro, L. Donovan, en 1975, publicó *Recherches sur "Le Roman de Thèbes"*. En este estudio, además de unirse a la afirmación unívoca de mencionar a Estacio como fuente original para el *RT*, el autor analiza la influencia de las glosas de Lactantius Placidus y otras fuentes. Entre los hipotextos que propone se hallan los *Mythographi Vaticani*, una serie de compendios con los que la Edad Media conoció la mitología griega y romana, así como su iconografía. El texto de Donovan hizo que, un año después, Dufournet publicara “La Thébaïde de Stace et le *Roman de Thèbes*: à propos du livre de G. Donovan”. En él, la autora retoma algunos puntos analizados por el crítico, pero también añade aspectos en los que la *Chanson de geste* francesa influyó en el *roman*.

Inaugurado el tercer milenio, el tema de la relación de la obra con sus fuentes aún es vigente: D'Espèrey, en 2003, publicó “La Thébaïde de Stace et ses rapports avec *Le Roman de Thèbes*”: artículo en el que la autora analiza comparativamente la *Tebaida* de Estacio y la obra medieval bajo los temas de: código épico, la fundación o la catástrofe y la casualidad.

²⁴ En un breve recuento de esta polémica: antes de mencionar a Faral, habría que citar a Léopold Constants quien, en su edición de 1890, también afirmaba que el texto fue compuesto en 1150 (CVIII); quince años después, Langlois («Chronologie des romans...», 120) afirmaba que la obra se había escrito hacia 1260 y que era la primera de la triada clásica medieval. No obstante, hacia la segunda mitad del siglo XX, se siguió aceptando la propuesta de Faral y así lo hace también Blumenfeld-Kosinski (*The Traditions...*, 13).

En 2004, Battles publicó *The Medieval Tradition of Thebes*, un texto que se centra en la recepción que tuvo Estacio en la Edad Media y que también se enfoca en algunas relaciones con aspectos extratextuales e históricos contemporáneos a la narración, como las cruzadas. Finalmente, entre los estudios recientes acerca de los hipotextos de esta obra se encuentra *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes* de Aimé Petit (2010): una obra que resume treinta años de investigación sobre los *romans de matière antique*. En este texto, Petit también dedica algunas páginas a la recepción de Estacio en la Edad Media (50-65), así como a la influencia de Ovidio en la triada de *romans* clásicos (80-95).

Por otra parte, al tratar la relación que el *RT* establece con otras obras o con otros autores, es necesario remontarse nuevamente a los comienzos del siglo XX, cuando se establecieron los vínculos entre este texto y las otras dos obras medievales de materia clásica. Como ya mencioné, tempranamente (1905), Langlois («Chronologie des romans...») estableció el vínculo de sucesión entre estos textos; mismo que, según este crítico, coloca al *RT* como la más antigua de la triada. Hasta la fecha, este punto ha sido aceptado.

Bajo la perspectiva que vincula el *RT* con otros textos o autores, encontramos una constante en la crítica: la relación que distintos estudiosos han establecido entre esta obra y Chaucer. Así, a principios de siglo XX (1905), Rodeffer (“Chaucer and the *Roman*”) creó conexiones entre el *roman* francés y *Troilus*. Esto dio pie a que, a lo largo del siglo pasado, se continuara con esta comparación, añadiendo incluso otras obras, como lo hizo Nolan (“Chaucer and the Tradition”), quien añadió los *Canterbury Tales*. Bajo esta misma línea, en 2003, Edwards, en su estudio “Translating Thebes”, compara no sólo el *Troilus* de Chaucer con el *RT*, sino también el poema de Jhon Lydgate, “The Siege of Thebes” (ca.1422).

Acerca de la reflexión de un pasaje o bien un personaje en específico, uno de los más estudiados es el de Darie le Roux;²⁵ pues ha sido analizado para determinar la fecha de composición del *RT* (Grout, “The trial of Daire”); o bien, de manera relativamente reciente, ha sido comentado, desde la temática de la traición al rey y el odio (Ribémont, “À propos

²⁵ Darie le roux, o Darío el rojo, es un vasallo de Polínicés. Su hijo, Alejandro, es capturado por las huestes de Etéocles quien, noble, al saber que se trata de un joven de alto linaje, deja que el joven visite a su padre, cuidador de una de las marcas del reino. Al ver de regreso a su hijo, sus padres se alegran, pero éste les revela que está libre bajo palabra de regresar. Darío intenta pagar un rescate por su hijo, pero Etéocles manda decir al marqués que lo único que quiere es que él abra las puertas de la torre de Montfleur, para que la hueste enemiga pueda entrar. Sólo así liberaría a su hijo. Darío tiene ciertamente un dilema ético, pues no sabe si salvar la vida de su hijo al precio de la traición. Finalmente es sorprendido antes de cometer el hecho.

d'un épisode"; Petit, "La trahison"); asimismo, se ha comentado la relación que guarda con aspectos legales de la época (White, "The problem of treason").

A propósito del análisis a personajes específicos dentro de la trama del *RT*, la crítica se ha centrado, sobre todo, en la reinterpretación medieval de Edipo (Constans, *La légende d'Oedipe*; Gingras, "Œdipe et les ogres"), Amphiraus (Petit, "Le traitement du personnage" y "Monseigneur Amphiaräus"), y las dos hijas de Yocasta: Ismente y Antígona (Petit, "Le planctus"; Desprès, "L'Antigone du Roman"). Al hacer este tipo de análisis, los autores realizan, aunque no lo nombren de esa manera, un trazo hipotextual-tematológico que sienta sus orígenes en los personajes de las narraciones clásicas y su actualización medieval.

Otro de los lugares en los que se sitúa la crítica del *RT* es el análisis tematológico y de motivos. Un hecho que si bien comenzó con las reflexiones de Faral, tuvo su apogeo en la década de los noventa del siglo XX: en 1993, Petit ("Le motif") se centró en el motivo del caballero que combate sin armas o desnudo. Walecka, en 1994, trató *Le thème de l'inceste...*, donde compara el *RT* y el *Roman du comte d'Anjou* de Jehan Maillart. En 1997, Desprès publicó "La Haine comme résonance", artículo centrado en el odio como tema axial del *RT*. El autor aborda ciertos problemas morales y éticos, en el contexto histórico-religioso medieval. En "The 'homicidal women'...", por otro lado, Roberts se enfoca en la historia de Hipsipila, reina de los Lemos, según se cuenta en el *RT*. Finalmente, Aimé Petit, en 2007, publicó "Le premier portrait féminin"; que trata el tópico de la *descriptio puellae*.

A propósito de la descripción y la écfrasis como motivo literario, cabría evocar de nuevo el texto de Faral, quien analiza las descripciones de la tienda de Adraastro y menciona que éstas son la base para que el motivo se repita, por ejemplo, en *Le Roman d'Athis et Prophilias* y *Le Roman d'Alexandre (Recherches, 65-67)*. Faral propone la *descriptio* del palacio del Sol (Ovidio, *Metamorfosis*, II vv. 1-30) como hipotexto latino para la écfrasis de la tienda, además de ciertos pasajes de la *Farsalia* o bien de la *Ilias Latina*. Asimismo, este autor es uno de los pocos críticos que analizan el carro de Anfirao, que también relaciona hipotextualmente con el texto de Ovidio y su descripción del carro del sol. A pesar de nunca utilizar el término *écfrasis*, en las reflexiones acerca de este elemento en las literaturas medievales, este texto es una auténtica piedra angular, pues la crítica moderna (Petit "Les premières descriptions"; Baumgartner, "Peinture et écriture") lo toma como punto de partida.

En *Thèbes, Troie et Carthage*, Croizy-Naquet analiza el tópicus de la *descriptio urbis* en los *romans de matière antique*, tangencialmente aborda la descripción de la tienda de Adraastro. Por otro lado, en 2003, Gontero utilizó algunos pasajes de la obra y la descripción de la tienda, para hablar de la orfebrería y la écfrasis en los *romans (Parures d'or)*. A diferencia de Clemente (*Literary objects d'art*), Gontero reconoce una serie de funciones ecfrásticas importantes en el desarrollo narrativo y en aspectos extratextuales. Así, señala que estos pasajes representan auténticos espejos de príncipes que revelan, *avant la lettre*, el enciclopedismo de su época. Finalmente, en esta línea, Mora publicó “Les descriptions d'objets d'art”, donde al igual que Gontero, afirma la descripción de la tienda como catalizador de las necesidades clericales del autor.

b) El Roman d'Eneas

Cronológicamente, el *RE* se considera el segundo texto de la triada clásica que se escribió bajo el auspicio de la Casa Plantagenet. Su datación se calcula hacia 1160 y consta, aproximadamente de 10 335 versos ordenados en octosílabos pareados (característica de las tres obras de *matière antique*). A grandes rasgos, esta obra reactualiza para su época la *Eneida* de Virgilio. Sin embargo, a diferencia del texto clásico, el autor del *RE* no comienza su relato *in medias res*, sino que sitúa el comienzo de su narración en los últimos momentos de la guerra troyana. Después vendrán, entre otras cosas, el viaje errático de Eneas y su gente; el arribo a Cartago; la presentación ante Dido, el enamoramiento de ésta, la partida de Eneas, el suicidio de la reina y la llegada del héroe al *Latium*, donde fundará, no sin combate, el nuevo imperio. En la actualidad, se conservan nueve manuscritos de la obra.²⁶ Asimismo,

²⁶ Las características signaturas de los manuscritos son las: 1) Ms. A (Bibl., Lauren., Florencia, Plut. XLI, cod. 44). Es el manuscrito más antiguo. Data de fines del siglo XII o de principios del siglo XIII. Ha sido editado dos veces por J.J Salvedra de Grave (una en 1891 y otra en 1925). En ésta última se basa la traducción Martine Thiry Stassin (CFMA, París, Champion). 2) Ms.B: proviene de la biblioteca del British Museum con signatura Add. 14100. Se trata de un manuscrito de siglo XIV que casi está completo, a no ser por una laguna que proviene de un folio perdido (a partir del verso 10 035). 3) Ms.C: al igual que el anterior, éste también proviene del British Museum y está codificado con la signatura Add. 34114. Data del último tercio del siglo XIV. 4) Ms. D: B.N. Fr.60. Se trata de un manuscrito francés del siglo XV, ricamente iluminado y el cual sirve de base para la edición y traducción de Aimé Petit (Livre de poche, Letres Gothiques) que será utilizada en esta tesis. Se encuentra, como lo señala la signatura, en la Bibliothèque Nationale de France. 5) Ms. E B.N. Fr.12603: también ubicado en la B.N.F, es quizá uno de los manuscritos con mayores lagunas (vv.1-1769; vv.3565-5954); 6) Ms. F B.N. Fr. 1416: es un manuscrito sucedido por un testimonio del *Roman de Brutus* y ambos textos datan de mediados de siglo XIII; 7) Ms.B.N. 450 comparte características con el anterior en cuanto a datación, pero al *Roman d'Eneas* le sucede el *Roman de Troie* y a éste el *Roman de Brutus*; 8) H. Bibl. 251: es el único manuscrito

existen tres ediciones modernas, entre las que destaca la de Aimé Petit, por ser una edición crítica y la más completa.²⁷ A grandes rasgos, la crítica se ha centrado en:

- a) La relación de la obra con su hipotexto
- b) La relación de la obra con otros textos y autores
- c) El análisis de pasajes y personajes concretos en la obra
- d) El análisis de temas y motivos

En el primer rubro, nuevamente están los trabajos de Faral, quien, desde 1911, se centró en las fuentes del *RE* y propuso, además de la *Eneida*, que las *Metamorfosis* de Ovidio sirvieron como hipotexto de la obra medieval (Faral, "Ovide et quelques autres sources"). Sus investigaciones, empero, se cristalizaron en su obra clásica ya mencionada, donde analiza, entre otras cosas, la influencia del fragmento de Píramo y Tisbe y la manera en que se entiende el amor en el *RE* (*Recherches*, 17-21). En esta misma obra, el autor menciona otras fuentes, entre las que destacan: *De septem mundi miraculis* de Philon de Bizancio, los *Mirabilia Urbis Romae*, la *Historia Alexandri Magni*, los *Etymologiarum libri viginti* de San Isidoro de Sevilla, el *Physiologus*, etc.

Después, se encuentran las reflexiones Pauphilet ("Eneas et Enée") y Poirion ("De l'*Enéide*") –publicadas en 1929 y 1976–, centradas en el cambio contextual del Eneas clásico al medieval. Igualmente se cuenta con el estudio de Fernández Carmona, quien afirmó que "la novedad de la obra románica está en la importancia que ocupa el amor, pues el *Roman* desarrolla ampliamente lo que era una evocación en la obra latina: la pasión de Lavinia" ("De la *Eneida*", 227). Además, en este artículo, la autora analiza de manera especular pasajes como el suicidio de Dido (230) y la lucha de Eneas contra Turno (233).

El estudio de Marchello-Nizia ("De l'*Enéide* à l'*Eneas*"), por otra parte, destaca la relación que, en el siglo XII, la *Eneida* y su medievalización tejieron con aspectos como el linaje, la tierra y lo femenino. Mora-Lebrun ("Sources de l'*Enéas*"), años después (1985), estudió la tradición exegética y el modelo épico latino, comparando también el texto de Virgilio con su reelaboración medieval. Finalmente, desde la década de los ochenta del siglo

que se halla en la École de Médecine en Montpellier. Al igual que los anteriores, data del siglo XII; 9) B.N.F. 784 está datado hacia comienzos de XIV y contiene también el *Roman de Thèbes*.

²⁷ Las ediciones modernas son: 1) *Enéas, facsimilar reproduction of Manuscript fr.1450*. Paris, Bibliothèque National. New York: The Modern Language Association of America, 1930. 2) *Eneas, Roman du XIIe siècle*. Ed. J.J. Salverda de Grave. Paris: Champion, 1985. 3) *Le Roman d'Eneas. Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60*. Ed., y trad., Aimé Petit. Paris: Librairie générale française, 1997. (Livre de poche, 4550. Lettres Gothiques). Ésta última se utilizará en este trabajo.

XX, se encuentran los trabajos de Cormier, quien se ha enfocado en aspectos retóricos del *RE*, como la *adaptatio* y el análisis de los testimonios glosados de la *Eneida* (“An example...”; “In the Footprints...”, respectivamente 1989, 1999); así como la función del traductor como un “re-escritor” (“Classical Continuity...” y “The Empire Re-Scripted”). En 1994, Desmond publicó *Reading Dido: Gender, Textuality...*; una obra que estudia las distintas representaciones medievales de la reina de Cartago, en obras como el *RE*, *L’histoire ancienne jusqu’à César*, de Wauchier de Denain; o bien *The House of Fame* de G. Chaucer.

Acerca de la relación de la obra con otros textos y autores, desde la segunda mitad del siglo XX, existen trabajos como el de Wittig “The Aeneas-Dido Allusion in Chrétien's *Erec et Enide*”, que analiza de manera especular el texto clásico y algunos pasajes de la obra de Chretien de Troyes. Mora, por su parte, publicó en 1994 *L’Enéide médiévale et la chanson de geste*, donde defiende la tesis de la pervivencia de la tradición de una historia y el cambio operatorio de ésta, de acuerdo con el género literario. Bajo este mismo marco, se encuentra el estudio de Deist, “The kiss of Ascanious”, que compara la obra francesa y el *Eneasroman* de Heinrich von Veldeke, poeta neerlandés del siglo XII. En el tercer milenio, la crítica ha continuado con este tipo de trabajos: por ejemplo, se cuenta con el estudio de Wilson-Okamura, “Lavinia and Beatrice”, artículo que analiza el tema amoroso en el *Roman* y en la obra de Dante; o bien “Los tres ejes de comportamiento”, donde Lobato Osorio considera el *RE*, como uno de los modelos principales en la personificación prototípica caballeresca.

En cuanto a los estudios de personajes y pasajes concretos de la obra, los estudios se han centrado –en el primer caso– en las figuras de: Dido, Lavinia y Camille. Así, además del texto de Desmond, ya citado, está la reflexión de Petit (“Dido dans le *Roman d’Enéas*”). Caso particular son los estudios acerca de Lavinia (Adler, “Eneas and lavine”; Cormier, “À propos de Lavine”), pues los autores vinculan a este personaje con aspectos retóricos como la *descriptio puellae*. Por otro lado, Camille, reina de los volscos, ha llamado la atención por sus atributos caballerescos y amazónicos. Así, en 1989, Marín Pina toma este personaje como prototipo para exponer el tópico de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles y concluye que el patrón sigue los parámetros de la *sapientia*, la *fortitudo* y la *pulchritudo*.

De los pasajes de la obra, el más estudiado ha sido el juicio de Paris. Faral, en su artículo “Le récit du Jugement...”, propone como hipotextos a las *Metamorfosis* de Ovidio y al *Ilias latina*. Por su parte, Atwood, en 1942, vincula el *Roman* con la obra de Daris el Frigio *De*

exidio Troiae Historia y un poema escrito en inglés medio, titulado *The seege of Troye*. Finalmente, en 1998, Spence también se enfocó en este pasaje, para analizar los vínculos morales que se representan tanto en la obra virgiliana, como en la medieval.

El análisis en cuanto a temas y motivos es otro de los aspectos en los que se ha centrado la crítica; mayor atención han recibido los estudios dedicados al amor, ya sea de Eneas con Dido o bien de Eneas y Lavinia (Jones, *The theme of love*; Rouse, “Le Pouvoir, la prouesse”; Cormier, “Woman's Ways of Feeling”); a la violencia (Cormier, “Brutality”); y al *descensus ad inferos* (Cormier, “Qui détient le Rameau d'Or”). Finalmente, los aspectos visuales, descriptivos y efrásticos no han sido de gran interés para la crítica, pues en comparación con otros temas y motivos, los estudios son pocos. Así, tomando como punto de partida tres episodios efrásticos importantes en el texto (las descripciones de la tienda de Eneas y las Tumbas de Pallas y Camille), al hacer un recuento de estas reflexiones, nuevamente tendríamos que mencionar a Faral (*Recherches*), quien ofrece dos fuentes para la *descriptio* de la Tumba de la reina de los volscos: los *Mirabilia Urbis Romae* y la ya citada obra de Philon de Bizancio, *De septem mundi miraculis*. En 1976, Frappier (*Études de littérature française*) abordó el tema de la pintura y de los héroes antiguos en la literatura francesa; y se enfocó en la constitución de la heroicidad de ciertos personajes, pero no dedicó demasiado espacio a la descripción de la tienda de Eneas; algo que sí realizó Cormier (“Sources for the Trojans' Tent”), cuando propuso algunas fuentes para esta éfrasis.

En 1981 Marie Talarico publicó “Medieval Descriptive Modes...”, donde realiza un análisis de descripciones a partir de dos *artes poetriae* medievales: la de Mathew de Vendôme y la de Geoffrey de Visnauf. La autora afirma que las descripciones de personajes se suscitan cuando éstos están enamorados; o bien, a punto de morir. Talarico habla de dos niveles de descripción: “On one hand, objects and non-human creatures: the spectacular, marvelous beauty of the city of Carthage; Dido’s dress [...] the opulent tombs of Pallas and Camille; [and] on the other hand *personae descriptiones*” (213).

Años después, Baswell (“Eneas’s tent...”) y Baumgartner (“Peinture et écriture”) ampliaron estos estudios: el primero relaciona la descripción de la tienda de Eneas con la fundación del imperio angevino y enfatiza cómo, en el texto, este pasaje marca la *translatio imperii* del gobierno matriarcal, personificado en Dido y Camille, al gobierno de lo masculino, personificado por Eneas. Baumgartner, por su parte, explica las deudas de un

roman con respecto a otro y afirma la importancia clerical del pasaje y su contexto. A propósito de los textos que se publicaron a partir del año 2000, Martínez Pérez, analiza los pasajes de las tumbas de Pallas y Camille, a los cuales califica, efectivamente, como écfrasis. La autora afirma que son intertextos que “abren conexiones a la Antigüedad, bíblica o mitológica, o a todo un mundo que se intenta evocar o reproducir para dar *auctoritas* o deslumbramiento al nuevo *roman* que se escribe.” (Martínez Pérez, “Notas sobre el motivo artístico”, 160). Cabe mencionar que Martínez enfatiza algunas de las funciones que tienen estos ejercicios retóricos, como la función enciclopédica o clerical.

Finalmente, en este mismo rubro, se inscribe *Conter de Troie et d’Alexandre*; texto en el que Harf-Lancner, Maille y Szkilnik reúnen una serie de ensayos en torno a la materia troyana y alejandrina. Aunque ninguno de los escritos dedique su atención al *RE* –cosa que sí pasa, por ejemplo con el *RT*, por evidentes razones– en varios de estos ensayos se habla de la descripción de objetos maravillosos como las tumbas (144 y ss.) o bien las tiendas cuyos paños son objetos artísticos y aquí se hace referencia, aunque tangencialmente, al Eneas *medieval* (125, 150, 206,). Como se observa, pocos críticos han dedicado su atención a la descripción de la tienda de Eneas, en el *Roman*.

c) El Libro de Alexandre

Entre los textos de materia clásica que se produjeron en la España del siglo XIII, un lugar especial lo ocupa el *LA*; obra escrita hacia 1270 y que consta de 10 700 versos, ordenados en 2 675 cuadernas o tetraestrofas. Este texto inaugura la escuela poética del mester de clerecía; cuyo “manifiesto”, para algunos especialistas, se refleja en la segunda cuaderna.²⁸

La historia genético-textual de esta obra se remonta al siglo III, cuando se escribió *Vida y Hazañas de Alejandro de Macedonia*, texto por mucho tiempo atribuido a Calístenes de Olinto (ca.360-a.C.328 a.C.), guerrero de Alejandro Magno. La crítica, empero, ha terminado por caslificar la obra como anónima, identificando a su autor como “el Pseudo Calístenes”. Este texto constituyó la base de muchos relatos legendarios que giraron en torno a la figura

²⁸ A partir de aquí abreviaré el término cuaderna con *c*. Asimismo, citaré la edición de Casas Rigall. La cuaderna aludida dice lo siguiente:

Mester traigo fermoso non es de juglaría,
mester es sin pecado, ca es de clerecía,
fablar curso rimado por la cuaderna vía,
a sílabas contadas, ca es grant maestría. (c.2)

del macedonio. En un esbozo de la trayectoria textual; Julio Valerio, hacia siglo IV, la tradujo del griego al latín, denominándola: *Rex Gestae Alexandri Macedonis*. Pero, esta obra no fue muy difundida en la Edad Media; como sí sucedió con una versión llamada *Historia de Proeliis*: texto del siglo X, en el que se basaron muchos romanceamientos de la vida del conquistador.²⁹ Durante los siglos XI, XII y XIII, la *HP* fue determinante para dar a conocer y acrecentar la leyenda del macedonio, ya que –por un lado–, sirvió como fuente para proyectos enciclopédicos, como los textos alfonsíes; mientras que, por otra parte, se tradujo –íntegra o fragmentariamente– a diversas lenguas europeas.³⁰ En el ámbito francés del siglo XII, estas traducciones dieron paso a una serie de escritos en lengua romance,³¹ pero también a una versión latina que utilizó el creador del *LA*: la *Alexandreis* o Alejandriada o de Gautier de Châtillon (ca.1184). Con estos antecedentes, un siglo más tarde, la leyenda de Alejandro se adentró en los territorios literarios más allá de los Pirineos, donde se retomó no sólo en la *Estoria General*, de Alfonso X el sabio, sino también en el *LA*.

A grandes rasgos, esta obra narra la vida de Alejandro de Macedonia: desde su nacimiento y educación a cargo de Aristóteles, en la corte de Pella; hasta sus victorias contra Darío III, rey de los persas; y Poro, monarca de los indios, así como su posterior gobierno sobre el mundo conocido para su época. La obra se caracteriza no sólo por la adaptación contextual o medievalización, sino también por la inclusión de aspectos de *mirabilia*. En la actualidad se conservan algunos fragmentos breves y tardíos del *Libro*, así como dos manuscritos medievales.³² Igualmente, hasta el día de hoy, existen, por lo menos, cinco

²⁹ A partir de aquí utilizaré, según convenga, el nombre de esta obra, o bien me referiré a ella por las siglas *HP*.

³⁰ A propósito las traducciones, véase el artículo de Ionova (“Las dos variantes del *Libro*”), donde la autora pone énfasis en una variante eslava, no atendida por la crítica, así como en el aspecto extraliterario de su recepción.

³¹ Como el *Roman d’Alexandre* de Albéric de Pisançon, (ca.1110); o bien, otro *Roman d’Alexandre*, cuyo autor es Alejandro de Bernay, llamado Alejandro de París (ca. 1170), más o menos contemporáneo a la redacción de los *romans de matière Antique*. Este último autor escribió su obra en versos duodecasilabos y con ello puso los cimientos del verso alejandrino, que debe su nombre a la materia que se trata.

³² De los manuscritos, el más antiguo fue hallado en la biblioteca del duque de Osuna, por ello se le denomina manuscrito O; data de principios del siglo XIV, está escrito sobre pergamino, en dialecto leonés y fue publicado en 1779 por Tomás Antonio Sánchez. Actualmente se encuentra en la BNE (Ms. Vit. 15.10). El segundo lo halló Morel-Fatio en 1888, en los fondos españoles de la Bibliothèque National de France, y fue denominado manuscrito P. Está escrito en aragonés o riojano y sobre papel, por lo que, se asume, es menos viejo que el primero. Actualmente se encuentra en la BNF (ms. esp. 488). En cuanto a los fragmentos, el más antiguo es el de Medinaceli (*Med*), que se encuentra en el Archivo Ducal de este municipio de Soria, bajo la signatura de “Archivo Histórico, caja 37, documento 50”. Por otra parte, se encuentra el fragmento de Bujedo (B), que contiene nueve estrofas y media (cc. 787-793, 851 y 1167-1168b) copiadas por Francisco de Bivar en su obra *Marci Maximi Caesaraugustani*. Finalmente, también se cuenta con el fragmento G., que se denomina de esta forma por haberlo copiado Gutierre Díez de Games en su obra *Victorial o Crónica de don Pero Niño*, texto

ediciones modernas,³³ entre las que destacan la de Cañas Murillo y la de Casas Rigall, tanto por ser las más actuales, como por los estudios introductorios y análisis críticos de la obra.

Independientemente de las ediciones, la existencia de los dos manuscritos y los fragmentos, su cotejo y lecturas han traído algunas polémicas de diversa índole entre la crítica, lo cual ha dado como resultado una serie de reflexiones que apuntan a temas que bien podrían compartir ciertas categorías. Como se muestra en la siguiente lista:

- a) El *LA*, su autor y fecha de composición
- b) El *LA* y los estudios lingüísticos y de retórica
- c) El *LA* y su contextualización
- d) El *LA* y los estudios de Literatura Comparada

La discusión acerca de la autoría y la fecha de composición de la obra representa la polémica más antigua entre la crítica moderna. No obstante, actualmente se ha llegado a ciertos acuerdos, entre los que destaca el hecho de considerar anónimo al autor de la obra y datar su escritura hacia la segunda mitad del s.XIII.³⁴

original del siglo XV. Este fragmento del *Alexandre* inserto en el *Victorial* se encuentra en el capítulo 2 del *Proemio*, donde su autor busca modelos antiguos de ejemplaridad para la vida de un personaje noble.

³³ Las ediciones a las que me refiero son las siguientes: *El Libro de Alexandre, texts of the Paris and Madrid manuscripts*, ed. Raymond S. Willis, Princeton: Paris, 1934; *El Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas Murillo, Madrid: Editora Nacional, 1978; Gonzalo de Berceo. *El Libro de Alixandre*, ed. Nelson, Dana Arthur, Madrid: Gredos, 1979; *Libro de Alejandro*, ed. Elena Catena, Madrid: Castalia, 1985; *Libro de Alexandre*, ed. Francisco Marcos Marín, Madrid: Alianza Editorial: 1987; *Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas Murillo, Madrid: Cátedra, 1988; y *El Libro de Alexandre*, ed. Juan Casas Rigall, Madrid, Cátedra, 2007.

³⁴ En un resumen cronológico de esta polémica: antes del descubrimiento del manuscrito P, la crítica atribuía la autoría del *Alexandre* a Juan Lorenzo de Astorga, pues así se señalaba en la obra hacia las cuadernas finales. Posteriormente, con el descubrimiento del manuscrito P., comenzó la gran polémica de la autoría del *LA*. En 1891, el hispanista alemán G. Baist defendió en un artículo (“Eine neue handschrift”) que la obra era original de Berceo. Punto que refutó Menendez Pidal (“El Libro de Alexandre”), con el argumento de que el verbo *escrevivo* en la Edad Media tenía también la connotación de “traducir”. En 1906, igualmente, Morel-Fatio, F. Hanssen y R. Moll rechazaron tanto la autoría de Lorenzo de Astorga como la de Berceo, debido al estudio dialectal, mientras que Alarcos Llorach reafirmó esta hipótesis en 1948, cuando sus *Investigaciones sobre el Libro de Alexandre* sostuvieron que el texto no se había escrito originalmente ni en leonés ni en aragonés, sino en castellano. Hasta 1960 se mantuvo la teoría del autor anónimo del *Alexandre*, exceptuando sólo a Menendez Pidal, quien sostenía que la obra era de Juan Lorenzo de Astorga y así lo publica en su *Poesía Juglaresca* (1957). No obstante, en 1960, Brian Dutton retoma partido por Berceo, sosteniendo que hay semejanzas en lengua y giros expresivos (Uría 187). Este hecho tuvo eco en los teóricos posteriores como Dana Nelson que publicó una edición del *Alexandre* en la editorial Gredos y en la que aparece Berceo como autor. Hacia la segunda mitad del siglo XX, Lida de Malkiel siguió atribuyendo la autoría del *Alexandre* a Juan Lorenzo de Astorga y así se lee en su texto *La idea de la fama...* (167 y ss). En la década de los ochenta del siglo XX aún se habla de esta polémica, aunque es claro que se inclina mucho más a la autoría anónima. Entre los críticos que mantienen esta última postura están: Francisco Rico (“La clerecía del mester”); y Ian Michel (“The Alexandre Enigma”). En la última década del siglo XX José Hernando Pérez propuso como autor del *Alexandre* al Canciller de Castilla, Diego García de Campos, por semejanzas de actitud y estilo en la obra del Canciller

En cuanto a los estudios lingüísticos y de retórica, uno de los primeros aspectos en los que se centró la crítica fue el determinar las marcas dialectales aragonesas y leonesas de cada uno de los manuscritos. Esta polémica se ha mantenido vigente, baste mencionar el artículo de Rodríguez Molina (“La extraña sintaxis”), publicado en 2008. También bajo este rubro, en la última década, la crítica se ha centrado en aspectos retóricos de la obra, como los análisis que versan sobre la estructura del discurso o métodos de elaboración del mismo que han aparecido con mayor frecuencia.³⁵ Acerca de la relación del *LA* y su contextualización, desde la segunda mitad del siglo XX y hasta la fecha, la crítica ha esclarecido cómo la obra fue útil de manera extratextual. Uno de los temas que más se ha tratado ha sido el didactismo del *Libro*; y así lo estudiaron Raymond S. Willis (“Mester de clerecía”) y Jesús Cañas Murillo (“Didactismo y composición”) a mediados y finales del siglo anterior.

Finalmente, se encuentra los estudios de Literatura Comparada que, a su vez, pueden estar agrupados en tres nuevas categorías con posibilidad de subdivisión; y en los que podríamos ubicar, para efectos del trabajo de investigación que aquí propongo, aquellos que se relacionan con los aspectos visuales y efrásticos en el texto.

- a) Reflexiones comparativas de fuentes e influencias del *LA*
- b) Reflexiones comparativas dedicadas a pasajes específicos
- c) Análisis comparativos de temas y motivos
- d) Análisis comparativos de aspectos visuales y efrásticos

Acerca de los estudios dedicados a pasajes específicos en el *LA*, cabe mencionar los trabajos dedicados a ciertos episodios como: el juicio de Paris, la guerra de Troya, el *excursus*

titulada *Planeta*. No obstante, señala Uria, “hasta el momento, esta tesis parece que no ha tenido mucha resonancia: al menos la bibliografía posterior no dedica demasiada atención a su propuesta” (195).

³⁵ Entre estos estudios, cabe resaltar el de Arizaleta (“El exordio”), un análisis comparativo de este elemento en el texto hispánico y su homólogo en los *Romans* franceses, así como en la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon. Su estudio la hace concluir que “Si situamos el prólogo del *Libro de Alexandre* en un contexto escolar, podemos suponer que los ejemplos de exordios significativamente paralelos al texto castellano pueden constituir la aplicación —llevada a cabo de diversa manera— del esquema del *accessus ad auctores*” (60), que también aparece en las fuentes del texto hispánico. El artículo puede consultarse de manera virtual en la siguiente dirección: <http://www.vallenajerilla.com/berceo/arizaleta/exordiolibroalexandre.htm>. Por otra parte se encuentra el artículo de Casas Rigall (“La *abbreviatio*”), donde el autor resalta el hecho de que la crítica se ha enfocado en la técnica retórica de la *amplificatio*, pero poco ha dicho con respecto a su opuesto, la *abbreviatio*, que en el *Alexandre* puede ser vista, según esta investigación, como un *topoi* de la *inventio*, así como un mecanismo estructural de la *dispositio* y de la *elocutio* del discurso.

del Infierno o bien el encuentro de Alejandro con las amazonas.³⁶ Tal como el caso anterior, el inciso correspondiente se subdividiría de la siguiente forma:

- b) Reflexiones comparativas dedicados a pasajes específicos
 - b.1 Juicio de Paris (cc.335-387)
 - b.2 Guerra de Troya (cc. 322-772)
 - b.3 Encuentro con las amazonas (cc.1860-1887)
 - b.4 Descripción del infierno (cc.2334-2457)

De mayor interés para esta tesis resultan los estudios de temas y motivos, en el *LA*, que, pertenecientes al tercer inciso del esquema planteado, podrían agruparse así:

- c) Análisis comparativos de temas y motivos.
 - c.1 Temas**
 - c.1.1 La muerte
 - c.1.2 La soberbia
 - c.2 Motivos**
 - c.2.1 La exploración de los cielos
 - c.2.2 Motivos de lo maravilloso oriental
 - c.2.3 Motivos ecfrásticos y visuales

La primera de las dos subcategorías corresponde a dos temas literarios que son ejes de la historia que narra el *LA* y que han sido objeto de estudio para su crítica.³⁷ En el siguiente rubro, se agrupan los estudios de motivos, como: 1) El vuelo de Alexandre con los grifos (Michel, *Alexander's Flying-Machine*; Pérsico, “Fronteras del mundo”); 2) los motivos de maravillas exóticas y la función del orientalismo y exotismo en la obra.³⁸ Así como, 3) los

³⁶ En el primer caso se puede hablar del artículo de Solalinde, (“El juicio de Paris”); en el segundo, los estudios como el de Cirot (“La guerre de Troie...”); además del reciente estudio de Buis Jerónimo ya señalado. Con respecto al pasaje de las amazonas, la crítica cuenta con estudios como los de Irizarry (“Echoes of the Amazon Myth...”); o bien el de Uría Maqua (“De la nariz hereda”). Finalmente, los estudios dedicados al Infierno son inaugurados con el artículo de Michel (“The Description of Hell”); seguido del artículo conjunto de Lathan y Michel (“Infierno, mal lugar”); y, cerrando el siglo xx, lo postulado por Lacarra (“Los vicios capitales”).

³⁷ Como ejemplo, en el primer rubro, se encuentra el trabajo de Arizaleta (“Imágenes de la muerte”); mientras que, en el segundo caso, se puede consultar el artículo de Uría Maqua (“La soberbia de Alejandro”).

³⁸ Pese al amplio corpus que se podría obtener del texto con respecto a lo maravilloso exótico, la crítica en realidad no se ha ocupado demasiado de este aspecto. No obstante, podríamos hablar de ciertas autoridades que han puesto su atención sobre algún motivo de la representación oriental en la leyenda alejandrina. Este es el caso de Carlos García Gual quien, en su estudio “El rey Alejandro y los árboles proféticos”, se centra en el motivo del oráculo de los árboles del sol y de la luna. Por otro lado, se encuentran tres estudios de uno de los más grandes críticos del *Libro de Alexandre*, Ian Michel. En el primero de estos trabajos (“De situ Indae”), el autor ofrece una visión panorámica, aunque culta, de las maravillas de Oriente y su representación en la literatura española, por lo cual, se entiende, el demérito de este trabajo se encuentra en que no se centra únicamente en el *LA* y le dedica pocas líneas. Por otra parte, del mismo autor, contamos con el artículo “Fantasía versus maravilla”, donde analiza aspectos que pueden ser o no parte de las maravillas orientales. Si bien ambos trabajos son, en efecto, útiles, también es verdad que a veces resultan demasiado generales en el estudio de

motivos relacionados con aspectos visuales y efrásticos en el texto. Es preciso mencionar que, con respecto a este tipo de motivos, la crítica tampoco ha prestado la suficiente atención, pese al hecho de que el *LA* reúne, de menos, cuatro motivos efrásticos recurrentes en la tradición antigua y medieval: la descripción de escudos, carros de guerra, sepulcros y tiendas militares.³⁹ No obstante, hay que aclarar que los estudios sobre este campo no son nulos. De esta forma, es preciso mencionar que, de los cuatro motivos antes señalados, el más estudiado por la crítica ha sido la descripción de la tienda y, en menor medida, las descripciones a las sepulturas. Comienzo por éste último motivo, ya que únicamente tendríamos que mencionar tres textos críticos: por un lado, el de Celso Bañeza, titulado *Las fuentes bíblicas* (publicado en 1994), en donde el autor dedica algunas páginas para analizar el sepulcro de la mujer de Darío (Celso Bañeza, *Las fuentes*, 79-97). En este análisis, Celso Bañeza crea diálogos textuales entre lo que se describe en los grabados del sepulcro (Torre de Babel, caída de los ángeles, pecado de Adán y Eva), con sus correlatos judaicos a la paridad de hacer este parangón también con la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon.

En “Le vers sur la Pierre” (2005), Arizaleta enfoca su atención en siete pasajes del texto en los que se describe una inscripción grabada ya sea en metal, mármol o madera. Entre los muchos aspectos interesantes de este ensayo, se encuentran algunas funciones que Arizaleta propone, con respecto a los grabados. Entre ellas, “une fonction prophétique [...] destiné à dire la gloire future du Macédonien, et aussi sa mort précoce” (167).⁴⁰ El estudio más actual sobre este aspecto es el de Clara Pascual Argente, quien en 2010, publicó “‘El cabdal sepulcro’: Word and Image in the *Libro de Alexandre*”, donde analiza el sepulcro de Aquiles, pero también el de Darío, bajo la perspectiva de la éfrasis y propone ciertas funciones, como

ciertos motivos, dentro de una obra que debería contemplarse detalladamente. Esto no sucede con el tercero de los trabajos de Michel (“Automata in the *Alexandre*: pneumatic birds”), pues aquí el autor hace un fascinante recorrido por la historia de los autómatas y el modo en que su representación literaria llegó hasta el *Libro de Alexandre*, vía la *HP*. Finalmente, para el estudio de la función ideológica de la maravilla y el exotismo oriental en el *Libro de Alexandre* remito a mi estudio “De las tierras que están más allá”.

³⁹ En efecto, en el *Libro de Alexandre* podemos encontrar, por lo menos, 7 descripciones que debemos calificar como efrásticas, las cuales son las siguientes: 1) El escudo de Alejandro (cc. 96-98); 2) El carro de Darío (cc. 855-863); 3) El escudo de Darío (cc. 991-1001); 4) El sepulcro de la esposa de Darío (cc. 1239-1248); 5) El sepulcro de Darío (cc. 1792-1803); 6) El árbol autómatas en los palacios del rey Poro (cc. 2132-2142); 7) La tienda de Alejandro (cc. 2539-2595).

⁴⁰ Es necesario mencionar que Arizaleta no sólo utiliza el *LA* para su corpus de este escrito, sino que también se vale del *Libro de Apolonio*. Además, no únicamente realiza el análisis funcional, ya esbozado, pues también propone algunos aspectos críticos relacionados con el léxico, y el lugar dentro de la obra donde se hace referencia a tal inscripción.

lo veremos más adelante, enfatizando los aspectos del poder de la palabra, la imagen y la memoria en la Antigüedad clásica y en la Edad Media.

Caso distinto es la descripción de la tienda de Alejandro, pues de los motivos ecfrásticos en la obra, éste ha sido el más estudiado. En un recuento cronológico de lo discutido por la crítica; en la década de los setenta del siglo XX, Ian Michel, en su libro *The Treatment of Classical Material*, dedicó algunas páginas al estudio de esta descripción, aunque nunca la califica de écfrasis. Su reflexión es breve pero sucinta; de ella, hay que reconocer la develación de fuentes en las que probablemente se basó el autor del *LA* para describir la tienda, tal es el caso de la 1ª recensión de la *HP*. Asimismo, aunado a la explicación de la distribución espacial en el pasaje, Michel aboga por una función moral de la descripción que yace, principalmente, en la denuncia de la vanidad.

En 1984, Cacho Blecua también dedicó una reflexión a la descripción de este espacio (“La tienda en el *LA*”). El investigador parte de los ensayos de Faral para afirmar la dependencia del motivo con respecto a sus correlatos franceses, como el *RT* y el *Roman d’Alexandre*. Asimismo, este autor realiza un estudio de algunos aspectos retóricos del pasaje como la *dispositio* y el uso de la *descriptio*, en tanto recursos principales de la *amplificatio* (117). Finalmente, Cacho Blecua detalla fuentes e interpretación y esto lo logra dividiendo su escrito en dos puntos: 1) la descripción e interpretación de las historias humanas que aparecen en la tienda y las legendarias; 2) el fluir del tiempo, representado por la descripción de los meses. Lo anterior lo centra en la figura del héroe para afirmar el carácter de microcosmos que posee la écfrasis aunque, insisto, jamás utiliza el término.

En la década de los noventa tres fueron los estudios que, asimismo, se centraron en la descripción de la tienda de Alejandro. En primer lugar, el ya citado texto de Celso Bañeza (*Las fuentes bíblicas*), en el cual analiza, principalmente, las historias bíblicas que se describen en el techo de la construcción con sus correlatos veterotestamentarios. Cabe señalar que el autor no sólo se limita a comparar el *Alexandre* hispánico con el texto sagrado, sino que también realiza este tipo de ejercicios con obras previas, como la *Alexandreis*.⁴¹ El segundo estudio es el de Delmar (“Antecedentes góticos”), quien analiza la tienda de Alejandro como herramienta teórica para reflexionar acerca de aquella que aparece en el *LBA*.

⁴¹ Bañeza también dedica algunas páginas de su texto a estudiar tanto el sepulcro de la mujer de Darío, como el escudo de éste último y lo hace comparando, de la misma forma, no sólo lo descrito con el texto bíblico, sino también con la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon.

Resalta de este artículo la capacidad teórica para la explicación en la distribución espacial por medio de la *descriptio*; así como el hecho de proporcionar algunos ejemplos extratextuales.

Finalmente, la tercera de estas reflexiones es el escrito conjunto de Canovas y Livacic, titulado “Los meses: referencialidad, alegoría y compromiso”. En él, los autores se enfocan en la descripción de un calendario en tres obras distintas: el *LA*, el *LBA* y la *Primer Nueva Coronica y buen gobierno*, de Felipe Guamán de Ayala. Los autores reconocen la representación de los meses en la tienda del *LA* como alegorías o personajes antropomorfizados a los que se les atribuyen acciones prosopopéyicas (190). Para Canovas y Livacic los meses pintados en la tienda están “cargados de referencialidad y simbolismo”. En primer lugar, porque el poeta describe no las tierras del macedonio, sino el área geográfica de la Rioja y, en segundo lugar, porque –como lo ha señalado Michel–, la escena se vincula con lo perenne de la vida humana y el tiempo, como rector de la creación (193).

En este mismo año y en un artículo titulado “Et avié en aquestos paños mucha bella estoria”, por mi parte, propuse que el episodio de la tienda podía ser leído como una écfrasis genérica, implicando aspectos como la *enargeia*, en el caso de la descripción de los meses. De igual forma, afirmé que ese pasaje es funcional a nivel intratextual y extratextual. En el primer caso propuse que, debido a la representación pictórico-verbal de la vida de Alejandro, ésta podría funcionar como *peroratio* para la narración, tomando en cuenta también la ubicación intradiegética del pasaje; mientras que, a nivel extratextual, la écfrasis de la tienda podía actuar como un detonante moralizador que denunciaba ciertas faltas morales.

d) El Libro de Buen Amor

Tradicionalmente, se considera el *LBA* como uno de los últimos exponentes del mester de clerecía; aunque, de manera formal y en conjunto, no esté escrito totalmente en versos alejandrinos ordenados en cuaternas. Se trata de un texto que engloba una colección heterogénea de distintos materiales literarios –fábulas, cantigas, *exempla*, rezos, etc.– agrupados en un discurso mayor que narra la falsa biografía de su autor, el Arcipreste de Hita, y sus debilidades carnales por el loco amor. De esta suerte, si bien el texto cuenta esencialmente las peripecias del Arcipreste por encontrar *fembra plazentera*, al interior de la obra hallamos pasajes tan célebres como la aventura del protagonista con las serranas, la batalla de don Carnal y doña Cuaresma y el triunfo de don Amor.

En la actualidad se conocen tres manuscritos del texto;⁴² mientras que el número de ediciones, desde la segunda mitad del s. XX, supera las veinte; entre ellas, destacan la edición de Jacques Joset, la de Gibbon Monypenny, la edición de Alberto Blecua y, recientemente, la de Fadregas.⁴³ El *LBA* ha sido un texto muy comentado por la crítica, misma que encabezan autores de la talla de Lecoy, con sus *Recherches sur le Libro...* A grandes rasgos, los aspectos en los que se han enfocado los estudiosos del *LBA* son los siguientes:

- a) Aspectos básicos
 - a.1) Autoría del texto
 - a.2) Datación
- b) Los distintos géneros insertos en el *Libro de Buen Amor*
 - b.1) *Exempla*
 - b.2) Las maqāmāt
- c) Sentido del texto
 - c.1) La ambigüedad
 - c.3) Lo burlesco
 - c.4) Lo didáctico
- d) Pasajes y personajes específicos en el texto
 - d.1) Figuras femeninas
 - d.2) Carnaval
 - d.3) Serranas

En el primero de los casos, hasta la actualidad, la crítica se ha ocupado del problema de la autoría del texto, por ejemplo, en 2004, Juan Lobera, en su artículo “Datos biográficos”, defiende la idea de tomar a Juan de Cisneros como autor del *LBA* y habla de algunos acontecimientos históricos, como su cautiverio. En el segundo caso, desde el último tercio del siglo XX, podremos hallar algunos trabajos sobre los *exempla* que se insertan en el *LBA*. Así, Biglieri, en su artículo “Inserción del *exemplum*”, defiende la idea de una obra sólida y flexible, en la que sus materias “quedan fuertemente sometidas a las exigencias de la historia principal, o bien, por el contrario, tienen la posibilidad de independizarse de ésta y cobrar vida propia” (119)⁴⁴. En este sentido, existen reflexiones sobre el *LBA* como una obra influida

⁴² Por acuerdo, se habla del manuscrito G (Gayoso), conservado en la Real Academia Eespañola y que fue copiado hacia 1389. Por otra parte está el manuscrito T (Toledo), copiado a principios del siglo XV, actualmente se conserva en la BNE. Finalmente, el más extenso, el manuscrito S (Salamanca), copiado hacia 1415.

⁴³ Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Ed., introd. y notas de Jacques Joset. 2a ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1981. (Clásicos Castellanos, 14 y 17); Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*. Ed. Gybbon-Monypenny. Castalia: Madrid, 188. (Clásicos Castalia 161); Ruiz, Juan. *Libro de buen amor*. Ed. Alberto Blecua, Madrid: Cátedra, 1992.

⁴⁴ Otros trabajos sobre el tema son los de Palafox (*Las éticas del “exemplum”*), el de Taylor (“*Exempla and Proverbs in the Libro...*”), el de Godinas (“*Exempla y cultura jurídica...*”) y, finalmente, el de Reyes Aznaldo

por el género de la *maqāmāt* y que van desde el clásico estudio de Lida de Malkiel, “Nuevas notas...”, hasta el reciente artículo de Hammilton “The *Libro de Buen Amor*...”.

En el tercer rubro, hay que ubicar los trabajos dedicados a la ambigüedad de la obra. Entre ellos, está el análisis de Núñez (“En general a todos habla la escritura”), el escrito de Cándano Fierro (*La espina y la rosa*), el artículo de Faverón-Patriau, (“Piensa bien qué fables”); y, sobre todo, de las reflexiones de Jacques Joret, (“El pensamiento de Juan Ruiz”) quien, defiende la pluralidad semántica del concepto de *buen amor*.

La ironía y lo burlesco son otros temas en los que se ha centrado la crítica ruiziana; Ayerbe-Chaux, en “La importancia de la ironía”, esboza una tipología que va desde el sarcasmo, la parodia y lo ridículo hasta lo irónico. Casos, sino contrarios, sí pensados desde perspectivas distintas, son los escritos –por una parte– que se enfocan en el carácter didáctico del *LBA*,⁴⁵ mientras que, por otro lado, aquellos que se centran en personajes o en pasajes específicos del texto. De este modo, entre éstos últimos hay que mencionar los estudios de Miaja de la Peña, quien se ha enfocado, entre otras cosas, en la representación y tipologización de las figuras femeninas en la obra.⁴⁶ En el segundo caso, de entre los pasajes más estudiados del texto se encuentran los siguientes: el episodio de la batalla de don Carnal

(“Dos exempla singulares...”). El primero de ellos relaciona a la obra de Juan Ruiz, por aspectos ejemplares, con dos textos: *Los castigos e documentos del Rey Don Sancho IV*, aparentemente escrito hacia 1293 y el célebre *Libro de los exemplos del conde Lucanor et su sirviente Patronio*, escrito hacia 1335. Palafox observa cómo un mismo ejemplo funciona de manera distinta en cada texto, según la conveniencia de su autor. En el segundo caso, hay que resaltar que Taylor no solamente estudia los *exempla* del texto, sino también aspectos paremiológicos, los cuales caracterizan también el texto de Juan Ruiz, en tanto obra híbrida entre cultura popular y culta. Godinas se centra en los rasgos judiciales que pueden ser leídos en la obra de Juan Ruiz, mientras que Reyes se enfoca en dos ejemplos insertos en la descripción de los pecados capitales, relacionados con la lujuria.

⁴⁵ Entre estos destacan, cronológicamente, los artículos de Cañas Murillo (“Algunas observaciones sobre el didactismo...”) y el de Gastón Celaya (“El libro de buen amor...”). En el primero de los casos, Murillo menciona que la crítica se ha mostrado más o menos unánime al afirmar dos aspectos presentes en el libro: el humor y el didactismo (42). De esta idea parte en su artículo para estudiar de qué manera se pretende dejar una enseñanza por medio de la obra, para lo cual trae a cuenta, entre otras cosas, la inclusión de los *exempla*. Por su parte, el trabajo de Gastón Celaya también aborda el aspecto ejemplar del texto ruiziano, además, analiza de qué forma algunos aspectos paródicos y ridiculizantes en el texto pueden auxiliar al didactismo.

⁴⁶ En “Erotismo y misticismo en las figuras femeninas...” la autora revela que la multiplicidad o variedad de mujeres constituye el camino que lleva al Arcipreste a Dios. Así, menciona que: “doncellas, moras, serranas, monjas, viudas, trotaconventos y adúlteras [...] mueve[n] al protagonista en un recorrido *sui generis* a través del placer hacia el encuentro con Dios, es decir por el camino del «loco amor» hacia el «buen amor»” (188). Por otra parte, en *Por amor d’ esta dueña...* Miaja de la Peña profundiza sus estudios dedicando reflexiones más detalladas a la mujer como fuente de devoción y seducción (21-28); o bien las diferencias y ambigüedades entre el “loco amor” y el “buen amor” (91-94).

y doña Cuaresma (cc. 1068-1209)⁴⁷; el encuentro del Arcipreste con las serranas (cc. 959-1042);⁴⁸ y, finalmente, el pasaje de Garoza y sus fábulas (cc. 1344-1493).⁴⁹

Caso contrario, por no ser realmente un elemento demasiado estudiado, resulta la relación de algunos episodios con aspectos visuales o efrásticos. No obstante, el terreno no es del todo virgen; así, Lecoy, en sus *Recherches sur le Libro*, dedica algunas páginas a la descripción de la tienda de don Amor y considera que, en efecto, “les descriptions des tentes sont, dans la littérature medieval, un lieu commun souvent utilisé” (270); aunque no lo denomine así, el autor asume que este tipo de descripciones constituyen un motivo. Apoyándose en el estudio de Faral (*Recherches*), Lecoy hace referencia a textos de tradición francesa que son anteriores al *LBA*,⁵⁰ pero también, y sobre todo, menciona aquellos que pertenecen a la tradición hispánica. Tomando en cuenta los múltiples textos en los que las descripciones de estos objetos son comunes, Lecoy analiza aspectos retóricos y de contenido. Entre los primeros, podemos hablar de los métodos introductorios de las descripciones (274); mientras que de los segundos, encontramos la distribución espacial (273). Es deber resaltar que Lecoy habla de la existencia e importancia de una tradición iconográfica y literaria con respecto a la representación de los meses. A propósito de ésta última, el autor trae a cuenta una serie de textos y poemas provenientes de la Antigüedad tardía y de la época carolingia, que lo hacen afirmar la imposibilidad de decir, a ciencia cierta, qué obra influyó en Juan Ruiz o en el autor del *Alexandre*, para poder incluir este motivo en sus obras (277). Lecoy, finalmente, niega la posibilidad hipotextual de la triada de *matière antique* en el *LBA* (277).⁵¹

⁴⁷ Por sólo mencionar un artículo, Vasvari, en “The battle...”, habla de una reinterpretación semántico-metafórica en tres niveles: la comida, el sexo, y la violencia. Mismos niveles que son parte de lo carnavalesco. Estos tres niveles, siguiendo a la autora, pueden darse de forma simultánea, sobrepuesta, alternada o de manera entremezclada y en ocasiones, se suscitan metáforas calificadas por la autora como gástrico-genitales.

⁴⁸ Entre los estudios acerca de este rubro está el de Von der Walde M., (“Alda...”), quien se centra en la descripción una serrana horrenda física, pero sobre todo moralmente. La autora hace un interesante cruce de referencias con la tradición del romancero posterior a la Edad Media. Por otro lado, está el artículo de López (“La animalización...”), quien determina características morales y físicas que hacen de las serranas ciertos entes que en poco se diferencian de las bestias, tal es el caso de sus rasgos felinos, su desmesurada estatura, entre otras cosas. Finalmente, tenemos artículo de Scarborough (“Another Look...”), quien argumenta que el arcipreste pretende dar una lección moral a partir del episodio de un hombre abusado sexualmente.

⁴⁹ Véase Morros, “El episodio de doña...”

⁵⁰ Entre ellos: la triada de materia clásica, el *Roman d’Alexandre*, *Le Roman d’Athis et Prophilias* y el *Roman de Renart le Contrefait*.

⁵¹ Lecoy reconoce un grupo de obras en las que la descripción de los meses es más que una alusión. Entre ellas están: el *Carmen Mensibus* de Bonvesinde Riva (ca. S. XIII); el *Brèvaire d’Amour* de Matfré Ermengaud.

Durante la segunda mitad del siglo XX, fueron tres los estudios que se centraron en aspectos visuales-descriptivos en el *LBA*. En primer lugar, el ensayo de Martínez (“La tienda de Amor”), quien se centra en el concepto de alegoría y analiza en qué medida el *LA* es el texto en el que se basa Juan Ruiz. Su reflexión lo lleva a concluir que, a pesar de que ambos pasajes descriptivos sean parecidos, el *LBA* no depende directa o exclusivamente del *Alexandre*. Asimismo, el autor ofrece algunas fuentes literarias y extraliterarias para este pasaje que analiza desde la división cuatripartita del tiempo litúrgico.⁵² Por otro lado, María Morras, (“Notas para el estudio”) enuncia tres direcciones en los pocos estudios que vinculan lo visual con el *LBA*.⁵³ Hay que mencionar, no obstante, que su concepto de lo visual es amplio y no se reduce al de la obra artística, sino a cualquier otro tipo de imagen que pueda sugerir el texto. Cuando la autora se ocupa del pasaje de la tienda, vincula la representación de los meses, de la cual reconoce toda una tradición, con el acto de comer y con el aspecto erótico-antropofágico sugerido en la obra.

Finalmente, el estudio de Delmar aborda cuatro puntos principales. En el primero, el autor recuerda la importancia de la imagen en la Edad Media y la forma en que la naturaleza y el arte constituyen el gran espejo en el que se refleja la vida humana. En el segundo, retoma el polémico debate que vincula la descripción de la tienda de Alejandro, en el *LA*, como antecedente único y directo de la tienda descrita en el *LBA*. A propósito de ello, Delmar se suma a los críticos como Lecoy, Martínez y Morrás, para afirmar que no podemos tomar aquella obra como fuente absoluta para la redacción de este pasaje.⁵⁴ En el tercer punto, el autor vincula la descripción de la tienda que aparece en el *LBA* con el motivo literario del castillo de amor;⁵⁵ y ofrece algunos datos extraliterarios (114 y ss). En el cuarto punto,

⁵² Es interesante resaltar que, entre los textos que analiza Martínez se encuentran las *Geórgicas* de Virgilio, que la autora propone como fuente arcaica de la descripción de los meses; la *Alexandreis* [¿?] y el *Roman d’Alexandre*, obras en las que el autor analiza la descripción de la tienda de Alejandro. Quizá para un análisis completo, el texto de Martínez carece de la mención, por lo menos, a la triada clásica medieval.

⁵³ Morras habla de “estudios que se centran en las imágenes de una determinada obra, los que estudian el significado de ciertas imágenes; y aquellos que se ocupan de relacionar los textos con las ilustraciones que los acompañan” (71).

⁵⁴ Uno de los grandes aciertos de Delmar es que, como pocos críticos, hace, a su vez, un análisis del cómo se encuentra distribuido el espacio en la descripción de la tienda de Alejandro. De esta suerte, menciona el autor, en este ejercicio descriptivo podemos hablar de cinco espacios descriptivos fundamentales: el techo y cuatro paneles, cada uno ordenado pictográficamente de acuerdo con temas específicos.

⁵⁵ Delmar señala “En diversos poemas medievales, el corazón del bien amado fue comparado a una fortaleza que el amante debía conquistar. Lo encontramos, por ejemplo, en el *Roman de la Rose* o en un poema alemán de la segunda mitad del siglo IV titulado *Die Minneburg* (*El castillo de Amor*) [...] Físicamente es una construcción majestuosa (independientemente de su tamaño) y fantástica, probablemente de origen

Delmar realiza un breve análisis de la representación de los meses en la tienda y concluye, por una parte, que este tipo de representaciones eran comunes en la iconografía de la época; y de ello se sirvió el Arcipreste para dejar en claro la relación que mantiene el tiempo y lo cíclico, como gobernador y orden del mundo.

1. 4 La propuesta de este trabajo de investigación

Después de este esbozo de lo dicho y asentado por la crítica, me parece adecuado mencionar que el estudio que aquí propongo es viable y pertinente debido a ciertos puntos que aclaro a continuación: en primer lugar, como se ha podido observar, hasta la fecha no existe ningún escrito que vincule las obras aquí propuestas como objetos de estudio. Mucho menos reflexiones que se enfoquen en la transmisión o trayecto de un motivo efrástico desde la literatura clásica y francesa, hacia la castellana. Además, pocos son los escritos que abordan desde la teoría efrástica los pasajes en los que los diversos autores, en estas obras, ofrecen descripciones de objetos pretendidamente plásticos y artísticos, pues, mientras que teóricos de la éfrasis como Heffernan o De Armas no se centran ni siquiera en la literatura francesa medieval, ya no en la castellana, pocos críticos reconocen la existencia de este aspecto retórico en los textos que aquí propongo, así como la influencia de literatura francesa con respecto a la hispánica.

Finalmente, aunque algunos teóricos aquí citados intentan resaltar alguna función que en las diferentes éfrasis de los textos aquí propuestos, no existe una sistematización que enfoque aspectos funcionales más amplios de los motivos efrásticos que se pueden dar, por ejemplo, de manera intratextual o intradiegética, así como de modo extratextual. Cabe mencionar, finalmente, que este estudio pretende fungir como una herramienta teórica que no se limite a los textos que forman mi base de objetos de estudio, sino que, en dado momento, el ejercicio apunta a un carácter más o menos general y aplicable a las obras medievales e incluso renacentistas o barrocas en donde aparezcan descripciones de escudos, tiendas, y sepulcros; tal es el caso indudable de los libro de caballerías –acaso uno de los últimos eslabones de la tradición épica–, o incluso, la obra que representa uno de los pilares

extraliterario y asociada (quizás desde un principio) a la representación de una batalla amorosa” (113). Es aquí donde Delmar refiere una supuesta batalla amorosa, que en realidad era un juego cortés, suscitada en Treviso, donde se mandó construir un castillo que sería defendido por unas doncellas que eran atacadas por jóvenes, quienes les lanzaban frutas o flores.

en la literatura universal; *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, que en algún momento, a lo largo de este escrito, traeré a cuenta. Sin embargo, antes de abordar este aspecto y antes de analizar los motivos en las obras referidas, cabría comenzar por conceptualizar el término de *écfrasis*.

Capítulo 2 Hacia una definición conceptual de la écfrasis

Entre los actuales debates académicos, el término *écfrasis* se asume, sin dubitación alguna, como la descripción literaria de una escultura o una pintura; o bien como la representación verbal de una representación visual.⁵⁶ No obstante, como ha señalado Pineda, “esta definición, que ha sido –y sigue siendo– objeto de continuas matizaciones [...] cuenta con apenas cincuenta años, mientras que el término que la aloja goza de una tradición de siglos” (“La invención de la écfrasis”, 252).⁵⁷ En efecto, el término *écfrasis* deriva del vocablo *ekphrazô*, antiguo verbo griego que correspondía, en términos generales, a la idea de una descripción verbalizada. Sin embargo, parafraseando a Christensen (“La ékfrasis homérica...”, 7), en tanto término técnico, esta palabra no se utilizó, sino hasta el siglo I de la Era cristiana, cuando los manuales de retórica helenísticos se servían de ella, para referirse a una descripción de lugares, personas e incluso acciones, sin limitarse a objetos de arte.

En estos manuales tardoantiguos, llamados *progymnasmata*, el término designaba cualquier tipo de descripción que tuviera la capacidad de formar una imagen mental en el receptor única y exclusivamente a partir del lenguaje y el discurso. No fue, sino hasta el siglo II, aproximadamente, cuando proliferó un tipo específico de écfrasis que se centraba, efectivamente, en la descripción de cuadros y esculturas.⁵⁸ A dichas descripciones se les llamó *eikones*. No obstante, si bien es cierto que en estos trabajos ya existe un vínculo entre

⁵⁶Estas definiciones son mis traducciones a las propuestas de Spitzer (“Ode an a Grecian Urn”, 203) y Heffernan (*Museum of Words*, 2), respectivamente.

⁵⁷Concuerdo con la siguiente observación de Albergo: “Cabe preguntarse el por qué del rescate del vocablo con un uso restringido –de allí que sea ‘objeto de matizaciones’–, quizá porque no existe una definición oficializada o legitimada de la palabra. Porque el hecho de que el término *écfrasis* o *ekfrasis* o *ekphrasis* no aparezca –por citar a dos de los más prestigiosos– ni en el Diccionario de la Real Academia Española ni en el Webster agrega más confusión a la hora de adoptar una acepción más precisa; y esta confusión se percibe ya desde los titubeos de su escritura por parte de diferentes autores” (“La écfrasis como mimesis”, en línea). Lo único que habría que añadir a la cita es que, en realidad, ya se acuñó el término en el Merriam-Webster Dictionary (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/ekphrasis?show=1&t=1337385802>, s.v. ekphrasis) pero no así en el DRAE.

⁵⁸Al mencionar esto, hago énfasis en la idea de proliferación, es decir que se volvió común, pues hay que tomar en cuenta que la descripción de objetos artísticos ya existía desde el siglo VIII a. C y para muestra basta pensar en la écfrasis que se toma, por lo regular, como la primera y punto de partida para cualquier teorización de este concepto, la écfrasis del escudo de Aquiles que aparece en el libro XVIII de la *Iliada*. No obstante también hay que tomar en cuenta la susceptibilidad conceptual del término *arte*, pues en un principio se relaciona con la técnica, mientras que, después del siglo XVI, se vinculó con la idea de lo bello o lo estético.

el uso del vocablo *écfrasis* o *eikon* relacionado con el ejercicio descriptivo de una obra de arte (es decir un vínculo palabra/obra plástica), el origen de la relación que se condensa en la famosa frase horaciana *ut pictura poesis* –y que es teóricamente paralela al concepto de *écfrasis*– puede y debe ser rastreado en el pensamiento filosófico griego anterior. Es por eso que, en este apartado, dedicaré la primera parte a señalar los antecedentes clásicos griegos de la *écfrasis*, mismos que descansan en la relación palabra/pintura; y que pueden hallarse en autores como Platón y Aristóteles; mientras que, en la segunda parte, me centraré en la tradición latina y en autores como Cicerón y Quintiliano; para, finalmente, hacer una breve semblanza del nacimiento del concepto en la retórica de la segunda sofística y algunos autores helenísticos que resultan emblemáticos en la tradición descriptiva de obras de arte.

2.1 Pintura y poesía: los antecedentes clásicos de la *écfrasis*

2.1.1 Platón y Aristóteles: las fuentes griegas

En su artículo, “La *écfrasis* como *mímesis*”, Alberro afirma que la estrecha relación entre lo literario y lo pictórico tiene como mote o divisa la frase horaciana *ut pictura poesis*. Sin embargo ésta, que incluso se considera tópica, tiene un antecedente en la tradición filosófica griega anterior. En este sentido, señala Alberro, uno de los primeros escritos que, periféricamente, anuncia este vínculo es el diálogo platónico *Hippias mayor*, en el que Sócrates e Hipias de Élida intentan llegar a una definición de lo bello. De esta suerte, aunque el diálogo no se centra en problemas de estética, sino en la imposibilidad de una conceptualización, al proponer una definición de *belleza* el filósofo señala lo siguiente:

Decimos ser bello aquella parte de lo deleitable que de vista u oído, cual por medianeros se superengendre en nosotros [...] más según esto, si lo bello es lo deleitable intervenido por la vista y el oído, es claro que lo deleitable de otra clase no será bello. ¿Lo concederemos?
(Platón, “Hippias Mayor”, § D, 225).

Pese a su carácter de pregunta retórica, la cita anterior permite relacionar la pintura y la poesía, en tanto que lo deleitable aquí es lo intervenido por la vista y el oído. Más allá de esto y parafraseando a Alberro, esta cita permite establecer, desde la datación de este texto, la antigua relación entre la representación de escenas auditivas y visuales, por medio de la descripción. Sin embargo, para hacer esto, es necesario tomar en cuenta que en ambos casos –la narración de un relato o pintar y después observar un cuadro– son ejercicios cuya

reflexión pertenece al ámbito de la mimesis o imitación. Resulta, pues, interesante recordar que, a propósito de este último concepto, Aristóteles, siglos después, también estableció una relación entre la poesía, lo literario y la imitación, al mencionar que:

Así como algunos con colores y figuras **imitan** muchas cosas reproduciendo su imagen (unos por arte y otros por costumbre), y otros mediante la voz; así también, entre las artes dichas [la epopeya, la poesía trágica, la comedia y la ditirámica] todas hacen **la imitación** con el ritmo, el lenguaje o la armonía.

(Aristóteles, *Poética*, §1447 a, 127-128, las negritas son mías).

Después, también en la *Poética*, Aristóteles afirma lo siguiente:

Mas, los que imitan imitan a hombres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a estos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, **lo mismo que los pintores. Polignoto, en efecto, los pintaba mejores, Pausón, peores, y Dionisio, semejantes. Y es evidente también que cada una de las imitaciones dichas tendrá estas diferencias.**

(Aristóteles, *Poética*, § 1448 a, 131, las negritas son mías).

Tomando en cuenta lo dicho en las citas anteriores, debemos aceptar que tanto la pintura como la poesía son creaciones o recreaciones miméticas. Esto es; una escultura o una pintura evocan algo más que no son la escultura o la pintura en sí mismas sino, por ejemplo, un paisaje, una persona o una determinada situación.⁵⁹ Aceptando esto, tendríamos que decir, por otra parte, que si la écfrasis es la descripción de una obra de arte y ésta ya es por sí misma un objeto mimético, aquélla presenta una mimesis en segundo grado; lo cual, en efecto, la convierte en una representación de una representación.

Finalmente, en aspectos de estética, para hablar de la relación que teóricamente vincula pintura y poesía, antes de la Grecia de la segunda sofística, tendríamos que recordar el tratado *Sobre lo sublime*, del Pseudo Longino (ca. III ó I a.C), en el que se menciona que:

⁵⁹ Antes de Aristóteles, Platón, en la *República*, había abordado ya el problema de la mimesis en el arte, señalado que pintura y poesía nunca alcanzan la verdad, pues son simples imitaciones de alguna cosa, pero no la cosa en sí. Así, se lee en esta obra: “Glaucón, podemos decir de los poetas —empezando por Homero—, que cuando en sus ficciones hablan de virtud, o de cualquier otro asunto, no hacen otra cosa que imitar su apariencia y no alcanzan nunca la verdad, a la manera del pintor del que antes hablábamos, que hará un retrato de un zapatero sin entender nada de zapatería, que dicho retrato parecerá un verdadero zapatero a los que nada entienden del oficio, como él mismo, y sólo juzgan por los colores y las formas” (Platón, *República*, X, 141). Como se sabe, Platón opta por una República en la que, idealmente, no existan ni pintores ni poetas, ni sus mentiras.

Así como las luces opacas desaparecen bañadas por el sol, de igual manera los artificios de la retórica desaparecen completamente al ser rodeados por todas partes por lo grandioso. En la pintura sucede quizá algo parecido a esto. Pues, aunque se coloquen la sombra y la luz en un mismo plano una junto a la otra, no obstante la luz salta a la vista y no sólo se destaca extraordinariamente, sino que también parece que está mucho más cerca. Lo mismo sucede en los discursos, lo sublime y lo patético calan más hondo en nuestras almas y por una afinidad natural y por su brillo se nos muestran siempre antes que las figuras y ensombrecen el arte de éstas y lo mantienen igualmente oculto.

(*Sobre lo Sublime*, XVII, 123).

Al hablar de lo sublime, el Pseudo Longino también se refiere a la conmoción de los afectos del alma por medio de la palabra y la fuerza evocadora que ésta puede tener. Sin embargo, esta idea no se cristalizará en las teorizaciones griegas –por lo menos no en las clásicas–; pero sí, como veremos a continuación, en las reflexiones latinas que, en una especie de *translatio studii*, siguieron hablando de la relación entre pintura y poesía, además de los aspectos representacionales o miméticos que tiene cualquier descripción hecha con la posibilidad de conmocionar y persuadir.

2.1.2 Cicerón, Horacio, Quintiliano y otros antecedentes teóricos latinos

Hacia la segunda mitad del siglo XVI, Alfonso de Torres, llamado Turrítani, era reconocido como uno de los mejores profesores de retórica en la Universidad de Alcalá de Henares, donde escribió, para esta época, sus *Rhetoricae Exercitationes*; manual de arte discursivo, destinado a sus alumnos, y cuyos preceptos se basaban en los de Aftonio de Antioquía. En este texto, se encuentra la siguiente afirmación:

La descripción es **un discurso que representa ante los ojos aquello que muestra**. Mediante ella se pinta una imagen tan completa, que da la impresión de que las cosas no están siendo descritas, sino que están sucediendo ante nuestros ojos. **Otros la llaman hipotiposis, energía, evidencia, representación o demostración. Es decir, cuando con el fin de amplificar, adornar o deleitar, no nos limitamos a exponer el asunto, sino que lo ponemos por delante para que se vea como si estuviera expresado con colores en un cuadro, de modo que parezca, lector, que lo hemos pintado y no narrado, que lo hemos contemplado y no leído.**

(*Rhetoricae Exercitationes*, 317, las negritas son mías).

Cabe resaltar cuatro puntos de la cita anterior: 1) una descripción pone aquello que se describe ante los ojos del que escucha. 2) La pintura se asemeja y se relaciona con la *praxis* descriptiva. 3) El autor refiere distintos nombres con los que se conoce la descripción (“hipotiposis, energía, evidencia, representación, demostración”); y, 4) la descripción es un

elemento relacionado con la amplificación del discurso. Para la época en la que escribe De Torres, empero, estas afirmaciones son ya elementos consolidados en los manuales de retórica; elementos, en efecto, que tienen sus raíces, como lo hemos visto, en las discusiones filosóficas de la Grecia clásica y las ideas que ésta heredó al mundo latino, helenístico y, después, al periodo medieval.

De este modo, si se rastrearán cronológicamente las bases conceptuales de la definición expuesta, tal como la entendían los hombres contemporáneos a Turrítani, tendríamos que traer a cuenta, en primer lugar y en el caso del mundo latino, la *Rhetorica ad Herennium* (ca.90 a.C),⁶⁰ texto por mucho tiempo atribuido a Cicerón, pero cuyo autor desconocemos. Es el manual de arte discursivo latino más antiguo que se conoce. En él, se hallan, de menos, dos aspectos relacionados con la descripción que cabría resaltar: el primero, una definición: “Descriptio nominatur, quae rerum consequentium continet perspicuam et dilucidam cum gravitate expositionem” (*RH*, IV, XXXIX, 51,145).⁶¹ Más adelante, el autor ejemplifica algunos tipos de descripciones de acontecimientos vinculados al ámbito judicial o bélico y, finalmente, afirma que: “Hoce genere exornationis [Descriptio nominatur] vel indignatio vel misericordia potest commoveri, cum res consequentes comprehensae universae perspicua breviter exprimuntur oratione” (*RH*. IV, XL, 52, p.146).⁶² En efecto, el segundo aspecto es la utilidad judicial de la descripción: persuadir y mover los afectos en favor de una causa, logrando con ello evidenciar o demostrar un aspecto.⁶³ En este sentido y a

propósito de estos términos, el autor de la *RH* dice también que:

Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse videatur. Id fieri poterit, si, quae ante et post et in ipsa re facta erunt, comprehendemus aut a rebus consequentibus aut circum instantibus non recedimus...

(*RH*, IV, LV, 165)⁶⁴

⁶⁰ Desde aquí, *RH*.

⁶¹ De aquí en adelante, cuando cite este texto, coloco a pie de página la traducción que ofrecen ya sea Reyes Coria en su edición bilingüe o bien Salvador Nuñez, en su traducción publicada por Gredos. El primero de estos traduce de esta forma: “Se nombra descripción la que, con gravedad, contiene la exposición perspicua y lúcida de las cosas consecuentes (*RH*, IV, 51, 144). El segundo afirma que: “Se llama *exposición* a la figura que consiste en exponer de manera clara y lúcida y con seriedad las consecuencias de unos hechos” (288).

⁶² “Por este género de exornación [llamado descripción] puede moverse o a la indignación o a la misericordia, cuando las cosas consecuentes, comprendidas todas, se expresan brevemente con oración perspicua” (Trad. Reyes Coria, *RH*. IV, 52, 146).

⁶³ Acato la cuarta entrada en la definición del DRAE para el término *demonstración*: “Prueba de algo, partiendo de verdades universales y evidentes” (s.v demostración).

⁶⁴ “Hay demostración cuando la cosa se expresa con palabras de tal suerte que aparezca que el negocio se realiza y la cosa está ante los ojos. Eso podrá hacerse si comprendemos lo que se haga antes y después y durante la misma cosa o no nos apartamos de lo consecuente o circunstantes” (Trad. Reyes Coria, *RH*, IV, LV,165).

La descripción es, entonces y en esta obra, una exposición o demostración que, emitida verbalmente, hace aparecer *ante oculos* lo descrito, como si de una figura visual se tratara. Más interesante resulta el cierre de la conceptualización: “Haec exornatio plurimum prodest in amplificanda et commiseranda re huiusmodi enarrationibus. Statuit enim rem totam et prope ponit ante oculos” (*RH*, IV, LV, 69,165).⁶⁵ En efecto, desde la época en la que se redactó este manual de retórica latina se entiende la descripción como medio amplificativo.

Cicerón (106 a.C - 43 a.C), por su parte, siguió la tradición de relacionar la pintura y la poesía. De esta manera, en su *Liber v* de sus *Tusculanae Disputationes*, se refiere a la ceguera y trae a colación una serie de autores y filósofos ciegos que, empero, fueron grandes maestros. En este texto se encuentra lo siguiente:

Traditum est etiam Homerum caecum fuisse. At eius picturam non poësim videmus. Quae region, quae ora, qui locus Graeciae, quae species formaque pugnae, quae acies, quod remigium, qui motus hominum, qui ferarum non ita expictus est, ut quae ipse non viderit nos ut viuderimus effecerit? Quid ergo? Aut Homero delectationem animi ac vluptatem aut cuiquam docto defuisse unquam arbitramur?

(*Tusculanae Disputationes*, v, XXXIX, 13)⁶⁶

Asimismo, este autor prolonga la tradición de la técnica o precepto que sugería exponer algo de manera tan detallada y precisa que pudiera presentarse ante la vista. En *De inventione*, por ejemplo, al hablar del décimo *locus* para despertar la *indignatio* utiliza términos relacionados con lo que se ha expuesto con anterioridad. De esta forma:

Decimus locus est, per quem omnia, quae in negotio gerundo acta sunt quaeque post negotium consecuta sunt, cum unius cuiusque indignatione et criminatione colligimus et rem verbis quam maxime **ante oculos eius, apud quem dicitur, ponimus**, ut id, quod indignum est, proinde illi videatur indignum, ac si ipse interfuerit ac praesens viderit.

(*De inventione*, I, 104).⁶⁷

⁶⁵ Esta exornación aprovecha muchísimo en amplificar y commiserar la cosa con narraciones de este modo, pues estableció toda la cosa, y casi la pone ante los ojos (Trad. Reyes Coria *RH*, IV, 69, 165).

⁶⁶ El texto latino lo obtengo de <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/tusc5.shtml>. Julio Pimentel traduce de la siguiente manera: “Se trasmitió también que Homero fue ciego; pero su pintura, no su poesía, vemos. ¿Qué región, qué costa, qué lugar de Grecia, qué aspecto y forma de Pugna, qué ejército, qué remadura, qué movimientos de hombres, cuáles fieras, no pintó de tal manera que las cosas que él mismo no vio hizo que nosotros las viéramos? ¿Qué entonces? ¿Creemos que o a Homero o a cualquier docto le faltó alguna vez la delectación del ánimo y del placer?” (M. T Cicerón, *Disputas Tusculanas*, XXXIX, 113, 127).

⁶⁷ El texto latino lo obtengo de <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/inventione1.shtml>. La traducción de Núñez, en su edición de Gredos dice: “El décimo lugar consiste en reunir todas las circunstancias que ocurrieron al producirse los hechos y sus consecuencias, acompañada cada una de ellas con reproches y denuncias, al tiempo que con las palabras más expresivas posibles exponemos los sucesos **a la vista de los oyentes** para que resalte la indignidad de los hechos como si ellos mismos hubieran asistido al crimen y lo hubiesen contemplado

Pero, Cicerón no sólo perpetúa la tradición de apreciar lo descrito como algo presente ante los ojos, sino que también aboga por la finalidad de la descripción en tanto coadyuvante de la amplificación. En este sentido, en *De Oratore*, señala que una exposición clara y casi visual puede incluso ser un medio de amplificación del discurso. Así:

Nam quasi gerantur sub aspectum paene subiectio, quae et in exponenda re plurimum valent et ad illustrandum id quod exponitur et ad amplificandum, ut eis qui audient illud quod augebimus quantum efficere oratio poterit tantum esse videatur.

(*De Oratore*, III, LIII, 202).⁶⁸

En el mundo latino, no obstante, el autor que mayormente es reconocido como aquél que relacionó de manera indiscutible la poesía y la pintura es Quintus Horatius Flaccus (65 a.C- 8 a.C) quien, casi al terminar la exposición de su *Ars Poetica* o *Epístola a los pisones*, dictó la famosa divisa *Ut pictura poesis* (v. 361); es decir “como la pintura, la poesía”; frase que si bien tiene raíces en el pensamiento filosófico griego –como hemos observado–, e incluso en la literatura de ese periodo,⁶⁹ a lo largo de la historia de la crítica, ha sido la que ha corrido con mayor suerte entre los debates académicos e incluso la que más polémica ha generado.⁷⁰ Sin embargo, cabe recordar que ésta no es la única parte en la que, en el *Ars Poetica*, Horacio asimila el trabajo del pintor con el del escritor; así, al principio de la obra, se dice lo siguiente:

personalmente” (*La invención de la retórica* I,v. 104, 185). Esta idea se repite en en el quinto *locus* que se utiliza para causar compasión (*conquestio*) ante los jueces de un caso y apunta a un tipo de demostración: “Quintus, per quem omnia **ante oculos** singillatim incommoda ponuntur, ut videatur is, qui audit, videre et re quoque ipsa, quasi assit, non verbis solum ad misericordiam ducatur” (I, v.107). “El quinto presenta a la vista de todos, una por una, todas sus desgracias, de manera que al oyente le parezca estar viéndolas y pueda ser movido a la piedad por los hechos mismos, como si asistiera a ellos y no sólo los estuviera oyendo”(Cicerón, *La invención de la retórica*, 107, 187).

⁶⁸ La cita la obtengo de <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore3.shtml>. Menéndez Pelayo traduce así: “Porque la conmoración, deteniéndose mucho en un asunto, mueve en gran manera los afectos, y la explanación pone, digámoslo así, a la vista las cosas que van sucediendo, lo cual vale mucho, ya para ilustrar lo que se expone, ya para amplificar” (192).

⁶⁹ La frase de Horacio tiene sus raíces más ancestrales en lo dictado por el poeta Simónides de Ceos (ca. 500 a.C) quien, según Plutarco (*Obras morales*, 17f, 58b, 346f) afirma que la pintura es poesía muda y la poesía pintura hecha con palabras. Al parecer la pervivencia de este tópico en la teoría y literatura latina se dio gracias al vínculo helenista y está documentado ya en la *RH* (III, 28, 39), donde incluso se cita a Simónides quien afirmó “poema loquens pictura, pictura tacium poema debet esse”.

⁷⁰ Bastaría recordar aquí la discusión desatada por Gotthold Ephraim Lessing y su *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía* (1766). A juicio de Luz Aurora Pimentel, Lessing abre una discusión que ya se ha tornado bicentenario “en torno a la propuesta horaciana sobre la relación de analogía entre la pintura y la poesía; el famoso *dictum, ut pictura poesis*, en términos de la supuesta y exclusiva espacialidad de las artes plásticas *versus* la igualmente supuesta y exclusiva temporalidad de las artes verbales” (“Lecturas iconotextuales”, 282).

Humano capiti ceruicem pictor equinam
iungere si uelit et uarias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi, risum teneatis, amici?

Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, uelut aegri somnia, uanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae. Pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

(*Ars Poetica*, vv. 1-10).⁷¹

Finalmente, entre los autores latinos que teorizaron acerca de la descripción, es imposible omitir a Quintiliano (39- ca.95 d.C), quien condensó el conocimiento retórico hasta su época (Webb, *Ekphrasis, Imagination...21*), reconociendo la variación terminológica que existía para referirse a esta práctica discursiva más o menos común. Así, al hablar de las figuras retóricas, en su *Institutio Oratoria* señala que:

Illa vero, ut ait Cicero, sub oculos subiectio tum fieri solet cum res non gesta indicatur sed ut sit gesta ostenditur, nec uniuersa sed per partis: quem locum proximo libro subiecimur euidetiae. Et Celsus hoc nomen isti figurae dedit: ab aliis hypotyposis dicitur, proposita quaedam forma rerum ita expressa uerbis ut cerni potius uideantur quam audiri: ipse inflammatus scelere et furore in forum uenit, ardebant oculi, toto ex ore crudelitas eminebat

(*Institutio Oratoria* IX, II, XL)⁷²

⁷¹ Navarro Antolín la traduce de la siguiente forma:

Si a una cabeza humana quisiera un pintor unir
un cuello de caballo y aplicar plumas multicolores
a un amasijo de miembros dispares, de suerte que
un hermoso talle de hembra rematara espantosamente en negro pez
y os invitara a contemplarlo, ¿podrías contener, amigos míos, la risa?
Creed, Pisones, que sería muy semejante a este cuadro
un libro cuyas fantásticas imágenes fueran concebidas a la manera
de los sueños de un enfermo, de modo que ni pies ni cabeza
correspondan a una única forma. Pintores y poetas
gozaron siempre de pareja libertad para osarlo todo (Horacio, *Arte Poética*, vv.1-10).

⁷² Cita de <http://www.thelatinlibrary.com/quintilian/quintilian.institutio8.shtml#1>. La traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier dice: “Pero aquello de poner una cosa, como dice Cicerón, delante de los ojos, se suele hacer cuando se cuenta un suceso, no sencillamente, sino que se demuestra cómo sucedió, y no todo, sino por partes; lo cual comprendimos en el libro anterior en la evidencia, cuyo nombre dio Celso también a esta figura. Otros la llaman hipotyposis, esto es, una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos, como cuando dice contra Verres: Él mismo ya inflamado con su delito y furor viene a la plaza: llamas despedían sus ojos, y por todo su rostro despedía centellas su crueldad. Y no sólo nos figuramos lo que ya ha sucedido o actualmente está sucediendo, sino lo que ha de suceder o debía de haber ya sucedido. Cicerón trata este punto primorosamente en defensa de Milón, diciendo lo que hubiera hecho Clodio si hubiese logrado él ser pretor” (*Instituciones oratorias*, 467).

Es importante señalar que Quintiliano es también uno de los primeros autores en referir no el término de *descriptio*, sino el de *enargeia*; un préstamo griego que la lengua latina especializada se permitió hacia el siglo I d. C para referirse a las descripciones vívidas. Así, al hablar del ornato en una defensa o en una narración, Quintiliano menciona que:

Ornatum est quod perspicuo ac probabili plus est. Eius primi sunt gradus in eo quod velis exprimendo, tertius qui haec nitidiora faciat, quod proprie dixeris cultum. Itaque **enargeian**, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidentia vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus.

(*Institutio Oratoria*, VIII, LXI) ⁷³

Con la cita anterior, Quintiliano se une a la cadena de pensadores que consideran la descripción casi un acto visual, aún más al señalar que:

Magna virtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni videantur enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi

(*Institutio Oratoria*, VIII, LXII) ⁷⁴

Empero, Quintiliano no es la piedra angular cuando se intenta averiguar los orígenes del concepto de écfrasis. Por el contrario, éstos se deben buscar no en el área geográfica romana, sino en la Grecia que le es contemporánea, la Grecia helenística; un escenario geográfico que fue testigo de la segunda sofística que, como veremos, dio nacimiento al término écfrasis, tal como lo entendemos en la actualidad.

⁷³ La cita la obtengo de <http://www.thelatinlibrary.com/quintilian/quintilian.institutio8.shtml#1>. La traducción que proponen Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier es la siguiente: “Ornato llamamos todo aquello que se añade a la oración además de la claridad y probabilidad. En lo cual hay tres grados: Primero, concebir bien la cosa que pretendemos declarar. Segundo, ponerla con claridad. Tercero, hacer el discurso más brillante, que es lo que llamamos adorno. Pongamos primero entre las virtudes del adorno la energía, la que más es evidencia, o como quieren otros, representación viva de la cosa, que claridad, por cuanto ésta se deja ver, y la otra evidencia la cosa.” (en Marco Fabio Quintiliano, *Instituciones oratorias*).

⁷⁴ Al igual que en el caso anterior, la traducción propuesta es: “Es grande virtud el proponer la cosa con unos colores tan vivos como si la estuviéramos viendo. Porque para lograr su efecto la oración, no basta que lo que decimos llegue a los oídos del juez, contando la cosa simplemente, sino que debemos pintársela muy al vivo.” (En línea <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/>)

2.2 El nacimiento del concepto de écfrasis

2.2.1 La écfrasis y los rétores de los *progymnasmata*

La Antigüedad tardía fue el escenario histórico en el que floreció un periodo cultural, para el cual la teoría y práctica retórica fueron imprescindibles; me refiero a la Segunda Sofística que, si bien tiene sus orígenes en el aticismo del siglo I a.C,⁷⁵ no alcanzó su cenit, sino hasta el siglo II d.C, al agrupar a rétores célebres como Filostrato el viejo o Nicetes de Esmirna.⁷⁶

Justo en este panorama cultural –en el que los rétores viajaban de ciudad en ciudad y en donde las escuelas daban a los alumnos una formación basada en el principio de la *imitatio* a las autoridades, pues los ejemplos procedían del mundo literario– se debe ubicar la práctica de los *Progymnasmata* que, conocidos en latín como *Praeexercitamina* o *Exercitationes*, se definen como los ejercicios retóricos que los alumnos de nivel medio debían completar, ante el rétor o *magister*, en aras de comprobar su buena *praxis* del lenguaje, la lógica y la argumentación llevada hacia los discursos judiciales, deliberativos y encomiásticos.⁷⁷ Entre estos ejercicios, la écfrasis o descripción ocupó un lugar especial y se definía, por lo general y de manera metafórica, como el acto de presentar lo descrito ante los ojos del escucha.⁷⁸

⁷⁵ El aticismo fue un movimiento cultural de la Grecia helenística que podríamos llamar, acaso, uno de los tantos Renacimientos históricos, pues en muchos casos pretendía la vuelta o imitación a los clásicos consagrados. El movimiento surgió, como su nombre lo indica, en la zona ática griega, hacia el siglo I a.C.

⁷⁶ El término de *segunda sofística* se contrapone al de la primera o antigua sofística y es acuñado por Filóstrato el Viejo, quien menciona: “Hay que considerar a la sofística antigua como retórica dedicada a la filosofía, pues discurre sobre los mismos puntos que los filósofos; pero lo que éstos, mientras plantean sus cuestiones como trampas y obtienen progresos mínimos en su investigación, dicen no conocer aún, eso mismo el sofista antiguo lo presenta como seguro de saberlo. En efecto, inician sus discursos expresiones como ‘Yo sé’, ‘Conozco’, ‘Tiempo ha tengo observado’ y ‘Nada hay seguro para el hombre’ [SIC]. Este tipo de expresión preliminar da un eco previo de calidad a los discursos, de inteligencia y de claro dominio de la verdad [...]. La antigua sofística, hasta cuando presentaba cuestiones filosóficas, las exponía prolijamente y por extensión argumentaba sobre el valor, sobre la justicia, sobre los héroes y dioses y cómo se había configurado el universo. La que le sucedió, que habría que llamar no nueva, pues es antigua, sino más bien segunda sofística, expone discursos en los que el orador personifica los tipos del pobre y el rico, del noble y el tirano, y cuestiones, donde encarnaba a personajes concretos, para los que la historia es guía adecuada. Fue iniciador de la más antigua Georgias de Leontinos, en Tesalia, y de la segunda, Esquines, hijo de Atrometo” (*Vida de los sofistas*, I, 480,482, 62, 64).

⁷⁷ En palabras de Webb: “These texts were the common basis for teaching composition in western Europe for several centuries. The curriculum described in these works, featuring a series of set exercises of increasing difficulty, was the source of facility in written and oral expression for many persons and training for speech in public life” (*Ekphrasis, Imagination and Persuasion*, 134). Por lo general estos ejercicios suman catorce (aunque pueden ser más o bien menos). De manera habitual, se encuentran ordenados como el listado siguiente: fábula (*mythos*), narración (*diēgēma*), chria (*chreía*) o anécdota, proverbio, refutación, confirmación, lugar común (*koinós tópos*), encomio (*enkōmion*), vituperio (*kai psógos*), prosopopeya (*prosōpopoita*), comparación (*synkrisis*) descripción (*ékphrasis*), tesis o tema y defensa. Para ver especificaciones de cada uno de estos ejercicios es recomendable consultar la página de A. Romera, “Manual de retórica y recursos estilísticos”: <http://retorica.librodenotas.com/?s=Los-14-progymnasmata-o-ejercicios-de-retorica>

⁷⁸ Hay que resaltar que los rétores antiguos, a diferencia de nuestras actuales teorizaciones, hablan de un receptor como un “escucha”. Por lo tanto, cuando hablamos de descripciones retóricas antiguas (e incluso, podemos

Empero, si es verdad que esta definición es común a muchos de los rétores de esta época y que procede, como hemos visto, de un periodo anterior; también es cierto que cada uno de estos rétores ofrece diferentes matices en su conceptualización. Por lo anterior, es pertinente exponer lo dicho por tres de los rétores helenísticos más importantes –Teón, Hermógenes y Aftonio–, para señalar las diferencias y similitudes conceptuales.

a) Teón

Poco se sabe de Elio Teón, quien vivió en Alejandría, Egipto.⁷⁹ Los estudiosos de su vida y obra, no obstante, concuerdan en que fue contemporáneo a Quintiliano y, por tanto, ubicable en el siglo I d.C. Los especialistas lo reconocen como autor de tres libros retóricos –hoy perdidos–, además de sus *Progymnasmata*. Es en este texto donde el autor teoriza acerca del ejercicio retórico de la descripción (*ékphrasis*) y lo hace situándolo como un elemento adyuvante en la práctica del encomio y del vituperio, como se observa en esta cita:

Una descripción es una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado. Hay descripciones de personajes, de hechos, de lugares y de épocas [...] Hay también descripciones de modos, cuáles son las de los bagajes, las armas y las máquinas de guerra, en lo que respecta al modo en que se hizo cada preparativo, como en Homero la fabricación de armas.

(*Ejercicios de retórica*, 136-137).

En efecto, Teón considera que la écfrasis es un acto discursivo amplio que abarca otros aspectos no necesariamente relacionados con la idea de la descripción de un objeto artístico. En ese sentido, el autor ofrece posteriormente ejemplos de descripciones de lugares (playas, ciudades, prados) y de épocas (primavera, verano, festividades). Si embargo, cabe señalar la alusión que se hace en la última parte de la cita, pues nos remite a la descripción del escudo de Aquiles, pero no a la del objeto *per se*, sino a la descripción del procedimiento divino que la hizo nacer. Después, Teón afirma que la descripción está emparentada con los otros ejercicios que ha explicado previamente, la prosopopeya y la comparación (*Ejercicios de Retórica*, 137). Finalmente, el autor refiere también ciertas virtudes de esta práctica retórica: entre las cuales destacan la medida, la claridad y la viveza o *enargeia*.

añadir, medievales) es deber mencionar que éstas se encuentran inmersas en culturas en las que el conocimiento no necesariamente debe estar fijado por la letra, sino por el discurso oral.

⁷⁹ Es deber no confundir a este Teón de Alejandría con su homónimo de finales del siglo IV y principios del siglo V y que se distingue por ser el padre de la célebre filósofa Hipatia.

b) Hermógenes

Hermógenes nació en la ciudad de Tarso hacia el siglo II d.C. Desde muy joven, adquirió fama como uno de los mejores maestros de retórica, a tal grado que, cuando contaba con 15 años, el emperador Marco Aurelio se deleitaba al oírle declamar. Esto le ganó al joven rétor un sinnúmero de regalos por parte del gobernante. No obstante, su suerte fue trocada de manera temprana, cuando –al parecer sin causa– su talento decreció, a la edad de 25 años.⁸⁰ Si esto es verdadero o falso, lo que la crítica reconoce sin vacilación es la autoría de una serie de obras que en su tiempo se difundieron como libros destinados a los educandos y entre los cuales destacan: *Sobre la vehemencia del método* (*Peri methódou deinótêtos*); y *Sobre formas del estilo* (*Peri ideón*); sin olvidar sus *Progymnasmata*, en donde se puede leer la siguiente definición de descripción o écfrasis:

Una descripción es una composición que expone en detalle de una manera manifiesta, según afirman, y que presenta ante los ojos el objeto mostrado. Hay descripciones de personajes, de hechos, de circunstancias, de lugares, de épocas y de otros muchos objetos.

(*Ejercicios de retórica*, 195).

Después de esta cita, Hermógenes añade la posibilidad de descripciones mixtas “como el combate nocturno en Tucídides, pues la noche es una circunstancia, mientras que el combate es una acción” (*Ejercicios*, 195). Asimismo, aclara que las virtudes de la descripción son la claridad y la viveza –nuevamente la *enargeia*–, ya que “es necesario que la elocución, por medio del oído, casi provoque la visión de lo que describe” (*Ejercicios*, 195). Al mencionar esto, Hermógenes se suma a la tradición de autores que afirman el **cruce de sentidos** que implica la emisión y la decodificación de una écfrasis, debido al canal verbal sonoro con el que es emitido, y el canal receptivo de naturaleza auditiva-visual.

⁸⁰ Dice Filóstrato, en su *Vida de los sofistas*: “Hermógenes, a quien la ciudad de Tarso, a la edad de quince años llegó tan alto en su fama de sofista, que hasta suscitó en el emperador Marco deseos de escucharlo. Y, en efecto, Marco hizo el viaje para oírlo, se deleitó con su elocuencia, se asombró de su habilidad en la improvisación y le entregó obsequios magníficos. Pero cuando llegó a adulto, perdió sus aptitudes sin que fuera causa una enfermedad visible, con lo que dio tema para sus chistes a los maldicientes, pues decían que sus palabras eran realmente aladas, según el dicho homérico, ya que Hermógenes las había perdido, como las alas pierden en la muda” (II, §577-578, 186-187).

c) Aftonio

Natural de Antioquía, Aftonio vivió a finales del siglo IV d. C y principios del V. Escribió un número considerable de obras relacionadas con la retórica y otros temas, pero sólo han sobrevivido algunas fábulas y, con mayor mérito, sus *Progymnasmata* que, según ha explicado la crítica, sirvieron en un inicio como aclaraciones y ejemplificaciones, *a posteriori*, de los ejercicios retóricos de Hermógenes (Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion*, 143). Los *Progymnasmata* de Aftonio también suman catorce. Comienzan con la práctica de la fábula y cierran con la defensa a la propuesta de una ley. Entre estos dos puntos, Aftonio también trata el encomio y el vituperio y, como elementos colindantes a éstos, conceptualiza la comparación, la etopeya y la descripción, a la que define así:

Una descripción es una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado. Se han de describir personajes y hechos, circunstancias y lugares, animales y, además, árboles [...] Es necesario que quienes describen personajes vayan desde el principio hasta el final, de la cabeza a los pies; si acciones, que empiecen por las anteriores, luego las contemporáneas y, después, cuantas suelen producirse como consecuencia de éstas; si circunstancias y lugares, que partan de los elementos que los rodean y que se dan en ellos. De las descripciones, unas son simples, otras compuestas [...]. Es necesario que quienes describen presenten un estilo suelto y que lo adornen con las diferentes figuras, y, en una palabra, que reproduzcan fielmente los objetos que describen.

(*Ejercicios de retórica*, 254).

Nuevamente, esta definición sugiere que la écfrasis no está ligada necesariamente a la descripción de objetos artísticos, sino que su espectro abarca, por lo menos en esta época, todo lo describable. Asimismo, hay descripciones simples y compuestas. Cuando este ejercicio posee ésta última característica, la descripción –en tanto práctica discursiva– se apoya en figuras y otros elementos retóricos que le dan un carácter de mayor complejidad.

A pesar de lo dicho anteriormente con respecto a la flexibilidad del término *écfrasis*; es decir, su no exclusividad a su vínculo con un elemento artístico; no hay que olvidar que la práctica descriptiva de este tipo de objetos era algo regular en la literatura que, precisamente, es contemporánea a la segunda sofística. Así, es necesario hablar de, por lo menos, cuatro autores que sí practicaron la écfrasis bajo esta perspectiva: Luciano de Samósata, los dos Filóstratos –el joven y el viejo– y Calístrato, así como de sus *eikones*.

2.2.2 La écfrasis y los autores de *eikones*

La descripción de una pintura, una escultura, un grabado o bien el acto de pormenorizar los diseños que adornan un tapiz constituye un motivo recurrente en la literatura grecorromana. A veces, dicho motivo se presenta a modo de una digresión; o bien, como un elemento que desencadena la historia pero, siempre y en todo caso, se habla de un pretexto icónico que persigue determinados objetivos. En el primer caso, se encuentran, por ejemplo, la imagen de la *Tabla de Cebes* o el exvoto que aparece en *Dafnis y Cloe*.⁸¹ Mientras que en el segundo, a guisa de una pausa intradiegetica, está la descripción del escudo de Aquiles, que calma el ánimo del receptor, lo prepara para la guerra e intensifica el dramatismo de las escenas subsecuentes. No obstante a diferencia de estos ejemplos, existe otro tipo de descripciones literarias, que más bien son independientes y que, en efecto, también se centran en descripciones detalladas de obras que actualmente consideraríamos artísticas. A estas écfrasis se les conoce con el nombre de *eikones* o imágenes e igualmente son constituyentes de la tradición antes aludida.⁸² Sus autores participan también del movimiento de la Segunda Sofística, como se verá a continuación.

⁸¹ La *Tabla de Cebes* es un texto que por mucho tiempo se le atribuyó a un discípulo de Sócrates y que, empero, la crítica reciente ha datado hacia el siglo I d. C. Es ésta una obra de carácter literario-filosófica que discurre, a manera de diálogo, acerca de los vicios y las virtudes. El argumento se podría resumir así: ciertos jóvenes descubren en una ciudad, en el templo de Cronos, una tabla pintada y piden a un anciano que les interprete lo que en esa obra se plasma. Éste hablará de lo representado en la tabla a manera de un discurso educativo. Cabe señalar que la *Tabla de Cebes* fue una obra muy difundida a partir del Renacimiento y fue de gran importancia para el advenimiento de la literatura emblemática del periodo aurisecular. Por otra parte, *Dafnis y Cloe* es una novela pastoril de Longo de Lesbos (siglo II), quien justifica la narración de la historia amorosa de los jóvenes debido a la presencia de una pintura que halla en la Cueva de las Ninfas y a la que se refiere de la siguiente forma: “En Lesbos, mientras cazaba en un bosque consagrado a las Ninfas, contemplé el espectáculo más hermoso de cuentos he visto: una obra pictórica, una historia de amor [...] muchos extranjeros, incluso, acudían atraídos por su fama, tanto para venerar a las ninfas como para contemplar el cuadro [...] Vi allí muchas otras cosas, todas ellas asuntos amorosos, y llevado de la admiración me entraron ganas de hacer una réplica por escrito. Así que me busqué un intérprete del cuadro y compuse estos cuatro libros como ofrenda a Eros a las Ninfas y a Pan (*Longo de Lesbos*, 29-30).

⁸² Para Webb, los *eikones* constituyen un puente conceptual que une la manera en que los antiguos entendían la écfrasis, en tanto descripción de cualquier objeto, situación, lugar, etc., y el modo en el actualmente decodificamos el término. En palabras de esta autora: “The existence of this intermediate category of ekphraseis (in ancient sense) of works of art and architecture (like Philostratos’ *Eikones*...) provided part of the impetus towards the modern definition as scholars in the late nineteenth and early twentieth centuries focused attention on this particular group of texts which then came to stand for the whole category of ekphraseis” (*Ekphraseis, Imagination and Persuasion*...,2).

a) Luciano

A Luciano de Samósata (ca. 125-180 d.C) se le reconoce como el autor de *Lucio* o *El asno*; e incluso como el escritor más prolífico de una especie de literatura griega picaresca, *avant la lettre*. Asimismo, también se le atribuyen una serie de diálogos, muchas veces satíricos, entre los cuales se encuentra uno titulado, precisamente, *Eikones* y que ha sido traducido con el título de “Retratos”. En este diálogo dos personajes, Licino y Polístrato, disputan sobre la belleza de una mujer llamada Pantea, a quien el primero de aquellos supuestamente acaba de ver y por quien ha quedado asombrado, debido a su belleza. De esta suerte, el personaje trata de hacer un retrato de esta mujer –que no es otra, sino Pantea de Esmirna, la concubina favorita del co-emperador romano Lucius Vero (130-169 d.C) –. Para ello, se entrega a la tarea de hacer una descripción, que en nada se diferencia del tópico de la *descriptio puellae*, salvo por el recurso de aludir a diversas esculturas conocidas en la época, para formar con todas una especie de *collage* verbal, en el que se conjuntan la “Afrodita” de Praxíteles, la “Atenea Lemnia” de Fidias y otras obras que semejan la belleza de esa mujer. De este modo, la amante de Vero es una especie de *summa* o compendio de esas creaciones.⁸³

Sin embargo, no hay que olvidar que, en sus diálogos y reflexiones, Luciano no sólo describe esculturas, sino también pinturas, como “La calumnia”, obra originalmente realizada por el griego Apeles de Cos, en el siglo III a.C,⁸⁴ y que en el corpus lucianesco se halla descrita en el discurso titulado “Sobre por qué no hay que dar crédito sin más a la difamación”.⁸⁵ En la historia del arte, esta descripción, mediada por el tratado *De pictura*,

⁸³ Véase Luciano, “Retratos”, en *Obras II*, ed. José Luis Navarro González. Madrid: Gredos, 427-433.

⁸⁴ Apeles de Cos fue quizás el pintor más famoso en la corte de Alejandro Magno y su fama como retratista e incluso como escultor perduró durante la Edad Media. El *Libro de Alexandre* hace mención a él en varias ocasiones. (i.e cc.1239 y ss.; cc. 2540 y ss.).

⁸⁵ El origen de la pintura se encuentra en una experiencia personal de Apeles, quien fuera acusado ante Ptolomeo de ser, junto con Teódotas –regente de Tiro–, conspirador de un levantamiento político. Después se supo la verdad: Apeles nunca había estado con Teódotas y ni siquiera conocía Tiro. Así, continua Luciano: “Se dice que Ptolomeo se arrepintió y se avergonzó tanto por lo ocurrido que, por un lado, compensó a Apeles con cien talentos, y, por otro, le entregó a Antífilo para que le sirviera como esclavo. Entonces Apeles, recordando los peligros a los que había estado expuesto, se vengó de la calumnia con una pintura que describo a continuación: a la derecha hay un hombre sentado, con unas orejas tan grandes que poco les falta para parecer las de Midas, que extiende la mano hacia Calumnia que se va acercando desde lejos. A su lado, dos mujeres de pie: una me parece que es Ignorancia y otra Prejuicio. Desde el otro extremo avanza Calumnia, una mujer extraordinariamente hermosa, aunque algo irritada y enojada, como mostrando rabia e ira; mientras sostiene en la mano izquierda una antorcha encendida, con la otra arrastra por los cabellos a un joven que levanta sus manos al cielo y pone por testigos a los dioses. La guía un hombre pálido y feo que mira de forma penetrante y se parece a aquellos que se han marchitado por culpa de una larga enfermedad. Sin duda cualquiera podría adivinar que ese hombre es Envidia. También hay otras dos mujeres que los acompañan, que incitan, protegen y engalanan a Calumnia. Según las indicaciones de quien me explicó el cuadro, una era Insidia y otra era Engaño.

de Leon Battista Alberti, sirvió para que en el siglo XVI, Boticelli tratara de reconstruir la pintura del afamado artista de la corte de Alejandro (fig.1), pero también para que el holandés, Cornelis Cort, hiciera lo mismo (fig.2), pero con un grabado, dando como resultado la boga de una serie de pinturas y grabados que la crítica actual conoce como pinturas de écfrasis, pues tienen como origen una descripción de naturaleza literaria.⁸⁶



Fig. 1 Sandro Boticelli, “La calumnia de Apeles”, Galería degli Uffizi, 1495.



Fig. 2 Cornelis Cort, “La calumnia de Apeles”, BNE, 1572.

Sin embargo, cuando se habla de descripciones de cuadros o estatuas hechas por los autores de la segunda sofística, no es Luciano quien se constituye como el ejemplo paradigmático, sino los dos Filóstratos, de quienes me ocupo a continuación.

b) Filóstrato el Viejo

A este autor (ca. 170-249) se le atribuye una serie de obras como: la *Vida de los sofistas*, la *Vida de Apolonio de Tiana*, además del *Heroico*, el *Gimnástico* y, de interés para este trabajo,

Detrás, seguía una mujer de luto riguroso, completamente de negro y destrozada, Arrepentimiento –creo que se llamaba–; en efecto, se volvía hacia atrás llorando y llena de vergüenza apenas se atrevía a mirar de frente a la Verdad que se acercaba. Así Apeles representó en un cuadro el peligro que él mismo había sufrido (Luciano de Samósata, “Calumniae non temere credendum”, 86-88).

⁸⁶ En esta misma categoría se deben incluir los grabados de Antoine Caron quien, hacia 1594, realizó una serie de 66 grabados para la traducción de las descripciones de Filóstrato el Viejo y Filóstrato el Joven que preparó Blaise de Vigenère. Estos grabados son los que aparecen en la edición que Luis Alberto de Cuenca preparó para la editorial Siruela. Hasta la fecha, la obra de Caron ha sido poco estudiada por la crítica. Sin embargo, este personaje es importante para la historia del Renacimiento y el Manierismo en Francia y la manera en que esta región experimenta la influencia del arte italiano que le es contemporáneo. En este sentido, entre las obras del mismo Caron se encuentran ciertas pinturas más o menos célebres, como *Las matanzas del Triunvirato* (1566) o *El emperador Augusto y la Sibila de Tibur* (ca. 1580). Sin olvidar una versión de *La Calumnia* de Apeles que, al igual que la pintura de Boticelli, también debe considerarse como un cuadro de écfrasis. Estas pinturas pueden verse en el sitio oficial del museo de Louvre, <http://www.louvre.fr/>.

una obra denominada, también, *Eikones* o *Imágenes*. En ella, el autor reúne un total de 65 descripciones de pinturas, a las cuales antecede un breve proemio en el que, ya sea de manera real o ficticia, se asume a sí mismo como el guía de una galería privada napolitana, en donde se exhiben ciertas obras pictóricas que aluden, en su mayoría, a pasajes mitológicos concretos, escenas de la vida cotidiana, naturalezas muertas y paisajes.⁸⁷ Como rétor, se propone explicarlas a un público implícito y a un supuesto niño que, en realidad, es el lector o, de menos, el receptor de la obra.⁸⁸ El autor inaugura el texto de esta forma:

Quien no ama la pintura es injusto con la verdad, es injusto con toda la sabiduría que le ha sido dada a los poetas –pues tanto éstos como los pintores contribuyen por igual al conocimiento de los héroes– y desprecia las proporciones por las que el arte se vincula a la razón. Para el que quiere ejercer su ingenio, la pintura fue inventada por los dioses a partir de las formas naturales como los prados pintados por las estaciones o los fenómenos celestes: pero para quien investiga el origen del arte, es la imitación, el hallazgo más antiguo y más a fin a la naturaleza, y fueron hombres sabios quienes la inventaron, llamándola unas veces pintura y otras arte plástica.

(Filóstrato, *Imágenes*, ed. Cuenca, 33, las negritas son mías).

De la cita anterior, habría que resaltar, en primer lugar, que Filóstrato –al igual que autores como Longo de Lesbos y Luciano de Samósata– propone un vínculo entre el arte pictórico y el arte verbal o la poesía. No obstante, como ya se ha visto en este trabajo, esta idea puede ser rastreada no sólo un siglo antes, cuando Horacio propone su conocido tópico *ut pictura, poesis*; sino, desde una época anterior, cuando, por ejemplo, Aristóteles propuso su noción de *mimesis*; o bien cuando Platón, en el *Íón*, afirmaba que el vate era un ser insuflado de conocimiento divino que, empero, ofrecía un discurso mediado y, por tanto, falso, mimético, engañoso y reprobable. En consecuencia, estos tres periodos, sugeridos por los autores aquí señalados, implican una *translatio studii* que, evidentemente, tiene ecos en

⁸⁷ En el primer caso encontramos: “El incendio del río Escamandro” (I, 1); “La caída de Faetonte” (I, 11), “La muerte de Narciso” (I, 23), “El nacimiento de Atenea” (II, 27), “La miseria de Antígona” (II, 29), etc. En el caso de descripciones de cuadros que retraran la vida cotidiana están: “Cazadores” (I, 28); o bien, un grupo de mujeres tejiendo, en “Telares” (II, 28). Finalmente entre las naturalezas muertas y paisajes se encuentran las siguientes descripciones: en esta categoría se pueden hallar los textos efrásticos titulados “Los erotes” (I, 6), que describe un grupo de amorcillos que juegan a la guerra amorosa con frutas y besos, en un *locus amoenus*; “Un marjal” (I, 9), en donde se describe un paisaje marino y los distintos habitantes cercanos al mar; y dos “Naturalezas muertas” (I, 31; II, 26).

⁸⁸ La explicación del autor es ésta: “Ya se me había a mí ocurrido describir las pinturas cuando el jovencísimo hijo de mi huésped, que a la sazón tenía diez años, [...] me pidió que se los explicase. Para no parecerle descortés le dije: ‘sea pues, haremos de ellos el tema de un discurso en cuanto vengan los jóvenes.’ Cuando éstos llegaron les dije: ‘Que el niño se ponga delante, a él van dedicadas mis palabras. Seguidme vosotros y no sólo escuchéis, sino también haced preguntas’” (Filóstrato, *Imágenes*, ed. De Cuenca, 33-34).

la Edad Media. Pero, antes de tratar la manera en que esta época conceptualizó la descripción, cabría recordar también al siguiente autor de *eikones*.

c) Filóstrato el Joven

De Filóstrato el Joven sabemos, por su propio testimonio, que fue nieto del primer Filóstrato, y que, emulando a su abuelo, escribió también una serie de descripciones denominadas *Eikones*. Se trata de un conjunto de 17 descripciones de unos supuestos cuadros que, al igual que en el caso anterior, versan en su mayoría sobre asuntos mitológicos. Filóstrato el joven, asimismo, introduce sus descripciones mediante un proemio, del cual cabría resaltar lo referente a la relación entre la pintura y la poesía:

El engaño preside la obra [del pintor], pero es un engaño grato, que no merece reproche. Pues hallarse ante cosas que no existen y dejarse llevar por ellas, pensando que son reales, ¿no es un irreprochable medio de proporcionar entretenimiento y, dado que no hay ningún mal en ello, algo libre de toda culpa? [...] Analizando bien, uno descubre que este arte [de la pintura] tiene mucho que ver con la poesía pues ambos comparten la imaginación. Los poetas introducen a los dioses en su propia escena, como estando ahí, y los acompañan con cuantas cosas representan su majestad, venerabilidad y entendimiento; la pintura igual, todo lo que los poetas dicen con palabras, ésta lo indica gráficamente.

(*Descripciones de cuadros*, ed. Maestre, 334).

De nueva cuenta, encontramos aquí influencia platónica, pues la re-presentación de la imitación precede al engaño, dulce, sí, pero engaño al fin. Asimismo, resulta también clara la implicación de la divisa *ut pictura poesis* pues, como se señala, ambas artes están estrechamente relacionadas en la manera de exponer sus asuntos. Posterior a este proemio, Filóstrato el joven, imitando a su abuelo, presenta sus descripciones como si éstas fuesen dirigidas a un receptor específico.⁸⁹ Del mismo modo, aquellas podrían clasificarse en pinturas mitológicas, mitico-alegóricas y escenas de la vida cotidiana.⁹⁰

⁸⁹ El autor señala: “Al toparme con pinturas de buena calidad que representaban no sin gusto antiguas gestas [hecho que se desconoce como cierto] me ha parecido oportuno comentarlas. Pero, a fin de que nuestro libro no marche sobre un solo pie, imagínese que el lector que hay una persona presente, a la que se van a dirigir las explicaciones. Ello dará más propiedad a mis palabras (*Imágenes*, ed. De Cuenca, 162).

⁹⁰ En el primer caso, se trata de pinturas que aluden pasajes mitológicos, suscritos o no, a una clara referencia libresca. En esta categoría se habla, por ejemplo, de la estancia de Aquiles en el himeneo de Esciros (1); del desollamiento de sátiro Marsias (2); de Medea en la Cólquide (8), de la nave Argos (11); sin olvidar las hazañas de Hércules (7) y el deseo del centauro Neso, por la bella Deyanira (16). En el segundo caso, es decir, las pinturas mitológicas-alegóricas, se hallan personajes como Ganimedes y Cupido, en tanto alegorías del amor (8) o bien Melpómene como alegoría a la literatura dramática (13). Finalmente, en las escenas cotidianas, Filostrato el joven, como su abuelo, recoge escenas de caza (3) y algunas naturalezas muertas.

Cabe señalar que las descripciones de ambos Filóstratos –que discursivamente pertenecen a una línea genealógica emparentada con la écfrasis del escudo de Aquiles– contienen elementos retóricos que hacen de ellas descripciones complejas, al evocar imágenes en movimiento, dotadas de palabras, olores y plenas de sensaciones que producen en el receptor. Bastaría pensar, en la descripción del cuadro titulado “Un Marjal”, de Filóstrato el viejo, y del cual se dice lo siguiente:

No te maraville que los cisnes sean cabalgados por Eroles, pues estos dioses tan insolentes, les gusta muchísimo jugar con las aves: no omitamos en nuestro recorrido su cabalgar [...] los amarantos se inclinan aquí y allá, entre ellos cabalgan los Eroles sobre las aves, uno dando rienda suelta a su montura, otro girando, otro dando la vuelta. Imagina que los escuchas animando a sus respectivos cisnes y amenazándose y escarneciéndose unos a otros.

(*Imágenes*, ed. De Cuenca, 49)

Muchos siglos después, Antoine Caron se basaría en esta misma descripción para representarla, en un grabado (fig.3):⁹¹

c) Calístrato

Como en el caso de los anteriores sofistas, en la actualidad sabemos poco de Calístrato. Acaso y con seguridad, podemos afirmar que fue un orador ateniense que vivió durante el siglo II d.C y que se le reconoce como discípulo de Aristófanes de Bizancio, quien suele ser considerado uno de los primeros filólogos.⁹² Calístrato es autor de un opúsculo, en el cual –a excepción de la descripción de una pintura (“Cuadro de Atamante” [ed. Mestre, 14, 384])– describe mayoritariamente

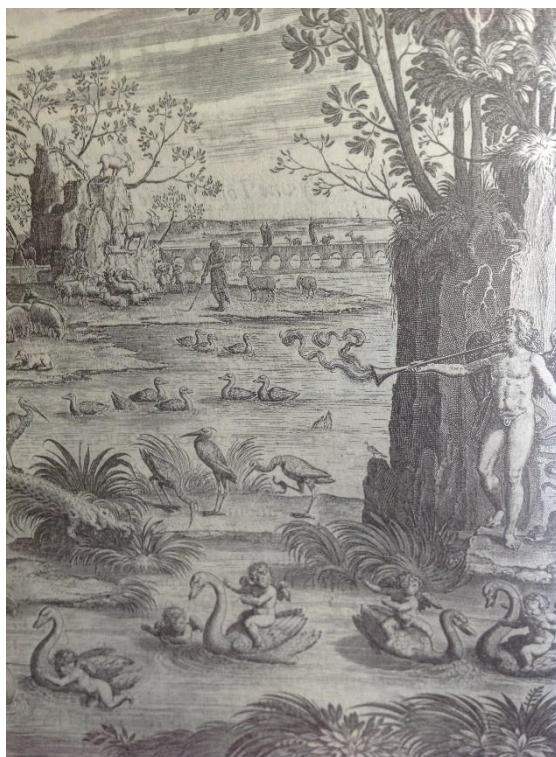


Fig. 3 Antoine Caron, “Los erotes”, en Filóstrato, *Imágenes*, ed. De Cuenca, 19.

⁹¹ Acerca de las estrategias retóricas utilizadas por este autor y la manera en que Antoine Carone las reprodujo en grabados, en el París del siglo XVI, el lector puede consultar mi artículo “Breve tipología zoológica de las representaciones ecfrásticas animales en los eikones de Filóstrato el viejo...”

⁹² El *Dictionary of Greek and Roman Antiquities* de W. Smith resulta útil para buscar más información sobre Calístrato y su maestro (s.v Callistratus, 578). Existe, para la comodidad del lector, una versión *on line* que puede ser consultada en la siguiente dirección: <http://www.ancientlibrary.com/smith-bio/index.html>

estatuas. Se trata de catorce *Statuaram descriptiones* –título con que el texto se conoció en la Edad Media y el Renacimiento–, entre las que se encuentran una descripción de una estatua de Escopas, una Lisipo y tres descripciones de tres distintas obras de Praxíteles.⁹³

A diferencia de los dos Filóstratos, Calístrato no prologa sus descripciones. Sin embargo, sí realiza, a veces, un juego retórico en el que el receptor se vuelve un interlocutor, sin llegar a fungir como un pretendido guía de un supuesto museo. Asimismo, en la obra de Calístrato, se pueden encontrar algunos rasgos ya vistos en los sofistas precedentes. Este es el caso de la siguiente cita que, proveniente de la descripción de una “Estatua de bacante”, trasluce una influencia platónica, acerca del concepto de artista:

No sólo son los poetas y los prosistas quienes, con su arte, reciben sobre sus lenguas la inspiración divina; son también las manos de los artistas, cuando son agraciadas por los dones del soplo divino, las que hacen profecías de posesión y de completa locura.

(*Descripciones*, ed. Mestre, 368).⁹⁴

Con respecto a las descripciones de Calístrato hay que resaltar una serie de *Leitmotive* que también pertenece a la tradición tanto de autores de *Progymnasmata* como autores de *Eikones*. Así, en primer lugar, cuando Calístrato hace la descripción “A la estatua de un hombre joven”, recuerda las definiciones del concepto de écfrasis que se leen en Teón, Aftonio y Hermógenes, al mencionar: “¿Has visto ya la estatua de aquel joven que Praxíteles realizó en la Acrópolis, o es necesario que traiga a ante ti aquella obra de arte?” (Calístrato, *Descripciones*, ed. Mestre, 381). Por otra parte, es indudable que este autor también se vale de elementos que dan viveza y dinamismo a sus descripciones, pues muchas de las estatuas de Calístrato parecen estar en movimiento o bien estar a punto de moverse. De esta manera, la escultura de Eros: “era ligera, pero sin molicie, y, aun teniendo el color del bronce, la piel se veía fresca y coloreada, **carecía totalmente de movimiento, pero se mostraba dispuesto**

⁹³Escopas Lisipo y Praxíteles son los tres escultores más reconocidos del periodo post-clásico del arte griego. Un periodo que se debe ubicar hacia el siglo IV a.C y que es, por tanto, contemporáneo a Alejandro Magno. De hecho, por lo menos a Lisipo y Praxíteles se les reconoce como escultores en la corte alejandrina; mientras que, como lo he mencionado, el pintor por excelencia del macedonio fue Apeles de Cos. En resumen, en las *Descripciones* de Calístrato se debe hablar de una estatua de Eros (3), una de Dionisio (8) y una estatua que representa un hombre joven (11), todas ellas de Praxíteles; mientras que también se hallan una descripción de la bacante de Escopas (2) y, de Lisipo, una representación alegórica de la Ocasión (6).

⁹⁴ El mismo fragmento es traducido por Alberto de Cuenca de la siguiente manera: “No sólo las arte de poetas y prosistas son favorecidas por la inspiración de los dioses, que sopla sobre sus lenguas. También las manos de los escultores reciben los divinos alientos a la hora de crear sus obras, dictadas por el entusiasmo” (182).

a moverse” (Calístrato, *Descripciones*, ed. Mestre, 381, las negritas son mías). Además, en algunas descripciones, podemos hallar también algunos rasgos de sinestesia. Por ejemplo, al describir un Sátiro, Calístrato cuestiona a su supuesto interlocutor: “puedes ver sus venas hinchadas como si estuvieran llenas de aire, mientras el Sátiro saca aire del pecho para hacer sonar la flauta, como si la estatua estuviera en movimiento y sonido y la piedra tuviera actividad” (Calístrato, *Descripciones*, ed. Mestre, 367).

Finalmente habría que reconocer en las descripciones de Calístrato algunos elementos retóricos, como la paradoja que hace que un material de representación descrito, en realidad aluda a otro. Así, en ocasiones, los elementos con los que supuestamente están hechas las estatuas –marfil, bronce, etc.– se asimilan a otros únicamente gracias al poder del lenguaje. Por ejemplo, al describir una estatua de Dionisio, Calístrato menciona que ésta: “se cubriría con una piel de ciervo pero no como las que suele llevar Dionisio, sino que el bronce se transformaba para imitar la verdadera piel” (Calístrato, *Descripciones*, ed. Mestre, 378).

2.3 La *descriptio* en la retórica medieval

En el apartado precedente, afirmé que los orígenes teóricos de la écfrasis deben buscarse en la retórica griega antigua, así como en los textos helenísticos y latinos. Tomando como marco estos dos últimos periodos culturales, estudié la relación conceptual entre pintura y poesía, condensada en la divisa horaciana *ut pictura poesis* y señalé que la descripción, según el autor que se consulte, puede ser: o parte de los métodos de amplificación del discurso (*Retórica a Herenio*, IV; y Quintiliano [Institutio Oratoria, VIII, LXI]); o bien –en el caso de los autores de la segunda sofística– uno de los catorce ejercicios establecidos en los *Progymnasmata*. También mencioné que esta práctica, por lo regular, iba encaminada al vituperio o bien al discurso panegírico. Afirmé, asimismo, que, en un cruce de sentidos, para la mayor parte de los rétores helenísticos, la écfrasis tenía como objetivo poner ante los ojos (acto pretendidamente visual) aquello que se describía con la palabra (acto oral y auditivo, según los canales de emisión y recepción). Finalmente, esboqué que los autores de *Eikones* se valen de estrategias retóricas para describir aspectos que estarían mucho más relacionados con nuestro actual concepto de écfrasis.

Ahora bien, para hacer un acercamiento de la pervivencia de esta práctica durante la Edad Media –por lo menos de manera conceptual, que no de modo terminológico– habrá que

reconocer dos puntos. Primeramente, como término, es difícil toparse con la palabra écfrasis (o ἔκφρασις, en griego) en algún testimonio alto-medieval –periodo al cual pertenece el corpus de esta tesis–, pues la cultura de esta época en la Historia occidental, como ya lo ha señalado Curtius (*Literatura europea*, 48-49), es latina por antonomasia. Esto quiere decir que, en el devenir de la *translatio studii*, la mayor parte de los elementos de la retórica griega adoptaron un término romano, lo cual se consolidó, más o menos, después de siglo VI. De esta suerte, aquél que resultó equiparable al vocablo griego fue, en efecto, el de *descriptio*. De ahí que, para entender cómo consideró el hombre medieval la práctica de la descripción (incluyendo o no la descripción de objetos artísticos) sea necesario poner en contexto esta transmisión de conocimientos y los elementos que se produjeron a partir de este fenómeno. Por lo tanto, en este apartado estudiaré, primeramente, cómo se suscitó la traslación de la retórica clásica y tardoantigua a los autores medievales. En segundo lugar hablaré de los géneros retóricos que la Edad Media vio nacer, entre los que destacan las *artes poetriae*, pues es en éstas en las que se debe buscar una teoría medieval de la descripción. Después, y a propósito de ese tipo de producciones teóricas, daré algunos ejemplos de lo que en ellas se dice con respecto a la práctica de la *descriptio*, con el fin de ofrecer, para concluir este capítulo, mi propuesta para la definición de la écfrasis medieval.

2.3.1 La retórica medieval y la transmisión de los antiguos

Cuando Juan Ruiz, arcipreste de Hita, en su *Libro de Buen Amor*, expuso la disputa entre los griegos y los romanos (cc.44-70), no sólo advirtió veladamente al lector sobre la ambigüedad y polisemia de la obra y sus historias, sino que también reafirmó, como era ya más que sabido para su época, que a pesar de que la cultura de la Edad Media europea era en gran medida latina, la deuda que Roma había contraído con Grecia, en materia de conocimiento, había sido mucho mayor. En este sentido, como ha señalado Bobes (*Historia de la Teoría...*, 153), se sabe que la retórica había alcanzado en la Grecia clásica un desarrollo amplio y pleno que pronto fue transmitido a los romanos, quienes cultivaron este arte durante los años de la República. No obstante, con el advenimiento del Imperio (I. a.C), la libertad de expresión política fue reprimida y con ello los discursos deliberativos dejaron de practicarse.⁹⁵ Esto no

⁹⁵ En palabras de Murphy: “La práctica de la *declamatio* o discurso sobre un tema impuesto fue corriente en las escuelas del tiempo de Cicerón, pero los acontecimientos políticos de los primeros siglos cristianos hicieron cada vez más difícil que los oradores aplicaran su formación intensiva a los asuntos públicos” (*La retórica*, 48);

sucedió con la discusión forense o jurídica, ni con los discursos epidípticos o encomiásticos, pues –sobre todo éstos últimos– se practicaron con mayor ahínco, lo cual “conservó el impulso creativo propio de la retórica” (Bobes, 153) y también logró una enorme influencia en la literatura medieval, a través del discurso panegírico.⁹⁶

De lo anterior se entiende que si la retórica perdió terreno en las plazas públicas, también ganó presencia en los espacios académicos o escolares, sobre todo al vincularse con la oratoria simulada de las escuelas, donde se preparaba al estudiante para la vida política y el consecuente debate discursivo, primero con los ejercicios retóricos conocidos como *Progymnasmata* que, en el mundo latino, se tradujeron bajo el nombre de *Praexercitamenta*; y después, por medio de la *declamatio* que se dividía en la práctica de las *controversiae* y las *suasoriae*.⁹⁷ Aunado a esto, hay que recordar que, como detallaré más adelante, desde muy temprano la retórica se vinculó con la enseñanza de la *grammatica*, en tanto medio de conocimiento de la lengua hablada o escrita;⁹⁸ y esto valdría para aseverar que, si este arte sobrevivió a los avatares políticos, entre los que también se debe incluir el desprestigio de

hay que recordar que, entre los tres géneros retóricos, es decir, el judicial, el epidíptico y el deliberativo, es éste último el que se vincula con la política y por tanto, el que más relación establece entre los oradores y los asuntos de la *res publica*. Por otra parte, es curioso pensar que, en el caso de Grecia, algunos siglos antes, se había suscitado el mismo fenómeno, es decir una pausa en el desarrollo retórico, debido a un advenimiento político. En este caso, el imperio de Alejandro Magno y la censura a oradores como Demóstenes (Curtius, *Literatura europea...*, 110); un hecho que parece repetirse –como si la historia fuera, en efecto, un espiral repetible– hacia el siglo IV, cuando san Agustín, como veremos, aboga por la pervivencia de la retórica teniendo en puerta, no obstante, las invasiones bárbaras y el derrumbe o transformación consecuente de la romanidad. Este fenómeno, más que discursivo, histórico, ha sido esbozado por Murphy, cuando menciona: “A cada uno de estos autores lo sigue en el tiempo una edad oscura: a Platón y a Aristóteles, los alejandrinos; a Cicerón, el Imperio de Augusto; a Quintiliano, los abismos de la segunda sofística. Al terminar el *De doctrina christiana*, a la edad de 72 años, san Agustín se encuentra con los bárbaros que asaltan África y muere cuatro años después, mientras los vándalos están ya al pie de las murallas de sus sede episcopal de Hipona” (*La retórica*, 76).

⁹⁶ A propósito de esta aseveración y el tema central de esta tesis, al hablar de la segunda sofística y la importancia que tenía la écfasis en los ejercicios retóricos helenísticos, Curtius teje una relación entre este elemento, es decir la *descriptio* latina, y los discursos encaminados al encomio, al mencionar que: “Parte de la técnica de estilo en la nueva sofística (la helenística) consistía en la descripción artística (ἔκφρασις, *descriptio*) de personas, lugares, edificios, obras de arte. La Antigüedad tardía y la poesía medieval cultivaron profusamente tales descripciones (*Literatura europea*, 107-108).

⁹⁷ Las *declamationes* o declamaciones eran, en tiempos del Imperio, los ejercicios retóricos culminantes y proseguían a la enseñanza de los *Progymnasmata*. Consistían en un discurso oral frente a un público y frente al rétor. Las *declamationes* se dividían en aquellas relacionadas con el género demostrativo o epidíptico (llamadas *suasoriae*); y aquellas relacionadas con el género forense, llamadas *controversiae*.

⁹⁸ Si bien actualmente entendemos por gramática “la ciencia que estudia los elementos de una lengua y sus combinaciones” o bien “el arte de hablar y escribir correctamente una lengua” (DRAE. s.v. Gramática), el hombre de la Antigüedad Tardía y, por consiguiente, el hombre medieval, distaban de esta noción, pues el *ars grammatica* no incluía sólo la corrección en el hablar o el escribir (*ars recte loquendi*), sino también el estudio de lo que hoy llamamos literatura (*enarratio poetarum*, o análisis e interpretación de las obras literarias), entre otras materias. Más adelante, en el apartado dedicado a las *artes poetriae*, ahondaré en estos aspectos.

los primeros cristianos hacia esta práctica,⁹⁹ el hecho se debió, asimismo y no en poca medida, gracias a la trasmisión de un sistema escolar latino tardoantiguo que se conservó durante la Edad Media: las artes liberales.¹⁰⁰ El estudio y práctica de este sistema escolar se consolidó al implementarse el *septenium*, que sirvió de materia temática y alegórica para que Marciano Capella (ca. 427), escribiera su *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*.¹⁰¹

Al tratar el devenir retórico, el estudio de *De Nuptiis Philologiae*... es inevitable pues, al igual que otros textos, como el *Schematibus* de Aelius Donatus (ca.369), es una obra que pertenece a una época de transición que no sólo abarca la temprana Edad Media, sino que – según Murphy (*La retórica*, 58-100)– se extiende hasta el siglo XI.¹⁰² En el caso particular de la obra de Capella, bastaría recordar que, después de haber presentado las alegorías de la

⁹⁹ En este mismo sentido señala Murphy: “Aunque los ataques a la retórica tenían ya una vieja tradición, los escritores cristianos vieron a menudo en la retórica de su tiempo el pecado de una cultura mundana, pagana, que podía apartar de Dios a los hombres. Bajo esta luz, san Gregorio Nacianceno desaprobaba que Gregorio de Nisa hubiese abandonado los libros cristianos para asumir el oficio de retórico” (*La retórica*, 63).

¹⁰⁰ Siguiendo a 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 mecánicas (*artes mechanicae*); la música, en cambio, ocupa, como rama de las matemáticas, un lugar fijo entre las artes liberales.” (*Literatura europea*, 63). Además de esto, habría que recordar que, a pesar de que en ocasiones se sumaban nueve artes liberales (Varro, en sus *Disciplinae*, por ejemplo, habla de arquitectura y medicina), desde muy pronto este número se redujo a siete: gramática, dialéctica, retórica, aritmética, geometría, música, astronomía. Continúa Curtius: “Boecio dio a las cuatro últimas (las artes matemáticas) el nombre común de *quadrivium* (‘cuatro vías’); las tres primeras se llamaron desde el siglo IX *trivium* (‘tres vías’) El concepto de *ars* debe distinguirse rigurosamente del de “arte” en la acepción moderna; se le daba el sentido de ‘doctrina, teoría’, que todavía hoy conserva en expresiones como ‘arte poética’” (*Literatura europea*, 64).

¹⁰¹ Llamada también *De septem disciplinis*, esta obra es un texto alegórico escrito en verso y prosa, que durante la Edad Media –incluso hasta el siglo XIV– fue muy popular para el aprendizaje y enseñanza de las artes liberales. En resumen, la obra presenta una serie de personajes alegóricos, entre los que se encuentra Mercurio (personificación de la inteligencia) quien anuncia su matrimonio. En un principio, pretende casarse con Sofia (la Sabiduría), después con Mántica (la Adivinación) y posteriormente con Psique (el Alma). Por determinadas causas, éstas son descartadas y Apolo, el Sol, y la alegoría del Bien, aconsejan a Mercurio para que despose a Filología. El padre de todos los dioses da su visto bueno para esta unión. Filología recibe la apoteosis en el cielo. Las bodas se celebran y, entre los regalos nupciales que dan las musas a la novia se encuentran las siete artes liberales: entre ellas, destaca Gramática, que es representada como una mujer vieja que porta una espada o cuchillo para cortar los errores gramaticales de los aprendices; además de Retórica que, como veremos, está representada por una mujer altiva, atractiva y elegante que porta las figuras y asuntos del discurso como adornos de su vestimenta. Cabe mencionar, finalmente, que estas descripciones pudieron haber servido también, como lo fueron los escritos de Luciano, para realizar, no cuadros, sino manuscritos y minados de écfasis, pues en algunos testimonios aparecen estas representaciones (ver fig. 4, en página siguiente).

¹⁰² Antes de este texto existieron otros similares, durante los siglos III y IV. Por ejemplo los de los gramáticos Mario Victorino y Grillius; o bien el *De adtributis*, de autor anónimo. Estas obras, no obstante, menciona el autor de *La retórica en la Edad Media* (56), sólo develan la amplia aceptación de las teorías ciceronianas. En los siglos subsecuentes, continúa Murphy, al seguir hablando de estas tempranas obras que transmiten la retórica ciceroniana, habría que mencionar que “otros escritores hicieron breves resúmenes o *compendia*; los más importantes fueron Fiorinatius, cuyo *Artis rhetoricae libri III* fue la fuente principal del conocimiento de Casiodoro y Julius Victor, cuyo *Ars rhetorica* fue la primera obra que contenía una sección sobre género epistolar” (56). Más importante es recordar que este mismo autor, menciona un tercer grupo de transmisores, que produjeron tratados dedicados exclusivamente a las figuras retóricas (*La retórica*, 70 y ss).

Grammatica y la *Dialéctica*, en el libro V se introduce al personaje que representa la *Rhetorica*, precisamente, por medio de una descripción que dice lo siguiente:

Pero en tanto que la multitud de los dioses terrestres se hallaba así desordenada, hizo su entrada solemnemente una mujer de altísima estatura y grande seguridad, con un rostro de radiante esplendor. Con el casco y la corona de la majestad real, tenía las armas que lanzaban destellos de luz, prontas para defender o atacar. Debajo de su armadura, la túnica que cubría sus hombros al modo romano resplandecía con la luz variopinta de todas las *figurae* y todos los *schemata* y ella estaba ceñida con joyas de preciosos colores. El estruendo de las armas, cuando se movía, era como si el rayo, en el estrépito de una nube en llamas, se consumiese en ecos saltarines. Más aún parecía como si, al modo de Júpiter, pudiese arrojar el rayo celeste, pues, como una reina que dominase todas las cosas, había demostrado el poder de conducir a los hombres a donde o de donde le placiese arrancarles lágrimas, incitarlos a la cólera, transformar el semblante y el sentimiento tanto de ciudades como de ejércitos en orden de batalla, y todas las huestes de gente.



Fig. 4 Gherardo di Giovanni, representación de la retórica, en *De nuptiis philologiae et mercurii*, ms. urb lat 329 f 64v. Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano

(en Murphy, *La retórica*, 57).

A pesar de haber sido una de las obras más leídas durante la Edad Media y de haber tenido una fuente claramente ciceroniana y quintiliana (Murphy, 58), quizá la obra de Capella no es la que resulte de mayor importancia en la *translatio studii* de los autores clásicos a la Edad Media; sino que, en esta época de transición –siglos IV y V–, este lugar lo ocupa *De doctrina christiana*, de san Agustín (354-430 d.C) quien, con este texto, no sólo atacó el exceso retórico de la Segunda Sofística (Murphy, *La retórica*, 63), sino que también abogó por un arte discursivo en el que, muy al modo de Cicerón, se apeló a la producción de disertaciones en las que se reflejara la *sapientia mundi*; lo cual se logró gracias a la inclusión de los *exempla* que, a juicio de san Agustín, debían extraerse no sólo de las *acutoritates* grecorromanas, sino también del corpus bíblico.

Como veremos más adelante, con la propuesta anterior, san Agustín sembró una semilla que tan sólo dio fruto ocho siglos después, con el nacimiento del *ars praedicandi*. Por esta razón, no parecería exagerado mencionar que, del año 396 al 426 – periodo en la que se redacta *De Doctrina*– san Agustín haya “cristianizado” la retórica pues, sobre todo en el

libro IV de esa obra, no únicamente niega este arte como una reminiscencia peligrosa de la cultura pagana, sino, por el contrario, “insiste en que la utilidad homilética de la asignatura sea que su estudio siga a los *praecepta* o a la *imitatio*” (Murphy, *La retórica*, 72).

En suma, el ocaso del siglo IV y los albores del siglo V representaron, por razones políticas, una época crucial para la historia de la retórica pues, debido a la consolidación del cristianismo, esta práctica fue vista como un elemento potencialmente peligroso, en tanto reminiscencia de la cultura pagana; no obstante, este arte experimentó un renacimiento y reformulación, de acuerdo con las exigencias culturales de la época, gracias a la obra de san Agustín y, con ello, venció las fronteras culturales, políticas e históricas que impedían su desarrollo y transformación.

Durante los dos siglos siguientes, la retórica sobrevivió gracias a cierta literatura enciclopedista, que se distinguió por ser descriptiva y poco o nada preceptiva. Si bien es verdad que los autores de este tipo de literatura no aportaron demasiado en la materia y se limitaron a comentar o a hacer compendios de la retórica ciceroniana (Bobes, *Historia de la Teoría* 154), también es cierto que realizaron trabajos actualmente valiosos, pues constituyen un elemento de pervivencia. Así, en sus *Institutiones divinarum et saecularum litterarum*, Flavio Casiodoro (480-575 d.C), el ministro culto del rey ostrogodo Teodorico, afirmaba que la práctica retórica se definía como la ciencia de hablar bien acerca de cuestiones civiles y dedicó un capítulo de su obra, titulado *De Schematibus*, al estudio de las figuras.¹⁰³

Pocos años después, Boecio –también en territorio ostrogodo y por tanto heredero directo de la tradición romana– realizó algunos comentarios a los *Topica* de Cicerón y los tituló *De differentiis topicis*, obra en la que consideraba la retórica como materia subordinada a la dialéctica. Cabe mencionar que, durante la Edad Media, este texto fue bastante difundido, bajo el título de *Topica Boetti*. Empero, a propósito del tema de esta investigación, resulta más interesante focalizar la atención en el territorio visigótico del siglo VI, y mencionar a San Isidoro de Sevilla (556-636 d.C) quien dedicó el *Libro I* de sus *Etimologías* a la conceptualización de la gramática y sus partes (*De Grammatica et partibus eius*); mientras

¹⁰³ Cabe resaltar que las figuras retóricas constituyen uno de los elementos más importantes en la tradición de las artes del discurso medievales y constituyen uno de los elementos más importantes no sólo en el estudio de la retórica, sino también en el estudio del conjunto mayor que a ésta abrazaba, la *grammatica*. Así, el mismo Murphy menciona que “la historia de la gramática medieval anterior a 1200 es la historia de dos materias básicas: la sintaxis y las figuras o esquemas” (149). En este sentido, hay que recordar que el mismo Quintiliano ya utiliza el término *schema* para nombrar algunas de las figuras retóricas (*Sobre la formación*, III, 10-11, 280).

que el *Libro II* lo enfocó, precisamente, a la materia en cuestión, es decir, la retórica; aquí el autor dedica algunos espacios para tratar no sólo la *prosopeia* y la *ethopeia*, vinculadas tangencialmente al ejercicio descriptivo, sino también a las figuras retóricas que someramente trata en el apartado XXI, el último de este libro. Entre las figuras tratadas por san Isidoro se encuentra –veladamente– la figura de la descripción, para la cual el erudito sevillano conserva el término griego de *enargeia*. De este modo, menciona que: “Energia [SIC] est rerum gestarum aut quasi gestarum sub oculis inductio, de qua locuti iam sumus” (II, XXI, 33, 101.). Como se observa, en la obra de san Isidoro, se transluce también la presencia de los rétores helenísticos, cuyas definiciones al concepto de écfrasis habían sido formuladas dos y tres siglos con anterioridad, pero que, para esta época no han cambiado demasiado, pues aún encontramos la característica frase *sub oculis inductio*, que recuerda la definición de Hermógenes.

De esta suerte, a propósito de éste último autor, es preciso mencionar que, en esta primera etapa de la historia de la retórica medieval y en la primera literatura enciclopedista de la Edad Media, también se debe incluir a los traductores de los *Progymnasmata*, como Prisciano Caesariensis, quien se distingue por haber traducido al latín –en el primer cuarto del siglo VI– los ejercicios retóricos de Hermógenes de Tarso, nombrándolos *De praeexercitamentis rhetoricis*.¹⁰⁴ En esta traducción, como se mencionaba en los textos griegos, encontramos que la *descriptio* se define del siguiente modo:

Descriptio est oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat. fiunt autem descriptiones tam personarum quam rerum et temporum et status et locorum et multorum aliorum; personarum quidem, ut apud Virgilium: «uirginis os habitumque gerens et uirginis arma, Spartanae», rerum uero, ut pedestris proelii uel naualis pugnae descriptio, |temporum autem, ut ueris aestatis, status, ut pacis uel belli, locorum, ut litoris campi montium urbium. potest autem et commixta esse demonstratio, ut, si quis describat nocturnam |pugnam, simul et tempus et rem demonstrat.

(Prisciani, *Opera minora*, ed. F. Lindemanus, 319).¹⁰⁵

¹⁰⁴ Si tomamos en cuenta que Prisciano murió aproximadamente en el año 530 y san Isidoro vivió del 556 al 636, no resulta exagerado pensar que el autor sevillano haya leído la obra del primero o alguna otra fuente similar, en la que los ejercicios retóricos de los helenistas se hayan difundido y con ello también la noción de descripción que implica, desde la retórica de la Alejandría del siglo III y IV, un acto de poner, como lo menciona san Isidoro, lo descrito *sub oculis inductio*.

¹⁰⁵ “La descripción es un grupo de oraciones que trae y presenta, ante nuestros ojos, lo que se describe o retrara. Hay descripciones acerca de personas, también de eventos, así como de tiempos y situaciones, lugares y otras cosas: una descripción de una persona puede ser como aquella que hace Virgilio: ‘tenía el rostro de una doncella y portaba el vestido y las armas de una muchacha espartana’; una descripción de un evento puede ser el de una batalla en tierra o bien naval; una de un tiempo puede ser el de la primavera o el verano; una situación puede ser la descripción de la paz o la guerra; una de un lugar puede ser la de una playa o una pradera o bien montañas o ciudades” (Prisciani, *Opera minora*, ed. F. Lindemanus, 319, la traducción es mía).

Después de estas obras, durante los dos siglos siguientes (VIII y IX), surge otro tipo de enciclopedismo que difiere de los textos anteriores, pues “muestra un mayor grado de iniciativa; [debido a que] ya no se limita a reproducir y comentar las obras de la retórica grecolatina, sino que crea un sistema retórico nuevo al adaptar algunas partes de la disciplina clásica a ciertas formas específicas de discurso” (Bobes, *Historia de la teoría...*, 154). En este sentido, a pesar de que hay otros autores dignos de ser mencionados –como Beda el Venerable (673-735) y Alcuino de York (ca.735-804)– resulta inevitable hablar de una de las figuras más importantes del Renacimiento carolingio: Rabano Mauro (776-856) y su obra, *De institutione clericorum*, en donde se aprecia ya una preocupación por la praxis auténtica de la retórica en el nuevo contexto histórico y social, sobre todo en el ámbito de la predicación cristiana; lo cual, entre otros aspectos –por ejemplo la necesidad de elaborar cartas– sentó las bases para el nacimiento de las distintas artes discursivas de la Edad Media y entre las que destacan tres: el *ars dictaminis*, el *ars praedicandi* y el *ars poetriae*, en las que me enfocaré respectivamente a continuación.¹⁰⁶

2.3.2 La retórica medieval y los nuevos géneros retóricos

Pensar en la Edad Media es pensar también en una época de transición entre la cultura oral y la cultura escrita. Esta aseveración queda manifiesta en los géneros retóricos que esta época vio nacer; géneros preceptivos, como gran parte de la retórica misma, que si bien fijaron atención en el discurso verbal, también lo hicieron con el escrito. Estos géneros derivaron de dos hechos: por un lado, una tendencia a la fragmentación o especialización de los elementos que componían el *ars grammatica*; y, por el otro, la consecuente independencia de los

¹⁰⁶ A propósito de esto, señala Murphy: El *De institutione clericorum* de Rabano Mauro ocupa una importante posición en la transición de la actitud antigua a la medieval, respecto a las artes del discurso. Sin embargo, quizá la razón principal de su significación radique en su absoluto pragmatismo, en su constante voluntad de adaptar las disciplinas existentes a las nuevas exigencias de la comunidad cristiana. Según Rabano, puede utilizarse todo *Ad nostrum dogma convertimus*. Pero esto, aplicado a las artes del discurso, produce resultados muy interesantes. Después de todo san Agustín se había esforzado por salvar el concepto mismo de la tradición preceptiva, representada especialmente por la retórica ciceroniana. Los enciclopédicos habían procurado transmitir todo un cuerpo de doctrina, resumido y mutilado sin duda, pero, pese a todo, tan íntegro como pudieron conservarlo; Marciano, Casiodoro y san Isidoro tenían poco interés en modificar la forma de la doctrina misma. Por el contrario, Rabano quiere cambiar todo lo que le sirve y seleccionar –y rechazar– de acuerdo con las necesidades del nuevo orador eclesiástico. Este abierto pragmatismo, por lo tanto marca el final del periodo de transición que habían comenzado san Agustín y Marciano” (*La retórica*, 98).

apartados retóricos que, hasta la segunda mitad del siglo XI, eran contenidos en los textos enciclopédicos medievales, lo cual inaugura, como ha señalado Murphy (143 y ss), un segundo capítulo en la historia de la retórica en la Edad Media. Dicho periodo es singular, porque los autores de las artes del discurso no únicamente emularon a sus precedentes clásicos, sino que realmente atendieron las exigencias de las sociedades a las que pertenecieron, ya sea en actos administrativos, como la elaboración de cartas; en la producción literaria, destinada a leerse en voz alta en las plazas públicas o en la corte; o bien, en la composición de discursos de contenido religioso.

De este modo, aunque podríamos aludir a un arte preceptista epistolario previo en la Antigüedad grecorromana (Curtius, 117),¹⁰⁷ a la Edad Media se le atribuye el nacimiento de una teoría acerca de la redacción de misivas y documentos oficiales, con el surgimiento del *ars dictaminis* o *ars dictandi* (ca. siglo XI), producto de las necesidades administrativas en la política y la diplomacia.¹⁰⁸ En el siglo XIII, la retórica medieval vio nacer un nuevo género que, aunque escrito, tenía una finalidad oral: el *ars praedicandi* o *ars sermocinandi* que plenamente se adaptó a la realidad del hombre de esta época y su contexto religioso, pues tuvo como objetivo la predicación. Alexander de Ashby, Thomas de Saslisbury, Richard de Thetford, entre otros, son los principales autores de este tipo de tratados sermonísticos que, por lo general, retoman la retórica ciceroniana. Finalmente, habría que recordar que las *artes dictaminis* y las *artes praedicandi* no son las únicas teorías discursivas creadas por la Edad Media, sino que, al lado de ellas, existen las *artes poetriae* manuales perceptivos de elaboración literaria, en los cuales me enfocaré en el siguiente apartado, para vincularlo también con el eje temático de esta investigación.

¹⁰⁷ En palabras de Curtius: “El que la retórica se convirtiera en arte epistolar no tiene nada de sorprendente; el hecho estaba ya anticipado en las colecciones epistolares de Plinio, de Símaco, de Sidonio, no menos que en las epístolas oficiales de Casiodoro” (Curtius 117-118).

¹⁰⁸ Este arte tuvo como objetivo crear patrones de discurso escrito que resultaron indispensables para la cancillería real y eclesiástica. Sin embargo, “ya desde la época merovingia y carolingia existían modelos de cartas (llamados *formulae*), que se divulgaban en colecciones especiales” (Curtius, *Literatura europea*, 117), a las que también, en muchas ocasiones, se añadía “un apéndice de cartas modelo destinadas a ser reproducidas con las variaciones necesarias” (Bobes, *Historia de la teoría*, 156). Estas variaciones se relacionaban, por ejemplo, con el destinatario, con el asunto o bien con alguna preferencia al ahondar en alguno de los elementos de composición: *salutatio, benevolentiae, captatio, narratio, petitio y conclusio*.

2.3.3 La retórica medieval, las *artes poetriae*

Desde la Antigüedad clásica, los límites que dividían la *poética* y la retórica eran realmente evanescentes y, por tanto, ambas tejían lazos intrincados de difícil reconocimiento (Murphy, *La retórica*, 145). Cosa similar sucedió con la relación que entablaban esas artes del discurso con la *grammatica* pues, desde los últimos siglos del Imperio, hasta bien entrado el medioevo, aquella no sólo se enfocaba en aspectos morfológicos y sintácticos, sino que su estudio también incluía, como se ha visto, ámbitos que hoy juzgaríamos exclusivos de los estudios literarios. En otras palabras, en la Edad Media, a diferencia de nuestro actual concepto, el *ars grammatica* se enfocaba, sí, en aspectos que derivaban en un *ars recte loquendi*, o reglas para hablar o escribir de manera correcta; pero también estudiaba las figuras y la métrica de un poema; e incluso, por medio de la *ennarratio poetarum*, abarcaba comentarios y glosas a textos, cuyos autores eran considerados *auctoritates*. Así pues, “cuando su contenido resultó excesivamente amplio para ser parte de una sola *ars* se produjo la fragmentación en tratados independientes que estudiaban alguno de estos aspectos aisladamente” (Bobes, *Historia de la teoría*, 172).¹⁰⁹ Cabe mencionar que estos tratados estaban destinados a los poetas o a quienes deseaban serlo; por tanto, hubo escritos teóricos de métrica (*ars metrica*) o bien de versificación (*ars versificatoria*), pero todos ellos agrupados en la categoría mayor de las *artes poetriae* que podemos definir como: “tratados gramaticales y preceptivos, desgajados del *ars grammatica* tradicional y orientados a la composición de poemas” (Bobes, *Historia de la teoría...*, 117).

En la actualidad, son varios los estudios acerca de estas obras que representan una auténtica teoría literaria medieval. Empero, el erudito análisis de E. Faral, *Les arts poétiques du XIIIe et du XIIIe siècle...*, sigue siendo piedra angular y punto de partida para cualquier estudio. Como este autor, podemos afirmar que, cuando se habla de la historia de las *artes poetriae*, se habla también de un movimiento que, si bien tuvo precedentes y continuadores, resulta más bien sospechosamente corto, pues dura menos de un siglo: ya que comienza hacia

¹⁰⁹ El fenómeno ha sido explicado ya por Murphy a quien parafraseo: podemos dividir la historia de la gramática medieval en dos episodios. El primero dura de la temprana Edad Media (siglo v) hasta más o menos el año 1200. Es protagonizado por Donato (su obra, *Ars minor* y, de ésta, la parte denominada *Barbarismus*, dedicada a las figuras y tropos) y Prisciano (*Instituto Grammaticae*), así como por sus comentaristas. Después de esta fecha, aparecen dos manuales importantes: el *Doctrinales* de Alejandro de Villedieu y el *Graecismus* de Evrard de Bethune, cuyos tratados tienden más a la precepción que a la descripción. De esta suerte “la gramática medieval se convierte en una materia de cierta complejidad, que va más allá del mero interés por la corrección sintáctica y se extiende al reino de las artes preceptivas” (Murphy, 148).

1175 –cuando Mateo de Vendôme escribe su *Ars versificatoria*– y termina aproximadamente en 1250, cuando Juan de Garlandia y Eberardo el Alemán escriben sus respectivas obras.

De manera esquemática, este corto e innovador movimiento preceptista se representa en la siguiente tabla cronológica de autores y obras:

Autor	Obra	Año aproximado de su publicación
Mateo de Vendôme	<i>Ars versificatoria</i>	1175
Godofredo de Vinsauf	<i>Poetria Nova</i>	1208-1213
Godofredo de Vinsauf	<i>Documentum de modo et arte dictandi et versificandi</i>	1213
Gervasio de Melkley	<i>Ars versificatoria</i>	1215
Juan de Garlandia	<i>De arte prosayca metrica et rithmica</i>	1229
Everardo el Alemán	<i>Laborintus</i>	1213-1280

Como elementos constitutivos de un movimiento retórico más o menos uniforme, estas obras comparten rasgos en común, tal es el caso de las fuentes de las que derivan, entre las que se encuentran: *De inventione*, de Cicerón; la *Rhetorica ad Herenium*; la *Epistula ad Pisones*, de Horacio; y las propuestas de Donato y Prisciano –éste último, como vimos, traductor de los *Progymnasmata* helenísticos–. Por otra parte, los redactores de estas artes fueron, en su mayoría, profesores de gramática y no de *ars rhetorica*, por lo que “se dedicaban más a la producción de materiales escritos que a la *oratio* verbal, que había sido la característica de la antigua retórica” (Murphy, *La retórica*, 145). El nacimiento de estas artes, además de la fragmentación gramatical antes referida, implica el nacimiento de la gramática especulativa, con mayor preocupación por el ritmo.

Finalmente, centrándonos en el tema de esta tesis, no debemos pasar por alto que, por lo menos, cinco de estas obras abordan el concepto de descripción y ofrecen consejos para emplearla en el discurso literario. Esto, por una parte, devela que: “les arts poétiques du moyen âge font de cette technique [la *descriptio*] une place importante dans le discours” (Faral, *Les arts poétiques*, 75). Empero, y por otro lado, dicha técnica no siempre juega un

papel relevante en todos estos tratados. Así, por ejemplo, si bien Everardo el alemán, en su *Laborintus*, le dedica a algunos versos, Juan de Garlandia, lo hace apenas con algunas líneas; mientras que Gervasio de Melk, al parecer, ni siquiera la menciona. Esto no sucede, en cambio, con el *Ars versificatoria*, de Mateo de Vendôme; ni con las dos obras de Godofredo de Vinsauf, pues estos autores abordan considerablemente la técnica descriptiva. De este modo, para los fines que persigo, me enfocaré en lo que estos dos tratados mencionan con respecto al tema que articula este estudio. No obstante y a pesar del cuadro referido arriba, mi modo de estudiarlos no será estrictamente cronológico, sino que comenzaré por el *Ars Versificatoria* de Mateo de Vendôme; seguiré con el *Documentum* de Godofredo de Vinsauf, y, por motivos que explicaré adelante, culminaré con un comentario acerca de la *Poetria Nova*. Sin embargo, antes de este acercamiento, cabría señalar las características comunes y generales que estos autores dan al método heredero de la antigua éfrasis griega.

2.3.4 Las artes poetriae y la descriptio

Es imposible hablar de la relación que establecen las *artes poetriae* con la técnica de la *descriptio*, sin antes recordar que la retórica de la Edad Media presta especial interés a los métodos de abreviación y prolongación del discurso literario (*amplificatio* y *abbreviatio*). Así, podríamos aludir a una auténtica tópica de abreviación –ya estudiada eruditamente por Curtius–, en la que la voz poética, por ejemplo, o no quiere cansar a su auditorio u observa que la noche se acerca; o bien, sencillamente, no desea prolongar más la historia.¹¹⁰ De esta suerte, al lado de esta técnica y sus tópicos, así como también al lado de su finalidad, se encuentra el objetivo opuesto; es decir, la prolongación discursiva, ya sea porque el escritor quiere focalizar el interés en un aspecto de la historia, abrillantar la fama de algún personaje,

¹¹⁰ Del griego *τοπικός*, por *tópica* entiendo la parte de la retórica que contiene las ideas o argumentos con los que el orador organiza y planea su discurso; además del conjunto de elementos que utiliza para convencer. La tópica, se encuentra en la parte de la *Inventio* (del lat. *Invenire* = encontrar) y representa el conjunto de tópicos o lugares retóricos (*topoi*), muchas veces también llamados lugares comunes, y que se utilizaban, en cualquier parte del discurso (exordio, *narratio* o *conclusio*), para conmovier al auditorio. El DRAE, define tópico como: “Lugar común que la retórica antigua convirtió en fórmulas o clichés fijos y admitidos en esquemas formales o conceptuales de que se sirvieron los escritores con frecuencia” (s.v tópico). Curtius habla de una tópica de la consolación (*Literatura y edad media latina*, 123-126); de una tópica del exordio (131-136) y, además de muchas otras categorías, de una tópica de la *abbreviatio* o bien de la “brevedad como ideal estilístico” (682-681). Asimismo, en este estudio señala que: “Estas fórmulas [los tópicos de *abbreviatio*] son igualmente populares en prosa y en poesía [...] El empleo tan extendido y a menudo tan inadecuado, de la fórmula de brevedad en la Edad Media tiene diversas razones. El sentido de la recomendación [pues ser breve y conciso era una recomendación de la retórica clásica] se perdió muy pronto, lo mismo que el de *narratio*.” (683-685).

acrecentar su desgracia; o bien, explicar algún acontecimiento.¹¹¹ En realidad, pienso, los fines con los que se da la amplificación del discurso pueden ser tan variados como variadas son las obras y los objetivos de cada autor.

No sucede así con los métodos a los que se recurre para llegar a ese fin, pues los autores de las *artes poetriae*, cuando lo hacen, recomiendan ocho o nueve estrategias retóricas que lograban, en efecto, ampliar el discurso y, por tanto, prolongar la narración.¹¹² Se trata de ocho o nueve técnicas, dependiendo del autor,¹¹³ pero entre las cuales, según Baltzell, “the one most elaborately discussed, most consequential, and most easily detected in the actual form and texture of medieval narrative was the one called *descriptio*” (33)

De manera general, la descripción es conceptualizada en estos tratados tal como lo hace Prisciano: “*descriptio est oratio collingens et praesentans oculis quod demonstrat*”;¹¹⁴ y se entiende como una técnica de amplificación que –lejos de ser ornamental– tiene como objetivo apoyar el discurso laudatorio o de vituperio hecho a una nación, a un reino, a una persona o a un lugar. En este sentido, Faral menciona que:

L’objet principal du genre oratoire que les anciens ont appelé démonstratif est l’éloge et le blâme, et le moyen par lequel on y atteint est la description. Cette vertu de la description est expressément énoncée par les théoriciens du moyen âge, et c’est la fonction essentielle qu’ils lui assignent. En apparence, l’idée est accessoire ; elle est, en fait, d’importance considérable ; elle explique que, dans toute la littérature du moyen âge, la description ne vise que très rarement à prendre objectivement les personnes et les choses qu’elle soit toujours dominée par une intention affective qui oscille entre la louange et la critique.

(*Les arts poétiques*, 76)

¹¹¹ Quizá en ese sentido, uno de los trabajos más interesantes que se hace al respecto, aunque no necesariamente enunciado bajo los temas de la *amplificatio*, sea el pasaje en el que Auerbach habla, en su obra, *Mimesis*, sobre la cicatriz de Odiseo (9-30).

¹¹² Hay que señalar que, en la Antigüedad clásica, por amplificar se entendía *resaltar algo*. Empero, durante la Edad Media esto fue entendido como sinónimo de prolongar –en este caso– una materia o un discurso. Esto lo señala Faral cuando menciona: “L’amplification et l’abréviation tiennent dans les arts poétiques une place importante. Le terme d’amplification (*amplificatio, dilatatio*) vient de loin: il était déjà employé par les rhéteurs de l’antiquité; mais c’est dans une acception toute nouvelle que le prend le moyen âge. Par amplifier, les anciennes entendaient rehausser (une idée), la faire valoir : ainsi fuit encore dans une époque tardive, certains de leur imitateurs directs, comme Alcuin. Mais les théoriciens du XII e et du XIIIème siècle entendent par là développer, allonger (un sujet)”. (*Les arts poétiques*, 61). Tomando esto en cuenta, no obstante, me parece que, de cualquier modo, en literatura –y sobre todo en este tipo de textos– una amplificación siempre tendrá como objetivo directo o indirecto resaltar algo. En otras palabras, ambas acepciones de la *amplificatio* –la clásica y la medieval–, a mi modo de ver, no son contrarias, sino complementarias.

¹¹³ Además de la descripción, las otras técnicas de amplificación son las siguientes: repetición, perífrasis, comparación, apóstrofe, personificación, digresión y oposición. Un artículo útil para el estudio de este tema es el ya citado de Baltzell, “Rhetorical Amplification and abbreviation and the structure of medieval narrative”. Faral, por su parte, dedica el capítulo II, de su libro citado, a este tema.

¹¹⁴ Véase la nota 105.

Tomando en cuenta lo anterior, surge una pregunta: si se habla de la descripción no de una persona o una cosa común, sino de un objeto que, de manera intratextual, se decodifique como artístico –incluso bajo nuestros parámetros–, figurativo y representativo; y que, por tanto, pueda ser considerado bajo los actuales conceptos de la écfrasis, ¿estaríamos bajo el mismo terreno del discurso laudatorio o de vituperio para el cual la descripción sirve como estrategia que persigue una finalidad, según la retórica medieval? Si la respuesta es positiva, ¿a quién o a qué estaría dirigida esta alabanza o este vituperio? ¿Para qué se pretende amplificar un texto mediante la descripción de un objeto artístico? ¿Qué estrategias retóricas se utilizan en este tipo de descripciones? Las respuestas a estas preguntas forman parte axial de este estudio y por tanto merecen bases argumentativas sólidas y detalladas. Sin embargo, antes de llegar a ello, tendríamos que reconocer que si bien los preceptos de las artes poéticas otorgan un espacio considerable para reflexionar acerca de la *descriptio* como método de amplificación, pocas veces se habla de la descripción de objetos. Esto quiere decir que la teoría en la Edad Media no muchas veces caminó coordinadamente con la producción literaria, pues las literaturas medievales, como veremos, abundan en descripciones de artefactos que, en efecto y sin duda alguna, actualmente podríamos llamar artísticos y que el hombre medieval consideraba, por lo menos, estéticos y producto de la sublimación del arte. Empero, mencionaba líneas arriba, resulta curioso que los autores de estos estudios teóricos no dediquen reflexiones a este ámbito. Para corroborar esto, en el siguiente apartado explicaré lo que en relación a la descripción podemos encontrar en la lectura de las artes poéticas de Mateo de Vendôme y Godofredo de Vinsauf.

a) Mateo de Vendôme, el *Ars versificatoria* y la *descriptio*

Como sucede con la mayor parte de los escritores medievales, sabemos poco acerca de la vida de Matheus Vindocinensis o Mateo de Vendôme. Sin embargo, conocemos tres cosas ciertas: 1) fue contemporáneo de Felipe III de Francia y también su consejero real; 2) por cierto periodo de su vida, fungió como abad de Saint Denis y 3), de mucho más relevancia, en su madurez fue catedrático de gramática en Orléans.¹¹⁵

¹¹⁵ Todos los datos biográficos los obtengo de Faral (*Les arts poétiques*, 1-14), a quien también remito al lector que se interese en ahondar en la biografía de Mateo de Vendôme.

Lo anterior hace pensar que fueron estas mismas lecciones las que quizá lo inspiraron para escribir el *Ars versificatoria*;¹¹⁶ una obra que, tomando como modelo las poéticas horaciana y ciceronianas (Murphy, 176), está dividida en cuatro bloques.¹¹⁷ De ellos, cabría resaltar el primero, pues en él aborda cinco problemas que, a su juicio, se relacionan con el verso: a) la definición de este concepto, b) su relación con el epíteto, c) algunas maneras de comenzar una obra versificada, d) los defectos que se deben evitar al escribir una obra de esta naturaleza y, finalmente, e) la forma en que se ha de hacer una descripción literaria.

Tal como menciona Faral, la teoría de la *descriptio*, en la obra citada de Mateo de Vendôme, es quizá la más amplia entre las que se puede hallar en las *artes poetriae*, pues « à elle est consacré, en majeure partie le traité de Matthieu de Vendôme [pour tant] il est visible que Matthieu considère la description comme l'objet suprême de la poésie: c'est chez lui que cette conception se trouve formulée par la première fois » (Faral, *Les arts poétiques*, 75-76). En efecto, los versos y párrafos que Mateo de Vendôme dedica a la descripción son varios (§38-114), así como también sus ejemplos. De este modo, como queda dicho, dos tercios de un pretendido apartado III en la primera sección (§38-92) están dedicados a cierto tipo de descripción, que puede resumirse de la siguiente manera:

Las descripciones de una persona debe hacerlas otra persona distinta. Las palabras serán mejores si proceden de su hombría de bien, de la flexibilidad de su inteligencia, de su deseo de honor y de su disgusto por toda servidumbre. Han de observarse las propiedades de las personas: por ejemplo, edad, prestigio o posición, sexo, lugar de nacimiento, así como otras propiedades que Cicerón llama *personae attributata*. Horacio concuerda con esos métodos y los emplea del modo que sigue [vienen trece páginas de ejemplos que ofrecen descripciones de un papa, de César, Ulises David, etc.] Cabe aplicar esos mismos ejemplos a las descripciones denigratorias, pero es mejor enseñar mediante buenos ejemplos, ya que existe la tendencia natural hacia el vicio. Los nombres propios de personas pueden emplearse como epítetos que denotan cualidades generales; por ejemplo el de César, conlleva a la idea de cierta edad, condición o algún otro atributo. Para mejor describir a una persona, han de emplearse muchos epítetos. Algunos atributos pueden predicarse tanto de hombres como de mujeres. La descripción debe seguir las pautas de lo que es verdadero o verosímil. La descripción puede ser de dos clases y ambas sirven para alabar y vituperar. La primera es la exterior (*superficialis*) que trata de la belleza del cuerpo o la apariencia externa. La segunda se refiere a los atributos intrínsecos de una persona

(en Murphy, 173)

¹¹⁶ Murphy ha señalado, curiosamente que: “Pese a sus frecuentes ataques contra los falsos predicadores y profesores ineptos, Mateo se interesa, al parecer, más por los estudiantes que por otros profesores [...] Es interesante observar que Mateo tiene por costumbre referirse a sus oyentes (auditores) más que a sus ‘lectores’; ello puede significar que se trata de conferencias publicadas, o bien que Mateo simplemente emplea un convencionalismo de su tiempo para indicar que los versos son para oírlos, no para leerlos” (Murphy, 176).

¹¹⁷ El primero trata del verso, el segundo de la forma de las palabras; aquí Mateo de Vendôme realiza su cometido por medio de un diálogo con personajes alegóricos como Filosofía, Comedia, Elegía, etc. El tercer bloque se enfoca en las maneras de hacer más atractiva la expresión, para ello se centra en el uso de esquemas, tropos y colores retóricos. Remito al lector interesado en el tema al texto de Faral (*Les arts poétiques*, 1-14).

Como se observa en la cita, la técnica de la descripción en Mateo de Vendôme queda, en mayor medida, restringida a los campos de la *descriptio personae*, algo que si bien se refleja en la producción literaria de la época (pienso, por ejemplo, en el usual tópico de la *descriptio puellae*), no abarca en su totalidad los elementos que pueden ser y que son descritos en las obras. Casos disímiles en el *Ars versificatoria* son los párrafos finales de este primer apartado, pues el autor los dedica a la descripción de hechos (*negotia*), a los que relaciona con ciertos atributos (§94-114).¹¹⁸ Se trata de una sección que Mateo de Vendôme concluye con la descripción de un jardín. No obstante, como ya ha señalado Pejenaute Rubio (“El *locus amoenus*...”, en línea), esta descripción, más que de un objeto, obedece al tópico de la *descriptio loci*. Las *artes poetriae* medievales, por tanto, tendrán que esperar algunos años para que Godofredo de Vinsauf trate otros temas posibles en el ejercicio descriptivo, como veremos a continuación.

b) Godofredo de Vinsauf, el *Documentum*, la *Poetria nova* y la *descriptio*

De entre los autores de *artes poetriae*, Godofredo de Vinsauf es quizá a quien mayormente la crítica ha estudiado. De él, se conocen algunos datos biográficos como su origen inglés y ascendencia normanda; su contemporaneidad con el renacimiento angevino y sus protagonistas; así como su desempeño en el campo de la clerecía y la política de su tiempo, aspecto en el que resalta su función como canciller de la corte papal en Inglaterra y, por ende, la relación con Lotario Segni, conocido como Inocencio III, uno de los papas más poderosos de la Edad Media, a quien dedica la *Poetria*. Ésta es la obra más divulgada de Godofredo de Vinsauf y ha merecido dos ediciones actuales en nuestro idioma.¹¹⁹

La *Poetria*, no obstante, no es el único texto retórico que con seguridad se le atribuye; también se encuentra el *Docuementum de modo et arte dictandi et versificandi*, una obra dividida en tres secciones que, a su vez, tratan una serie de temas ordenados en

¹¹⁸ *Summa facti, causa facti, ante rem, cum re, post rem, iacultas faciendi, qualitas facti, tempus y locus* (§95 y ss., en Faral, *Les arts poétiques*, 120 y ss);

¹¹⁹ Por una parte, la de Carolina Ponce, editada por la Universidad Nacional Autónoma de México (2000) y, por otro lado, la edición de Ana María Calvo Revilla, editada por Arco/libros en la ciudad de Madrid (2008). Cabe señalar que, a menos de que indique lo contrario mediante una nota al pie de página, para los versos latinos utilizo la edición de Carolina Ponce, mientras que para la traducción uso la de Calvo Revilla.

subcategorías.¹²⁰ Para este trabajo resulta de mayor interés la segunda parte de la también segunda sección, en la que el autor dedica su escrito a los métodos de abreviar y ampliar un texto. De este modo, a diferencia de la *Poetria*, señala tan sólo seis técnicas amplificativas que encabeza, precisamente, la *descriptio*;¹²¹ de la cual, a manera de definición, Godofredo de Vinsauf simplemente señala que “*descriptio dilatat materiam*”. Posteriormente ofrece algunos ejemplos; y menciona lo siguiente: “*cum enim haec brevis sententia dicenda sit: ‘ista mulier est pulchra’, ponatur descriptio pulchritudinis suae et fiet brevitatis illa difussa. Sic scilicet...*” (en Faral, *Les arts poétiques*, 271). Es entonces que se produce la ampliación al mencionar cada elemento que compone la belleza de esa mujer, pero de manera fragmentaria y en lista; hecho que, nuevamente, constituye el tópico de la *descriptio puellae*. Hacia el apartado cinco, no obstante, deja a un lado la descripción de personas y de atributos físicos; y admite que “*commune est describere pulchritudinem*”. Por tanto, se enfoca en algunos aspectos distintos, como siguen:

Sed cum commune est describere pulchritudinem, ponamus difficiliore et minus usitata, ut diversitas exemplorum tollant fastidium et nova difficultas, tamquam cibus narium, invitent auditorem. Cum ergo dicendum sit “*Luditur sistris, vel cultellis*” pro hoc breviliquo ponatur talis descriptio: *Tinnula sinistra volat, oculos pascentia regum, Alternantque manus etc. Descriptio ludantium tabulis: Huic in utraque manu gemina ludente tabella, etc. Descriptio gesticulantium: singula mimeris, etc. Ecce aliam descriptionem difficilem. Cum dicendum sit: ‘Isti intrant navem et preparant se itineri suo, Sic describatur gestus eorum:*

Poscit iter naves ei nautas, rebus agendis
 Instat pes aguila, celeri redit anchora raptu,
 In gremium navis, tractia divorcia litus
 Et classis totum declinat in anteriora
 Pectus en assumens vires in terga reclinat
 Velorum tractus, prorumpit in aethera clamor
 Nauticus, adjutor operis, surguntque coacta
 Et laxata siunus dant alas vela carinis.

(*Documentum...*, en Faral, 271-272)¹²²

A estos ejemplos le sucede la descripción de un tiempo sereno (*descriptio sereni temporis*) y el autor finaliza con un precepto: si acaso, para el poeta, el arte de describir ha

¹²⁰ Se trata de tres secciones que, según la edición contenida en el texto de Faral (263-319), están destinadas a: 1) Los modos de dar una apertura discursiva (*exordio*); 2) Los elementos que se contienen en el cuerpo del discurso; y, 3) las formas de concluir lo que se comunicó (*Conclusio*).

¹²¹ Las restantes son: la perífrasis, la digresión, la prosopopeya, el apóstrofe y la interpretación.

¹²² (traducción pendiente) Pero ya que es común describir la belleza, pongamos ejemplos más difíciles y menos usuales, para que con la diversidad de los ejemplos, invitemos al auditorio, como si se convidara de un platillo nuevo. Por tanto, al decir ...

sido materia difícil, es necesario recurrir a la epístola a los Sindones, en la que se ha descrito el reino de Teodorico. Esto es todo lo que se dice con respecto a la *descriptio*, en el *Documentum*. Por tanto, aquí tampoco encontramos ninguna descripción de un objeto tal como convendría para un estudio como éste. Caso más o menos distinto es la *Poetria Nova* –comentaba más arriba–, la obra más célebre y estudiada de Godofredo de Vinsauf que, con relación cronológica al *Documentum...*, como vimos en el esquema antes presentado, es anterior; pero que, con relación al tema aquí estudiado, resulta de mucho mayor utilidad por aspectos que señalaré, no sin antes mencionar algunas generalidades.

La *Poetria Nova* es un poema latino-medieval, compuesto en hexámetros y que consta de 2120 versos. La fecha de composición que la crítica le adjudica se encuentra entre 1208 a 1213. Esta obra, como su autor, por tanto, es más o menos contemporánea al Renacimiento cultural que la Europa del norte experimentó, sobre todo, gracias al imperio angevino y su cultura del mecenazgo.¹²³ El título de la obra, constituye un eco de los dos hipotextos más directos; por un lado, el *Ars poética* de Horacio, que a lo largo de la Edad Media fue conocida como la *Poetria*; y, por el otro, la *Rhetorica ad Herenium* que, también durante esa época, se conoció como la *Rhetorica Nova*, diferenciándose del *De inventione* de Cicerón, que el hombre medieval llamaba *Rhetorica Vetus*. Estructuralmente, la *Poetria Nova* está dividida en tres apartados que se esquematizan así:

1. Inicio

1.1 Prólogo (vv. 1-42)

1.2 Presentación del tema y teoría retórica (vv.43-86)

1.3 *Dispositio* (vv. 87-202)

2. Cuerpo del trabajo o narración

2.1 *Amplificatio* y *abbrevatio* (vv. 203-741)

2.2 Ornato (vv.741-1973)

2.3 Memoria (vv.1974-2034)

2.4 *Actio/pronuntatio* (vv. 2035-2069)

3. Epilogo

3.1 *Peroratio* a Inocencio III (2070-2120)¹²⁴

¹²³ Por estas causas, la *Poetria* de Vinsauf es también relativamente contemporánea a las obras que –ya en latín, ya en normando– se escribieron por auspicios de la casa Plantagênet: la *Historia Regum Britanniae* (ca. 1130), la *Vita Merlini* (ca. 1150); o bien los *romans de matière antique* (ca.1150-1170), fundamentales para esta tesis.

¹²⁴ La estructura que hago obedece en parte a la propuesta de Ponce en su edición a la *Poetria Nova* y en parte a la propuesta de Calvo Revilla, también en su edición a esta obra, citada en la bibliografía.

Como se observa, una de las partes en las que mayormente ahonda el autor es, precisamente en los métodos de amplificación y abreviación, tal como también lo hizo en el caso del *Documentum*; a cuya diferencia, Godofredo de Vinsauf, en la *Poetria*, trata ocho medios amplificativos. Entre ellos, nuevamente se encuentra la *descriptio*.¹²⁵ Ésta se plantea como una digresión que persigue ciertos fines: “si la obra quiere extenderse más allá del tema, sal de los límites de la materia –recomienda el autor (vv. 530-535)– apártate un poco y cambia el estilo; pero no te separes tanto que sea difícil recobrar el camino.” Esto le sirve al Godofredo de Vinsauf como medio de introductorio al tema de la descripción, en tanto método amplificativo y, después, menciona lo siguiente:

Septima succedit praegnans descriptio verbis,
Ut dilatet opus. Sed, cum sit lata, sit ipsa
Laeta: pari forma speciosa sit et spatiosa
In celebri forma faciat res nubere verbis.
Si cibus esse velit et plena refectio mentis,
Ne sit curta nimis brevitatis vel trita vetustas.
Sint variata novis exempla secuta figuris,
Rebus ut in variis oculis spatiantur et auris

(*Poetria Nova*, ed. Ponce, vv. 559- 566, las negritas son mías)¹²⁶

En la cita anterior, resalto algunas ideas que, a mi parecer, son importantes. Primero; es claro que, al recomendar la descripción como medio amplificativo que se caracteriza por ser agradable (*Laeta*), lo que persigue Godofredo de Vinsauf son los fines del *delectare* o deleite (*Sed, cum sit lata, sit ipsa Laeta*); una intención que se conjunta con el *docere* o enseñanza, también intencional, que se refleja en la expresión *Si cibus esse velit et plena refectio mentis*. Unidos estos dos conceptos, nos conducen al tópico del *Doce delectare*; por lo cual me parece adecuado afirmar que, por lo menos para Godofredo de Vinsauf, la descripción implica, en varios casos, un fin relacionado con la enseñanza deleitosa o con la transmisión de conocimientos, valores o ideas, que sean no sólo de utilidad, sino de interés y entretenimiento al receptor. Esto resulta interesante, cuando se piensa que la enseñanza

¹²⁵ Los restantes son repetición, perífrasis, comparación, apóstrofe, personificación, digresión, y oposición.

¹²⁶ Calvo Revilla traduce así: “Como séptimo método de amplificación sigue la descripción, repleta de palabras. Pero procura que, **aunque sea amplia, sea agradable**: que sea en la misma medida vistosa y extensa: que procure que el contenido se entrelace con las palabras de manera elegante. **Si quiere ser alimento y refrigerio abundante de la mente**, que la brevedad no sea demasiada ni la antigüedad trivial. **Que los ejemplos sean variados, seguidos de nuevas figuras, de manera que el ojo y el oído se recreen**. (161, las negritas son mías)

deleitosa es uno de los fines más recurrentes en la literatura medieval; desde las colecciones de *exempla* y demás productos literarios que se relacionan con la cuentística de esta época, hasta los espejos de príncipes, las narraciones épicas e incluso los romances.

Empero, y aunque atractiva, ésta no es la idea que me parece más rescatable de la cita hecha, sino que lo importante, a mi parecer, son los versos finales, en los cuales menciona que “Sint variata novis exempla secuta figuris/ Rebus ut in variis oculus spatientur et auris”. Esto es, tal como los autores de los *Progymnasmata* y sus traductores que redactaron en latín los *Praexercitamenta*, Vinsauf apela a un auténtico cruce de sentidos cuando se hace una descripción; un cruce que involucra tanto al ojo como al oído y, por extensión, tanto lo visual como lo auditivo. Pese a ello, no afirmo que esto se vincule de manera absoluta o única con las descripciones de objetos estéticos o artísticos en literatura medieval. Sigo, entonces, analizando lo que podría ser rescatable de la *Poetria* para el trabajo que aquí emprendo.

Posterior a los versos ya citados, el autor de la *Poetria*, como muchos otros, aborda el tema de la descripción de persona y se enfoca, también, en el tópico de la *descriptio puellae* (vv. 565- 600): describe así la cabeza y el rostro de una mujer y termina con sus pequeños pies, a la paridad de ofrecer una abundancia de símiles que se hace entre la piel, los ojos, la boca y demás elementos constituyentes del físico femenino con materiales pétreos. Después, se centra en los ropajes de la dama y en las joyas y accesorios que posee (vv.605-627) y acaso aquí podríamos hablar de una descripción de objetos, pero en realidad no va más allá de la especificación; por ejemplo cuando habla del cinturón que debe rodear el talle de la dama, menciona “Zona tegat médium, radiantibus undique gemmis” (v. 611); o bien, cuando se refiere a las joyas con las cuales se debe retratar a la dama con palabras, menciona que: “Brachia luxurient armillis; circinet aurum/Subtiles dígitos et gemma superior auro/Diffundat radios; certent in veste serena” (vv. 612-614).¹²⁷ Mucho más atractivo para este trabajo resulta el último ejemplo de descripción que ofrece el autor y que él mismo califica de *rarior usus* (v. 628) o de un uso menos frecuente, la descripción de una escena cortesana de banquete, fiesta y lujo:

¹²⁷ Que un cinto recubra su talle con gemas que reluzcan por todas partes [...] que los brazaletes enriquezcan sus brazos: que el oro rodee sus gráciles dedos y una piedra más deslumbrante que el oro lance destellos (ed. Calvo, vv. 611-614, 163).

Sed, cum sit formae descriptio res quasi trita
 Et vetus exemplum sit in his, ubi rarior usus:
Excipiente thoro reges reginique potentes,
Mensae delicias orditur lactis imago,
Culta Ceres, Bacchusque senex iuvenescit in auro:
Solus ibi vel nectareo perfusus odore
Degenerare sinitet lascivire saporem.
Regia pompa dapum veniens immilitat auro
Inque vicem seseque dapes mirantur et aurum.
Praecipuum mensae speculum speculari clientes:
Cercat cum Paride vultus, cum Parthonopeo
Aetas, cum Creso census, cum Caesar sanguis;
Cetera si spectes in corpore, cum nive byssus,
Cum flammis ostrum, cum sidere gemma. Videres
Singula plus sapere, conditia sapore clientum.
Delicias alias, oculus quas gestit et auris,
Gesticulator habet. Gestus non omnibus unus.
Cuique suus : plus mellis habet variata voluptas.
Tinnula sinistra volant oculos pascentia regum,
Alternantque manus, sistroque volatile sistrum
Surgit in occursum. Vadunt redeuntque; resurgunt
Et recidunt; stimulanteque minas, pugnaeque jocosae
Instar agunt; sese fugiunt seseque sequuntur.
Hinc in utraque manu gemina ludente tabella
Ludit in ore sonus; pes no vacat, immo frequenter
It, redit et lepide passu: pariter ferit aera cantus,
Et sese tabulae strepitusque saporat in aure.
Tertius ad motus agilis se gyrat in orbem
Aut volat in longum, vel membra supina resumit
In saltum fragilem, molles aut arcuat artus
In talos refuge cervice, vel ensis acumen
Erigit et certys dubios intervola enses.
Singula mireris; sed adhuc jucundius istis,
Nunc sonus exultat manuum, nunc arte jocosae
Colludunt digiti. Nunc brachia curvat in arcum
Infurcata manus lateri celerique meatu
Furantur motus humeri. Gestumque videres
Instrumenta sequi, quorum sua cuique voluptas:
Tibia feminea, tuba mascula, tympana rauca,
Cymbala praeclara, concors symphonia, dulcis
Fistula, somniferae chitarae vidulaeque jocosae.
Omnia certatim plaudunt, et tempora tardant
Deliciae qualesque decent convivium regum.
Sic celebres regum mensas et gaudia mensae,
Sic breve propositum longo producimus ore.¹²⁸

¹²⁸ Cuando el lecho acoge a reyes y poderosos del reino, la venerada Ceres, imagen de la leche, da comienzo a las delicias de la mesa: y el anciano Baco rejuvenece en las copas de oro: allí solo, rociado con la fragancia del néctar, consiente que el gusto degenera y se divierte. La llegada de una procesión real de manjares desfila sobre platos de oro, y los manjares y el oro se admiran mutuamente, uno al otro. Los convidados contemplan la privilegiada imagen de la mesa; su aspecto rivaliza con Paris; su edad con Partenoqueo; su riqueza, con Cresos; su linaje, con César; si contemplas otros detalles del cuerpo, su fino lino rivaliza con la nieve; su púrpura, con las llamas; su piedra preciosa, con una estrella. Verás que cada detalle proporciona más sabor cuando está sazonado por el gusto de los convidados. El mimo presenta otros encantos que el ojo y el oído desean vivamente. Sus ademanes no son iguales para todos; cada uno tiene el suyo: mas la miel ofrece el placer variado. Los sonoros sistros vuelan mientras recrean la vista de los reyes y pasan de mano en mano y un ágil sistro sale al

Además de mencionar y aludir, en más de una ocasión, al sentido de la vista (*Regia pompa dapum veniens immilitat auro/ Inque vicem seseque dapes mirantur et aurum*) e incluso, éste en concordancia con el sentido del oído (*Delicias alias oculus quas gestit et auris/ gesticulator habet...*), el último ejemplo que ofrece Godofredo de Vinsauf en su *Poetria*



Fig.5 Le Duc de Berry a table et le mois de janvier. « Les tres riches heures du duc de Berry», Musée Condé, Bibliothèque Chantilly, Francia. Ms 65.

resulta atípico con respecto a los citados anteriormente e interesante, para mi propuesta, en muchos aspectos. En primer lugar y a mi parecer, se trata de una escena descriptiva que conjunta dinamismo y quietud de manera alternada. Esto es, el poeta a veces parecería describir una pintura en la que los objetos inmóviles y coloridos fueran parte de alguna iconografía medieval que, efectivamente, se realizara inspirada en algún banquete. Pienso, por ejemplo, en una representación que aparece en “Les Très Riches Heures” del Duque de Berry (fig. 5); que asocio a la siguiente cita: “y los manjares y el oro se admiran mutuamente, uno al otro. Los convidados contemplan la privilegiada imagen de la mesa...”

A veces, no obstante, la descripción antes citada, se presenta absolutamente llena de dinamismo. Sobre todo en la segunda parte, cuando se habla de los juegos y malabares que

encuentro de otro. Se marchan y vuelven; fingen amenazas y llevan acabo jocosas luchas; se huyen y persiguen mutuamente. Aquí, mientras las dos castañuelas suenan y juegan en una y otra mano, el sonido juguetea en su boca, su pie no está ocioso, sino que frecuentemente va, vuelve y con gracia se mueve con el mismo paso; la voz también es compañera de la danza; al mismo tiempo el canto golpea el aire y las tablas se baten juntas y el estrépito se vuelve sabroso al oído. El tercer hombre, ágil de movimiento, se gira en círculo, o toma un alto vuelo, o recoge sus extremidades antes estiradas en un arriesgado salto, o arquea sus flexibles brazos a la vez que tiene su cuello escondido entre los tobillos; o levanta el filo de su espada y con gran seguridad brinca entre peligrosas espadas. Admira las cosas una a una; pero más gratamente que éstas; ahora se alza el sonido de las manos, ahora los dedos juguetean con un arte festivo, ahora curva los brazos en arco, la mano enroscada al costado y con rápida maniobra los movimientos de los hombros enloquecen. Verás que los instrumentos van al compás de los movimientos, cada uno tiene su propio deleite; la femenina flauta, la tuba masculina, los roncós tambores, los sonoros címbalos, el armonioso concierto, la dulce flauta pastoril, las somníferas cítaras y las divertidas violas. Los convidados aplauden festivamente todo el espectáculo y los placeres, cual conviene a los convites de los reyes, detienen el paso del tiempo. De este modo debes celebrar las mesas de los reyes y las hoces de la mesa: así, con palabras prolijas, amplificamos un tema breve. (ed. Calvo, vv. 628-671, 163-165).

se realizan en ese banquete. Se trata, en mi opinión, de la *enargeia* adquirida por medio de verbos de movimiento y alusiones adjetivales de la misma naturaleza. Pienso en el siguiente pasaje: “El tercer hombre, ágil de movimiento, se gira en círculo, o toma un alto vuelo, o recoge sus extremidades antes estiradas en un arriesgado salto”. Por otra parte, quien describe la escena, muy de acuerdo con la literatura antigua y ciertos textos medievales, realiza una serie de símiles relacionados con personajes o situaciones mitológicas que no necesariamente encajarían en nuestro actual concepto de descripción objetiva. Así, en el ejemplo de Godofredo de Vinsauf se dice que la mesa a la que asisten los comensales rivaliza “en aspecto con Paris”: “su edad con Partenopeo; su riqueza, con Creso; su linaje, con César; si contemplas otros detalles del cuerpo”; todo esto logra, a mi parecer, no sólo una alusión mitológica y, por tanto, una exigencia de recuperación de conocimiento que tiene que realizar el receptor; sino también –y quizá esto sea lo más curioso– la unión de dos elementos que nada tendrían en común (un aspecto visual de una mesa servida para banquete *versus* cualidades de personajes míticos).

Finalmente el autor de la descripción, además de hacer alusión a aspectos que explícitamente se presentan como visuales –y así se pide que el receptor los reproduzca mentalmente–, también lo hace con aquellos que más bien apelan a otros sentidos como el gusto (“verás que cada detalle proporciona más sabor cuando está sazonado por el gusto de los convidados”) o el sonido (“Admira las cosas una a una; pero más gratamente que éstas; ahora se alza el sonido de las manos [...] Verás que los instrumentos van al compás de los movimientos, cada uno tiene su propio deleite; la femenina flauta, la tuba masculina, los rancos tambores [...]). De esta forma, a pesar de que, en efecto, esta descripción no esté basada en la representación visual de un banquete, me parece que se acerca, como se verá en el corpus de este trabajo, a las distintas descripciones de piezas artísticas que aparecen en cierta literatura medieval y cuya presentación se basa en una argamasa de elementos retóricos. Es por ello que, partiendo de esta descripción, en el siguiente apartado expongo mi propuesta para estudiar aquello que podemos considerar, en efecto, una écfrasis en las literaturas medievales.

2.4 Propuesta para el concepto y análisis efrástico en las literaturas medievales

2.4.1 La éfrasis medieval: hacia una definición



Fig. 6 Maître du Haut Rhin, “El jardín del Eden”, ca. 1410. *tüdelches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, Alemania.*

Hacia 1230, Guilleme de Lorris comenzó su *Roman de la Rose* aludiendo a un sueño, en el cual el protagonista se veía a sí mismo recorriendo un campo florido, cuyo río lo conducía a un jardín placentero, rodeado por un muro; es decir, un *hortus conclusus* que, como se sabe, era un tema común en el arte bajomedieval. (fig. 6). De este huerto, se cuenta en la obra que alguien –no se dice quién– se había dado a la tarea de decorarlo con diez frescos alegóricos que se oponían de manera absoluta al ideal del amor cortés. Es de

este modo que el autor del texto dedica un número considerable de versos (vv.129-470) para describir cada uno de los personajes femeninos que, en una representación verbal de una representación visual, aluden a ideas como la aversión (*Haine*), la traición (*Felonnie*), la villanía (*Villanie*), la avaricia (*Avarice*), etc.¹²⁹

Además de ser un ejemplo inverso del tópico de la *descriptio puellae* –por lo menos en tanto descripción opuesta a la belleza femenina–, la manera en que se describe cada uno de esos personajes obedece a una representación constante en las artes pictóricas medievales y renacentistas: la representación de vicios y virtudes humanas.¹³⁰ Independientemente de esto,

¹²⁹ Además Envie (envidia), Tristesse (tristeza), Veillese (vejez), Papelardie (hipocresía), Pouvreté (pobreza).

¹³⁰ Para muestra, cabría recordar las imágenes que ilustran algunos manuscritos del texto de Capella (*De nuptis philologiae...*), donde, como ya lo señalé, se describe y representa a Retórica (fig.4, p.62); o bien, habría que pensar en las representaciones que hizo Giotto (ca. 1305) de las alegorías de vicios y virtudes del alma, en la capilla de los Scrovenggi, en Padua; y entre las cuales se encuentra una imagen de Envidia (fig.7), que en mucho se parece a la descripción de Avaricia del *Roman*.

en el pasaje antes aludido lo interesante es que la descripción de las imágenes que decoran los muros exteriores del huerto de Amor se reconocen, intratextualmente, en efecto, como pictóricas y evocadoras de una representación abstracta; pero, para el receptor, única y absolutamente existen por medio de la palabra. Se trata, asimismo, de una descripción de obras supuestamente visuales que, aparentemente, sirven de ornamento para la pretendida construcción arquitectónica, pero que, como lectores y estudiosos de la literatura, sabemos que conllevan un objetivo.¹³¹

Lo anterior nos conduce a pensar en lo siguiente: a pesar de que –como ya hemos visto– las *artes poetriae* no teorizan acerca de las representaciones literarias de objetos artísticos, figurativos o plásticos, la literatura medieval contiene ejemplos de descripciones basadas en pinturas, estatuas, edificios, grabados, tejidos, etc., que el mismo hombre del medioevo consideraba como productos de la sublimación del arte.¹³² En este sentido, Faral señaló que además de las descripciones de personas, tiempos, o lugares que aparecen en obras teóricas como las de Godofredo de Vinsauf o Mateo de Vendôme, la literatura medieval goza de ejemplos muy distintos a los ahí tratados. En palabras de este autor:



Fig. 7 Giotto, Avaricia, Fresco de la serie Pecados y virtudes, Capilla de los Scrovegni, Padua, S.XIV

¹³¹ En mi opinión, los vicios y las virtudes que se retratan en los muros exteriores de este huerto obedecen, por una parte, a las connotaciones de las ideas del adentro y el afuera: adentro están los bienes del mundo, es el espacio de don Amor, los gozos, el bienestar; afuera, el mundo corruptible, la miseria, el desamor, la soledad. De ahí que, incluso, estas figuras, al interior de la narración, tengan un carácter apotropaico.

¹³² A propósito de esta idea que parecería contradecir los lugares comunes de una sencilla conceptualización de la Edad Media, es decir que ésta sólo se preocupaba por aspectos más bien metafísicos, Umberto Eco dedica un apartado del capítulo X de su libro, *Arte y belleza en la estética medieval*, a la idea de las “Bellas artes” (135-138). El autor habla de los llamados *Libros Carolinos*, una obra que surge del concilio de Nicea que, en 787, había restablecido el uso de las imágenes sagradas contra el rigorismo iconoclasta. A pesar de que en estas obras se apele a la neutralidad del arte, “de todas maneras estos textos están llenos de observaciones sublimes sobre obras como vasijas, molduras, pinturas, miniaturas, trabajos de orfebrería, que revelan el gusto exquisito de su autor, junto con los episodios de amor por la poesía clásica de los que es rico el renacimiento carolingio” (Eco, *Arte y belleza*, 136); aunado a ello, Eco también habla de los tratados técnicos que se mezclaron con las memorias del clasicismo –señala el profesor italiano–; de esta suerte se habla de manuales como *De coloribus et artibus romanorum* y del *Mappa clavicula*, que son tratados “ricos en observaciones estéticas, que manifiestan la clara conciencia de un vínculo entre estético y artístico, y de notas sobre colores, la luz y las proporciones” (136).

La littérature du Moyen Age offre des exemples infiniment plus variés: descriptions d'animaux de toute espèce, d'armes, de constructions, de mobiliers, de vêtements, etc., dont nos théoriciens ne parlent pas et qui portent cependant l'empreinte de la théorie. Il est certain que ces descriptions on fait, au moins à la origine, l'objet d'un enseignement

(Faral, *Les artes poétiques*, 82)

En efecto, en la literatura de la Edad Media, las descripciones literarias de objetos –llamadas por algunos críticos contemporáneos *descriptions rerum*–¹³³ son realmente abundantes: escudos, espadas, máquinas de guerra y demás artefactos relacionados con el mundo bélico son descritos en las narraciones épicas; vestidos, joyas, animales exóticos y construcciones maravillosas aparecen en los *romans* y en los libros de caballerías, en donde se presentan como piezas pretendidamente ornamentales, pero que, para la totalidad de la narración, no lo son.¹³⁴ Por ello, me parece válido afirmar la existencia de la écfrasis en la las literaturas del medioevo, tal como se entiende en la actualidad. Es decir: “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (Sipitzer, “Ode on a Grecian Urn...”, 206-207); o bien “the verbal representation of a visual representation” (Heffernan, *Museum od Words...*, 19) e incluso como “the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system” (Clüver, “Ekphrasis Reconsidered”..., 26). Definiciones que distan de una simple *descriptio rerum*, pues es ésta una auténtica categoría que se vuelve un cajón de sastre. De ahí la necesidad de conservar el término teórico griego aplicado no a la descripción de cualquier objeto, sino a la del objeto artístico, representativo o figurativo. Empero, para fines teóricos que se ajusten al pensamiento del hombre medieval, cabría matiazar estas ideas, pues, primeramente, la existencia del término *écfrasis*, como lo he mencionado anteriormente, nunca se corroborará en los textos –ni teóricos ni mucho menos literarios–, sino que –por las razones ya expuestas– el concepto aparecerá de manera velada, acaso, por medio de vocablos latinos como: *descriptio*, *evidentia* e incluso el término griego *enargeia*. Por ello, es imperante proponer una herramienta conceptual y analítica para abordar y tratar este tipo de pasajes literarios.

¹³³ Éste es el caso de Cacho Blecua, quien, al referirse acerca de la tienda de Alejandro en el *Libro de Alexandre* menciona que ésta: “consiste en una *descriptio rerum*, concretamente en una tienda en cuyo interior se encuentran varias figuras dibujadas” (“La tienda...”, 111)

¹³⁴ En este sentido, el mismo Faral ha mencionado que fueron precisamente los textos anglonormandos de materia clásica aquellos que impulsaron la moda de describir objetos y que permaneció en la literatura posterior: « à la imitation des romans de *Thébes* et d'*Eneas* qui les avaient mises à la mode, Chétien de Troyes, multiplie dan ses premiers romans les longues descriptions d'objets » (Faral, *Les arts poétiques*, 83)

De este modo y tomando en cuenta el contexto cultural que se ha tratado aquí, no me parece errado mencionar que podemos hablar de una écfrasis medieval como: una subcategoría retórico-tópica (por las razones que después expondré) de la *descriptio* medieval, que consiste en una representación verbal de una representación visual, cuya presencia, al interior del texto, se considera sublimación del arte (entendida ésta como sinónimo de técnica o no). En tanto práctica retórica, la écfrasis medieval debe entenderse como un producto de la *amplificatio* y el ensamble de una serie de figuras, tropos y tópicos determinados que se accionan de acuerdo con las intenciones del autor, pero que, por lo general mueven, aunque sea como una primera intención por parte de quien escribe, a los terrenos de lo admirable o lo maravilloso.¹³⁵ Esta práctica, asimismo y a mi parecer, puede poseer incluso toda una poética que los autores, aunque no hayan teorizado sobre ella, repiten –con más o menos elementos– desde los testimonios literarios más antiguos.

La aseveración anterior es quizá la línea axial de esta investigación y esta propuesta. Por tanto, cabría matizarla en varios aspectos propositivos que conlleven a una posibilidad de análisis, cuya viabilidad sea demostrada gracias a su puesta en práctica en el corpus aquí elegido. De este modo, después de la definición propuesta en el párrafo anterior, también propongo que una écfrasis medieval se puede analizar desde dos vías distintas, pero complementarias: por un lado, un análisis de los aspectos formales que estructuran y componen el pretendido objeto y su descripción; así como, por otra parte, un análisis de aspectos de contenido retórico-ecfrástico que, en suma, constituyen una conjunción de figuras retóricas, tropos y tópicos. En ellos, me enfocaré en los siguientes apartados.

¹³⁵ Por *maravilloso*, entiendo una categoría cultural (representada en aspectos literarios, legendarios y estéticos) que descansa en la extraordinariedad de un objeto, territorio, entidad, etc., y que resulta más o menos común en las literaturas medievales. Lo maravilloso en literatura medieval ha sido ya ampliamente estudiado por autores como Le Goff en su paradigmático estudio *Lo maravilloso en el Occidente medieval*. Cabría recordar aquí que el vocablo deriva del sustantivo plural neutro latino *mirabilia*, mismo que tiene como raíz el verbo latino *miror-mirari*, que originalmente implicó el acto de observar algo y hacerlo con asombro. Por otra parte, este vocablo también se formó gracias al sufijo *abilis* que indicaba una cualidad inherente al objeto. *Mirar* + *abilis* darían como resultado, por ende, el adjetivo *mirabilis* que, sustantivado de manera plural, creó la voz *mirabilia*, origen de los diversos vocablos que en lenguas romances son equiparables a nuestro sustantivo *maravilla*. Véase, Altamirano, *De las tierras que están más allá...*, 9 y ss.

a) Propuesta de análisis efrástico en aspectos formales

Por aspectos formales de una écfrasis medieval entiendo dos cosas, a las cuales llamaré: *nivel a* y *nivel b* de la formalidad efrástica. El primero de estos casos se relaciona con lo que tradicionalmente entendemos por un aspecto de este tipo en una obra literaria y que se enfoca, en este caso, en el marco discursivo que encierra el pasaje en donde se describe la obra pretendidamente plástica, en tanto producto de una *amplificatio*. En otras palabras, si se toma en cuenta que un texto medieval tiene un andamiaje retórico, nos toparemos con que, algunas veces, el mismo autor marca deícticamente cuándo y dónde empieza un pasaje, así como cuándo y dónde termina el mismo. En este sentido, se podría hablar de una introducción o *subexordio* (en tanto que lo descrito pertenece a un sólo pasaje de la obra, y no a la obra en su totalidad); y una *subconclusio*, tomando en cuenta lo mismo. A estos dos marcos formales y delimitantes de la descripción corresponderá también la posibilidad de añadir cualquier tópico de comienzo y fin de un discurso. De ese modo, es válido hablar, por ejemplo, de una invitación a modo de *captatio benevolentiae*, para que se escuche la écfrasis; o bien cerrar dicho pasaje con una confesión por parte del autor: el hecho de no tener las palabras suficientes y adecuadas para describir tal o cual objeto figurativo, lo cual nos conduciría al campo de los tópicos. Estos dos ejemplos, empero, no son ni exclusivos, ni necesarios, pues la “poética de una écfrasis”, permítaseme llamarlo de este modo, es como toda poética, un *ars combinatoria* que si bien posee elementos preexistentes, su praxis es selectiva. En el caso que he propuesto para comenzar este apartado –es decir el *Roman de la rose*–, Guillaume de Lorris opta por marcar perfectamente la apertura de su descripción mediante lo siguiente:

Quant j'oi ung poi avant alé,
Si vi ung vergié grant et lé,
Tot clos d'ung haut mur bataillié,
Portrait defors et entaillié
A maintes riches escritures,
Les ymages et les peintures
Ai moult volentiers remiré:
Si vous conteré et diré
De ces ymages la semblance,
Si cum moi vient à remembrance.

(*Roman de la Rose*, ed. Marteau, vv. 129-138, 11, las negritas son mías)¹³⁶

¹³⁶ Y cuando hube un poco por allí avanzado,
di con un jardín de gran extensión,
muy bien rodeado con un alto muro
de muchas imágenes, y a su alrededor

Igualmente, al terminar de describir todos los personajes alegóricos, pintados en los muros del huerto de Amor, el autor cierra el pasaje mediante los siguientes versos:

Ces ymages bien avisé,
Qui, si comme j'ai devisé,
Furent à or et à asur
De toutes pars peintes où mur.

(*Roman de la Rose*. ed. Marteau, vv. 473-476, 32)¹³⁷

Posteriormente se enfoca en otros aspectos que no se vinculan, de menos de manera directa, con los versos en los que se describen los frescos y dan comienzo las acciones que desenvuelven la trama de la obra.

Otros elementos relacionados con la formalidad de inicio y fin de discurso son las construcciones sintácticas predeterminadas que implican un *exordio* o una *conclusio*. Así, podemos encontrar sintagmas del tipo: “quisiera contar”, “os quisiera hablar”, “no dejaré a un lado la descripción de...”, etc. Siguiendo esta lógica, Juan Ruiz, arcipreste de Hita, antes de describir la tienda de don Amor, menciona: “La obra de la tienda vos querría contar” (*LBA*, 1266a).¹³⁸ Asimismo, siglos antes, el anónimo autor del *Libro de Tebas*, antes de describir el carro con el que lucha Anfirao, señala; “quiero explicar cómo se comporta Anfirao en el combate” (123) y esto lo lleva, no a la descripción del carácter aguerrido del personaje, sino a la écfrasis del vehículo.¹³⁹

muchos y muy ricos signos de escritura.
tanto las imágenes como aquellos signos
me puse a mirar con curiosidad.

Por eso os diré con detenimiento

todos los detalles que pude observar,

tal como retengo de aquellos recuerdos (ed. Victorio, vv. 129-138, 45, las negritas son mías).

¹³⁷ Muy bien observé aquellas imágenes,

las cuales, según pude comprobar,

estaban pintadas de azul y de oro

a todo lo largo de aquella muralla. (ed. Victorio, vv.473-476, 53-54).

¹³⁸ Habría que pensar en todas las variantes léxicas que se relacionan con el acto de describir. Por ejemplo, en una idea similar, el autor del *Alexandre* hispánico, al comenzar la descripción del escudo del macedonio señala: “La obra del escudo vos sabré bien **contar**” (c.96 a), donde contar implica describir o detallar. En la misma obra, al hacer la écfrasis del escudo de Aquiles, el clérigo dice: “En pocas de palavras vos quiero destajar/ la obra de las armas que Achilles mandó far” (c.989 ab), aquí describir es *destajar*, que se relaciona con el acto de *detallar* (proveniente en castellano del francés, *détailler*, y éste del lat. *taliare* o *taleare*, cortar).

¹³⁹ La écfrasis completa del carro es como sigue: “Quiero explicar cómo se comporta Anfirao en el combate. Anfirao va en un carro que había sido hecho más allá de las tierras de Santo Tomás. Vulcano meditó profundamente antes de hacerlo y le llevó largo tiempo construirlo. Después de mucho estudio y reflexión, representó la luna y el sol y fundió el firmamento por arte de encanto. Nueve esferas representó allí, ordenadamente; en la mayor figuró las estrellas, mientras que en las restantes, que eran menores, representó los

Finalmente, entre las estrategias de conclusión, podemos encontrar la alusión al pintor o artífice que ha realizado el objeto. En este sentido, en los *Canterbury Tales*, cuando Chaucer finaliza la larga descripción de los templos de Diana y Marte, en “The Knight’s tale”, el autor menciona simplemente que: “el pintor no fue tacaño con los colores, y lo pintó de la manera más real” (114). A propósito de este último elemento, como he dicho, en un análisis efrástico formal, también hallamos un *nivel b*. Por éste entiendo los aspectos vinculados a la formación –pretendidamente física– del objeto que se describe. No se trata, como tradicionalmente se esperaría, de aspectos vinculados al verso, la prosa, etc., sino a lo que intratextualmente ayudó para que se constituyera ese objeto supuestamente figurativo. A mi parecer, existen, mayoritariamente, tres elementos relacionado con este aspecto:

- a) El artífice o quien lo manufactura.
- b) Los elementos con los que está construido el objeto.
- c) La espacialidad y división descriptivo-narrativa.

El primero de ellos se vincula con el supuesto creador del objeto, aquél que lo manufactura y el cual, a su vez e intratextualmente, se reconoce como dominador de una técnica, es decir, un artesano. En el caso de las éfrasis antiguas y aquellas medievales de materia clásica, el artífice es, por antonomasia, Hefestos o Vulcano, dios que domina los elementos y su transformación en objetos prácticos, pero no por ello, menos estéticos. Hefestos o Vulcano, de este modo, realiza, armas para Aquiles; defensa para Eneas y, en alguna ocasión, espada para Alejandro. A propósito de éste último, hay que reconocer la inclusión de Apeles de Cos a quien Plinio el Viejo (*Historia Natural*, xxxv, 81-83), señala como el mejor artista plástico en la corte del conquistador macedonio.

Por otra parte, entre los aspectos que dan formación a ese objeto, se encuentran los elementos de su fabricación. En el ámbito de la épica clásica y medieval, generalmente éstos son lujosos y ricos, por ser parte de la dignidad de los personajes a los que pertenecen: héroes, reyes, reinas, etc. Es de esta suerte que el oro, la plata y demás metales nobles sirven para crear espadas, escudos, e incluso adornar tiendas, tejidos, carros, sepulcros, entre otras cosas.

planetas y su curso; colocó la novena en el centro del mundo, esto es, la tierra y el mar profundo. Sobre la tierra pintó hombres y bestias; en el mar, peces, vientos y tempestades. Quien tiene algún conocimiento de las Siete Artes puede aprender mucho aquí. En el otro costado están los gigantes, llenos de orgullo e insolencia, quieren desheredar a los dioses y expulsarlos de los cielos por la fuerza” (*Libro de Tebas*, ed. P. Gracia, 123).

En este punto, cabría hacer una aclaración con respecto a un término acuñado por la crítica moderna y que se relaciona precisamente con los supuestos materiales de fabricación del objeto que se describe. De este modo, como se recordará, en su obra, *Museum of Words*, James Heffernan propone el término *representational friction*, aplicable al momento “when the poet exposes the difference between the visual medium and its referent” (33); lo que si bien, y en efecto “reminds us of the corresponding difference between the visual medium and the verbal one; between visual art and the words that represent it” (33), no se aleja de los efectos causados por una figura retórica de pensamiento, la paradoja; por lo tanto, en esta tesis, que defiende la idea de la écfrasis como un ensamble retórico, optaré por utilizar esta figura como medio de interpretación y no el término acuñado por Heffernan. Lo anterior es: si tenemos un caso, como se da con Virgilio (*Eneida*, VIII, v.670 y ss.), donde en un grabado en metal –mismo que se asume de determinado color–, se representa lo azul del mar y lo blanco de la espuma, y así lo señala el mismo poeta, a mi parecer, más que una fricción representacional, que sin duda la hay, pienso en una estrategia retórica empleada por el escritor. Una estrategia que se define como una “figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción” (DRAE s.v *paradoja*). Lo mismo sucederá con otros elementos que, a pesar de tratarse y reconocerse al interior del texto, como telas, maderas y demás materiales, se describen como si emularan otra cosa de manera fiel e incluso, en muchas ocasiones, el mismo poeta reconoce su imposibilidad existencial.

Finalmente, restaría abordar aquí un detalle concerniente a estos aspectos de representación; y éste se da, a mi parecer, cuando el material con el que está hecho el objeto se representa, intratextualmente, a sí mismo. Es decir, el oro –por dar un ejemplo– que representa el oro, pero que únicamente existe a través del lenguaje. Este tipo de estrategia, a la que llamaré *representación metamaterial*, es absolutamente común en las écfrasis clásicas. Así en la descripción del escudo de Aquiles, como se verá, Homero habla de Ares y Palas Atenea “ambos de oro y vestidos de áureas ropas” (*Iliada*, XVIII, v.515). La función que persigue esta estrategia, pienso, es la de recordar que la imagen descrita es un objeto figurativo, hecho de otra cosa que no es la realidad, aunque sabemos que dicho objeto ni siquiera tiene existencia, de no ser mediado por la palabra, bello engaño.

Finalmente, en el *nivel b* de la formalidad ecfrástica, se debe incluir los aspectos de espacialidad y división descriptivo-narrativa que muchas veces son dados por el mismo autor.

Así, por ejemplo, en la *Iliada*, el propio Homero señala que el escudo de Aquiles “estaba compuesto de cinco láminas y en él [Hefestos] fue creando muchos primores con su hábil destreza” (*Iliada*, XVIII, vv. 481-482). No obstante, esta demarcación no es tan clara en todas las écfrasis antiguas ni medievales, si es que éstas se componen de más de un marco narrativo-descriptivo. Si el caso lo amerita, entonces, la propuesta es que el crítico delimite dónde comienzan y dónde terminan esos bloques de acuerdo con una noción de totalidad en un pasaje. Es decir, que éste sea suficiente temáticamente para sí mismo y, por tanto, independiente de los otros. Así, en la ya citada écfrasis al carro de Anfírao, en el *Libro de Tebas*, después de que el autor desconocido ha descrito los grabados que contiene ese carro de metal, menciona que: “cuatro cebras tiraban del carro; nadie podía advertir su huella sobre la arena, ni sobre la tierra blanda, pues corrían más veloz que un pájaro que vuela. Anfírao pica espuelas y se precipita hacia allí donde ve mayor tumulto” (124). Lo anterior implica que, con aquellas palabras, el autor abandonó sutilmente los campos de la descripción del objeto para centrarse en otros aspectos, ya vinculados al ejercicio plenamente narrativo.

Estos son a penas algunos puntos que podemos relacionar con los aspectos que, a grandes rasgos, he llamado formales de una écfrasis antigua (clásica o medieval). Ahora, me enfoco en aquellos que se relacionan con el contenido y que, según esta propuesta, se integran por tres rubros absolutamente retóricos: las figuras, los tropos y los tópicos. Empero, cabe mencionar que estos términos, a lo largo de la historia de la retórica, resultan confusos, pues lo que un autor puede considerar un tropo, otro lo admite como una figura.¹⁴⁰ Por esta razón, antes de enlistarlos, en cada caso, aclaro lo que entiendo por cada uno de ellos.

b) Propuesta de análisis ecfástico en aspectos de contenido

b.1) Figuras retóricas

Como parte de una tradición que se remonta a la retórica griega, san Isidoro, en sus *Etimologías*, dejó en claro que las figuras literarias son parte de la elocución y ayudan al ornato del discurso. Así, al referirse a las llamadas figuras de dicción, menciona que: “Schemata ex Graeco in Latinum eloquium figurae interpretantur quae fiunt in verbis vel

¹⁴⁰ Barthes ha señalado que: “tous ces ornements (des centaines) ont été de tout temps répartis selon quelques binaires: *tropes/figures, tropes grammaticaux/tropes rhétoriques, figures de grammaire/figures de rhétorique, figures de mots/figures de pensée, tropes/figures de diction*. D’un auteur à l’autre, les classements sont contradictoires: les tropes s’opposent ici aux figures et là en font partie ; l’hyperbole est pour Lamy [Bernard (1640-1715)] un trope, pour Cicéron une figure de pensée, etc.” («L’ancienne rhétorique», 219).

sententiis per varias dictionum formas propter eloquii ornamentum” (*Etimologías*, I, 36, 322).¹⁴¹ Sin embargo, no todas las figuras encajan en una misma categoría. Desde muy temprano, estos elementos retóricos se dividieron en figuras de pensamiento y las ya aludidas figuras de dicción.¹⁴² Así lo encontramos, por ejemplo, en el libro IV de la *Retórica a Herenio*, cuyo autor, al hablar de la distinción (*dignitas*) del discurso, menciona que:

Dignitas est, quae reddit ornatam orationem varietate distinguens. Haec in verborum et in sententiarum exornationes dividitur. Verborum exornatio est, quae ipsius sermonis insignita continetur perpolitio. Sententiarum exornatio est, quae non in verbis, sed in ipsis rebus quamdam habet dignitatem.

(*RH*, IV, XIII, 107)¹⁴³

La aclaración me parece importante, pues esta misma división es la que sostengo como algo presente en una *écfrasis* medieval. Es decir, como he mencionado, en tanto ensamble retórico, la *écfrasis* en la Edad Media se compone también de una serie de figuras de dicción, pero sobre todo, en tanto ejercicio de *re-presentación* textual-visual, de figuras de pensamiento que invitan a la reconstrucción mental del objeto descrito. Por esta razón, en los siguientes apartados haré un listado, definición y, si la ocasión lo amerita, una ejemplificación, de las que considero las figuras más recurrentes en las *écfrasis* medievales –tomando a veces como punto de partida las *écfrasis* clásicas–; y lo haré por medio de esta división tradicional.

b.1.1) Figuras de pensamiento

Azaustre y Casas mencionan que, por figuras de pensamiento, podemos entender: “el conjunto de procedimientos retóricos cuyo valor expresivo se fundamenta primariamente en

¹⁴¹ “Llamadas *schemata* en griego, e interpretadas en latín como ‘figuras de dicción’, son aquellas que, para elegancia de la lengua, se producen en palabras o en oraciones mediante distintas maneras de expresión.” (san Isidoro, *Etimologías*, I, 36, 322)

¹⁴² Actualmente, las divisiones de figuras son múltiples y la crítica aún no concuerda en un solo canon, salvo éste que aquí propongo. Barrientos, por ejemplo, en su texto *Las figuras retóricas, el lenguaje literario*, propone figuras fonológicas y semánticas –equiparables a las tradicionales figuras de dicción y pensamiento– pero a las que le añade: figuras gramaticales y pragmáticas, entre las que él coloca a la descripción (70).

¹⁴³ La distinción consiste en adornar el discurso realzándolo con la variedad. Se divide en figuras de dicción y figuras de pensamiento. Las figuras de dicción [Verborum exornatio] se obtienen atendiendo de manera especial y exclusiva la expresión empleada. Las figuras de pensamiento [Sententiarum exornatio] son aquellas que consiguen la distinción no en las palabras, sino con los propios contenidos expresados (*RH*, ed. Salvador Núñez IV, 13, 241). Cabe mencionar que, cuando cite, en el cuerpo del trabajo el texto en latín, utilizo la edición bilingüe de Bulmaro Reyes Coria, mientras que opto en la traducción por la edición de Salvador Núñez. A menos de que, en alguna nota al pie, se indique lo contrario.

los significados de las palabras. Frente a las figuras de dicción, las figuras de pensamiento no desaparecen al ser sometidas a un proceso de traducción” (*Manual de retórica...*,110). Dentro de este tipo de figuras, siguiendo a esos dos autores, cabría distinguir las siguientes categorías: figuras de amplificación, de acumulación, lógicas, de definición, oblicuas, de diálogo y argumentación, y de ficción. Entre las más recurrentes en las écfrasis antiguas y medievales, a mi parecer, se hallan las siguientes:

1) La enumeración: se reconoce como una figura de acumulación que tiene como objetivo presentar un listado de elementos. Sintáctica y semánticamente, “es la suma o acumulación de miembros oracionales unidos mediante coordinación [o yuxtaposición]” (Azaustre, 114), éstas se manifiestan mediante conjunciones; o bien, a manera de pausas, gráficamente expresadas con signos, como las comas. La enumeración puede darse en aspectos positivos o negativos. En la retórica latina, la *enumeratio* o *frequentatio* se utilizaba ya sea con fines de vituperio o alabanza; y así, por ejemplo, la encontramos en la *Retórica a Herenio*, cuyo autor señala lo siguiente:

Frequentatio est cum res tota causa dispersae coguntur in unum locum, quo gravior aut acrior aut criminiosior oratio sit hoc pacto: A quo tandem abest iste vitio? Quid est, cur iudicio velitis eum liberare? Suae pudicitiae proditor est, insidiator alienae, cupidus intemperans, petulans superbus, impius in parentes, in aequos et pares fastidiosus, in inferiores crudelis, denique in omnis intolerabilis (*RH*, IV, XL, p.147) ¹⁴⁴

La enumeración ha estado presente no sólo a lo largo de la historia literaria, sino también en el arte figurativo. En este sentido, uno de los trabajos más recientes de Umberto Eco –*Vertigine della lista*–, ha planteado la interdisciplinarietà que existe entre esta figura retórica y el arte plástico. Con lo que respecta al campo de la écfrasis, y sobre todo la medieval, podemos afirmar que la enumeración, como herencia de las descripciones clásicas, crea idea de vastedad, de infinito, de vértigo –como bien titula Eco su obra– y apunta a la representación de lo inefable y lo inasible. El mundo, a veces, contenido en una nuez.

Entre los primeros ejemplos de enumeraciones en las écfrasis clásicas no hay que olvidar, por antonomasia, el listado de astros que supuestamente hace figurar Vulcano sobre

¹⁴⁴ Hay acumulación cuando se reúne en un solo lugar los argumentos diseminados a lo largo de toda la causa, de manera que el discurso resulte más vigoroso, más incisivo o más acusatorio. Por ejemplo: ‘¿De qué vicio, en definitiva, se encuentra libre el acusado? ¿Qué motivos hay para que queráis absolverlo? Ha traicionado su propio honor y ha atentado contra el ajeno. Es impulsivo, intemperante, insolente, arrogante, irreverente con sus padres, ingrato con sus amigos, hostil para sus allegados, rebelde con sus superiores, desdeñoso con sus iguales y compañeros, cruel con sus inferiores. En resumen, insoportable para todos’ (291).

el escudo de Aquiles y que se convertirá en un *leit motiv* efrástico en las descripciones de estos objetos, incluso hasta la Edad Media.

2) **La distribución:** conocida como *distributio* en latín, es ésta otra figura de acumulación que se distingue, en las retóricas antiguas, por asignar determinadas funciones, características u objetos a un determinado número de receptores o poseedores de algo. Se distingue de la simple enumeración justamente por tener receptores, poseedores, causantes o actores de las cosas o acciones que se enlistan. En la *Retórica a Herenio* encontramos que “*Distributio* est cum in plures res aut personas negotia quaedam certa dispertiuntur” (*RH*, IV, XXXV, 141).¹⁴⁵ Aunado a esta definición podríamos decir que la distribución se suscita cuando “una idea general, expuesta al inicio, se desglosa en sus distintos componentes” (Azaustre, 115). Justamente esta afirmación me permite señalar que, en una éfrasis medieval, se habla de la existencia de un pretendido objeto artístico al interior del texto y, a continuación, se desglosa su contenido en bloques descriptivo-narrativos. Muchas veces, para que el receptor decodifique esta distribución, el autor utiliza marcas espaciales a modo de sintagmas como: “arriba de esto”, “a un costado de aquello”, “por debajo”, etc. Por tanto, la *distributio*, de menos en el análisis aquí propuesto, se vincula con el *nivel b* de la formalidad efrástica. Si aceptamos esta propuesta, tendríamos que afirmar que –por ejemplo–, en el libro VII de la *Alexandreis*, Gautier de Chatillón distribuye el espacio descriptivo-narrativo, en la representación verbal del sepulcro de Dario, haciendo uso de esta figura retórica, del siguiente modo:

Hic Asiae sedes late diffunditur, **illic**
Subsidunt geminae spacio breuiore sorores.
Hic certis distincta notis loca flumina gentes
Urbes et silvae regiones oppida montes
Et quecumque uago concluditur insula ponto,
Indigeat que terra, quibus que rebus habundet.
Frugifera est Lybie, uicinus Syrtibus Hamon
Mendicat pluuias, Egyptum Nilus opimat

(G. de Châtillon, *Alexandreis*, vv. 399-405 las negritas son mías)¹⁴⁶

¹⁴⁵ La distribución es la figura que consiste en asignar determinadas funciones a cosas o personas diferentes” (Retórica a Herenio, iv, 35, p.282)

¹⁴⁶ “**En un lado** se muestra con amplitud la sede de Asia. **En otro** se asientan las otras dos hermanas, **en un espacio más reducido**. **Aquí**, señalados con unas indicaciones inconfundibles, aparecen los lugares, ríos pueblos, ciudades, selvas, regiones, fortalezas, montañas y todo tipo de islas bloqueadas por el fluctuante mar, así como los frutos de los que una región anda escasa y otra abunda: **aquí** está Libia, fértil en granos; Amón, cercano a las Sirtes, anda mendigando lluvias; el Nilo hace fecundo a Egipto”. (*Alejandreida*, ed. Pejenaute Rubio, 254). Cabe mencionar que, para este texto, las citas en latín las obtengo de la Biblioteca Augustana, en línea, mientras que la traducción pertenece, a menos de que se indique lo contrario, a Pejenaute Rubio en su edición al texto, denominada *Alejandreida*.

3) La paradoja: proveniente del prefijo griego *para*, que significa *contrario a*; y de la palabra *doxa*, *opinión* (es decir, contrario a la opinión común), la paradoja es una figura de lógica que concilia dos ideas aparentemente disímiles y lejanas. En el siglo VI, san Isidoro escribió lo siguiente: “Paradoxon est, cum dicimus inoponatum aliquid accidisse, ut Flaco Cicero, ‘Cuius laudis praedicator esse debuerit, eius periculi deprecatorum esse factum. (san Isidoro, *Etimologías*, II, 21, p.380).¹⁴⁷ De modo similar, Beristáin señala que la paradoja es “una figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión, pues aproxima dos aspectos opuestos y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra [...] pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado (*Diccionario de retórica*, s.v., paradoja).

En los tratados de retórica, es ésta una de las figuras más conflictivas y muchos no la incluyen dentro de las figuras elocutivas, pues histórica y socialmente carecemos de características objetivas, universales y supracrónicas “que identifiquen algo tan vago y cambiante como ‘lo ilógico’ o ‘lo inesperado’. Sus límites –y, en consecuencia su transgresión– varían según el contexto histórico y social” (Azaustre, 119). La paradoja, como veremos, se asocia estrechamente con otras figuras retóricas, por ejemplo con el oxímoron o bien con la sinestesia. Sin embargo, antes, afirmo que la paradoja es, también, una de las figuras más representativas de la écfrasis medieval, en tanto heredera de la écfrasis clásica.

Ya he señalado que la paradoja representacional es uno de los aspectos que considero debe ser analizado bajo los efectos de esta figura retórica. Empero, cabría mencionar aquí que ésta no constituye el único nivel paradójico que contiene una écfrasis, pues ésta misma se presenta como una gran paradoja de representación, si es que se toma en cuenta que lo que se describe es una representación estática (pintura, escultura, grabados, etc); mas, a los ojos y oídos del receptor, esto adquiere, por el contrario, una gran fuerza dinámica de narratividad. Característica que se conceptualiza, a mi parecer, con el término de *enargeia*.

4) La sinestesia: relacionada con el ámbito de la lógica, pues rompe con ésta, e incluso clasificada como una subcategoría de la paradoja, esta figura se define como un cruce de sentidos. Esto es; el color, se escucha; la música, se toca; lo rugoso, se degusta; lo salado, se huele; mientras que el perfume, se ve. Beristáin dice que la sinestesia consiste en:

¹⁴⁷ La paradoja se da cuando decimos algo que ha sucedido en contra de lo que se esperaba, como hace Cicerón (Flacc. 1): “Quien debería ser el cantor de su gloria, se ha convertido en el conjurador del peligro que entraña” (san Isidoro, *Etimologías*, II, 21, 380).

Asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos que se describiría otra percibida mediante otro sentido. En la sinestesia, según Pottier, se traslada el eje temático pero se conserva el sema esencial y el procedimiento es una “fuente de aparente asemantismo” o transposición sensorial.

(Beristáin, *Diccionario de retórica*, s.v., sinestesia)

En el caso de la sinestesia efrástica, el lector recordará que en la descripción del escudo de Aquiles, Homero retrata una ciudad en paz y otra en guerra. En la primera, se describe lo que parece ser una escena nupcial colectiva y sus festejos, que incluyen cantos de mujeres, sonidos de flautas, etc. En esos ejemplos, la sinestesia efrástica se suscita en las alusiones de actos auditivos que, no obstante, se sugieren por el hecho de ver el escudo. En otras palabras; gracias a la acción contemplativa visual del personaje a quien se le presenta el objeto de manera intratextual, en este caso Aquiles; y en segundo nivel, gracias al acto de la reproducción visual-mental del objeto descrito, hecha por el receptor, se produce un cruce de elementos sensoriales. Así, en este caso, el escudo es visto y escuchado. Con respecto a las éfrasis medievales, un buen ejemplo lo encontramos en el cuento del caballero en *Los cuentos de Canterbury*, donde Chaucer describe así las pinturas murales del templo de Marte:

¿Debo describiros también las pinturas que ornaban los muros interiores del templete del poderoso y bermejo Marte? Las paredes reproducían con sus imágenes las del helado y torvo paraje de Tracia donde tiene Marte su soberana mansión y su majestuoso templo. Ante todo se veía una desolada selva, llena de animales y de hombres, llena de árboles viejos, retorcidos, secos y nudosos, de troncos puntiagudos y hórrida traza. Por aquellas arboledas corría un bronco fragor, tal que el de un temporal quebrantando las ramas. En la ladera de un monte cubierto de hierba se alzaba el templo del omnipotente Marte, templo todo él de hierro fundido, de zaguán largo y angosto y de amedrentadora apariencia. De él brotaban tan violentas ráfagas de viento que hacían crujir todos los portones. Por la abertura de éstos se veía la claridad de la aurora boreal, que otra cosa no podía ser, pues no había en los muros ventanas que consintieran acceso de luz alguna

(G. Chaucer, *Los cuentos de Canterbury*, 56).

5) La alusión: llamada en latín *significatio* y en griego *émphasis*, la alusión es una figura de pensamiento, subcatalogada como figura de definición, que consiste en traer a cuenta un elemento sin nombrarlo. En la *Retórica a Herenio*, dicha figura se define de este modo: “significatio est res, quae plus in suspicione relinquit, quam positum est in orationem [...] Per consequentiam significatio fit, cum res, quae sequantur aliquam rem, dicuntur ex

quibus tota res reliquuntur in suspicione. (*RH*, IV, 67, 163.)¹⁴⁸. De modo similar, la crítica moderna ha mencionado que esta figura se basa en un ejercicio de decodificación por parte del receptor quien devela la relación que existe entre “algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado” (Beristáin, *Diccionario de Retórica*, s.v alusión). En las éfrasis medievales, este elemento resulta constante. La alusión, en general, se relaciona con otros elementos retóricos, entre los que se hallan algunos de tipo temático; e incluso otras figuras de pensamiento. Bajo esta perspectiva, Beristáin ha señalado que: “la alusión puede combinarse con otras figuras retóricas, por ejemplo con la *metonimia*, [...] o con la *sinécdoque*” (*Diccionario...s.v alusión*).

6) Comparación: a veces clasificada entre los tropos, a veces entre las figuras retóricas, la comparación es un procedimiento estilístico que a alguna cosa o personaje *A* aplica un rasgo, elegido por similitud, que es tomando de otra cosa o personaje *B*. En este sentido, ya en la *Rhetorica a Herenio* encontramos que:

Similitudo est ratio traducens ad rem quampiam aliquid ex re dispari simile. Ea sumitur aut ornandi causa aut probando aut aperitus dicendi aut ante oculos ponendi. Et quomodo quattuor de causis sumitur, ítem quattuor modis dicitur: per contrarium, per negationem, per conlationem, per brevitatem.

(*RH*, IV, 59)¹⁴⁹

Cabe señalar que el propio autor de la *RH*, califica la comparación como una estrategia descriptiva al mencionar que se utiliza “aut ante oculos poniendo”. Una idea que incluso nos recuerda la propia definición de la éfrasis, dada por los autores de *Progymnasmata*. En este mismo sentido, Beristáin ha señalado que: la comparación resulta un elemento casi imprescindible para la descripción en sus distintos tipos: etopeya, topografía, etc.” (*Diccionario de retórica*, s.v comparación); a cuyo listado también podríamos añadir el término de éfrasis y en específico las que se producen en la Edad Media. Como ejemplo, podemos regresar a la descripción de los vicios humanos que se retratan en el *hortus*

¹⁴⁸ Alusión es una figura en la que el lenguaje sugiere más de lo que dice [...] se consigue mediante una inferencia, cuando expresamos las consecuencias de una situación y ello permite despertar sospechas sobre toda esa situación (*RH*, IV, 67, 163).

¹⁴⁹ La comparación es un procedimiento de estilo que aplica a alguna cosa un rasgo comparable tomado de otra cosa distinta. Se utiliza para embellecer, probar explicar o poner algo de manifiesto. Y como se utiliza por cuatro motivos, son también cuatro las maneras en que se expresa: por contraste, negación, paralelismo o comparación abreviada (IV, 59, 299).

conclusus del jardín de Amor, en el *Roman de la rose*, en donde Guilleme de Lorris describe la apariencia de Avaricia de la siguiente forma:

Lede estoir et sale et foulée
Cele ymage, et megre et chetive,
Et aussi vert **cum une cive**.
Tanto par estoit descolorée,
Qu'el sembloit estre enlangorée

(*Roman de la rose*, ed. Marteau vv. 199-203, 15).¹⁵⁰

7) La exclamación: Dentro del grupo de figuras oblicuas, debemos ubicar la *exclamatio* o exclamación que, en la *Retórica a Herenio* se conceptualiza del siguiente modo: “Exclamatio est, quae conficit significationem doloris aut indignationis alicuius per hominis aut urbis aut loci aut rei cuiuspian compellationem” (*RH*, IV, 22, 112).¹⁵¹ En el caso de la inclusión de la *exclamatio* en las éfrasis clásicas y medievales, habría que recordar el listado de personajes históricos que se aluden en el supuesto grabado del escudo de Eneas y entre los cuales Virgilio, ubica a Meto Fusio, traidor de los incipientes romanos, y ante quien se indigna con las siguientes palabras: “Pero debiste, albano, cumplir lo prometido” (*Eneida*, ed. De Echave-Sustaeta, VIII, v.642), cuando no se trata de una exclamación dirigida a Meto Fusio, sino, acaso, a su representación (o a su doble representación) en el grabado del escudo.

Hasta el momento ha quedado claro que las seis figuras aquí señaladas –enumeración, distribución, paradoja, sinestesia, alusión y comparación– no son, sino una muestra posible y existe un número mayor de figuras retóricas de pensamiento que accionan los mecanismos discursivos de la éfrasis clásica y medieval. A aquéllas, tendríamos que sumar las llamadas figuras de descripción, como: la topografía (descripción de un paisaje) y el retrato (la descripción de una persona), siempre que se trate de elementos que integran una representación visual de un objeto figurativo. Es decir –por ejemplo– la inclusión de cierto paisaje en un escudo (muy a la manera en que lo hace Virgilio en la *Eneida* al retratar la batalla naval de Accio); o bien, el retrato de una persona en un sepulcro, en una nave o

¹⁵⁰ Era horripilante, muy sucia y muy fea,
Esta otra imagen, y enteca y enclenque,
Y estaba tan pálida, como una cebolla,
Hasta el extremo estaba de pálida,

que daba el aspecto de estar en las últimas (*Roman de la rose*, ed. Victorio vv. 199-203, 147).

¹⁵¹ “La exclamación es la figura que permite expresar dolor o indignación mediante la invocación a un hombre, ciudad, lugar u objeto cualquiera” (*RH*, IV, 22, 246).

cualquier otro objeto. Por otra parte, habría que mencionar que, al lado de las figuras de pensamiento, los autores que describen objetos artísticos en literatura no olvidan las figuras de dicción: y, aunque son menos, en éstas me ocuparé en el siguiente apartado.

b.1.2) Figuras retóricas de dicción

Generalmente, las figuras de dicción se dividen en: figuras de metaplasmo, que incluyen adición, supresión y fusión de elementos fonéticos; figuras de repetición y figuras de omisión. En el campo efrástico, las figuras de dicción son menos frecuentes y generalmente no son necesarias para el ejercicio descriptivo, sino que, acaso, representan parte de su ornato. Sin embargo, esto no quiere decir que su uso sea nulo, sobre todo en la literatura de la Edad Media, pues gran parte de ella se escribe en verso y con fines mnemotécnicos.

En esta categoría, de menos, podemos ubicar ciertas figuras como la **gemiación** que, definida como “la repetición de una palabra o grupos de palabras seguidos en el texto” (Azaustre, 98), encontramos cuando, en el *Roman de Thèbes*, se describe la tienda del rey Adraastro y, en ella, el mapamundi, tal como sigue:

De pourpure fu, ynde et vermeille;
dedenz ot paint meinte merveille:
a compas i fu mappamonde
bien entaille bien roonde;
u pan devant desus l’entree,
a or batu, menu ouvre.
Par cinc zones la mappe dure,
Si paintes com les fist Nature,
Car les dui qui sont deforeines
De glace sont et de noif pleines,
Et orent ynde la coulour,
Car auques tornent a froidor;
La chaude qui est el mileu,
Cele este vermeille comme feu,
que pour le feu, que pour les nois,
riens n’i abite en celes trois.

(*Le Roman de Thèbes*, ed. F.Mora, vv.4220- 4235. las negritas son mías).

En la cita he marcado en negritas los tres versos que me parecen utilizar el recurso de la geminación. Como ya se ha señalado anteriormente en este trabajo, las figuras de dicción, en una traducción, pierden generalmente presencia en la descripción. Sin embargo, ésta no se ve afectada. Para muestra bastaría en la traducción que hace P. Gracia para este mismo

pasaje, en donde también marco en negritas los elementos que anteriormente señale en el texto anglonormando, pero ahora en su traducción al castellano:

No era de cáñamo ni de lino, sino de seda alejandrina; de seda índica y bermeja, en cuya superficie se habían pintado numerosas maravillas: un perfecto mapamundi, **delicadamente bordado y completamente redondo**, se representaba en un panel cubierto de oro y trabajado a maravilla, sobre la puerta de la entrada. El mapa se extendía en cinco zonas, pintadas tal y como Naturaleza las había hecho, pues las de los extremos **estaban cubiertas de hielo y de nieve**: eran de color índico pues tienden a enfriarse. En medio estaba la zona cálida, roja como el fuego, **ya sea por el fuego como por las nieves**, nadie habita ninguna de estas tres. Entre cada una de las zonas extremas y la cálida –que era la central– había una templada habitada hacia el galerno.

(*Libro de Tebas*, P. Gracia, 109)

Para concluir el apartado de las figuras y a pesar de que no se trate propiamente de una figura de dicción, me parece adecuado catalogar aquí un concepto que ha acompañado al fenómeno de la écfrasis, desde la Antigüedad clásica. Es éste el concepto de *enargeia*, que Lunde define como “the power of language to create a vivid presence” (“Rhetorical *enargeia*”, 52), pero que Marini deja claro cuando afirma lo siguiente:

Con *enargeia* i testi retorici intendono l'esposizione dettagliata e la precisa resa visiva di un oggetto o di una persona, di un'azione o di un avvenimento. Il termine deriva dal prefisso *ἐν* + l'aggettivo *ἄγλῶς*, che significa "chiaro", "bianco", "brillante", ma a cui si associa anche l'**idea di movimento**. Questo duplice riferimento alla bianchezza e alla rapidità è significativo per intuire le sfumature di *enargeia*, che significa dunque *illustratio*, *evidentia*, ma con in più una qualità di animazione ed evidenza visiva, **quasi di immagine in movimento**.

(“L'*enargeia* o *evidentia*”, 98-99)

Llama la atención la insistencia a la idea de movimiento y es que, en efecto, la *enargeia* es la característica, por medio de la cual la descripción y la narratividad adquieren dinamismo. En muchos casos, aunque no de manera exclusiva, este elemento distingue a la écfrasis antigua y medieval de cualquier tipo de *descriptio rerum* y esto muchas veces se suscita gracias a dos elementos: por un lado, la inclusión de verbos que implican movimiento y, por otro, el uso de esos mismos verbos en gerundio o en imperfecto, logrando que la descripción “tome vida” cada vez que se lee. En otras palabras, cada vez que alguien lee el pasaje ecrástico, la idea de dinamismo se reactualiza ante los ojos del receptor por la fuerza inherente que tienen los verbos de movimiento y por la manera en que están conjugados. Bastaría pensar en todas las representaciones alegóricas de los meses que se realiza en la tienda de Alejandro, en *El Libro de Alexandre*, y entre las cuales se encuentra, por mencionar sólo una, la representación del mes de enero:

Estava don Janero a dos partes **catando**
çercado de çecinas, çepas **acarreando**;
tenié gruesas gallinas, **estávalas** assando,
estava de la percha longaniças **tirando**.

(LA.,c.2555)

La cuaderna citada alude a la manera usual en que se representa, en los calendarios medievales, al mes antes dicho (fig.8); en efecto, de forma alegórica, enero se simbolizaba por medio del dios latino de las puertas, los comienzos y los finales, llamado Janus o Jano, de donde deriva, efectivamente, el nombre del mes (*ianuarius*> *janairo*> *janero*> enero).

Entre los elementos de dicción que resaltan en esta cita, además de una aliteración o repetición de un mismo fonema (el africado dental sordo, representado por la grafía ç, en v.3), se encuentra, como he dicho, la presencia de verbos en gerundio e imperfecto, los cuales tienen la tarea de reactualizar la écfrasis o representación. Es decir,

verbos o verboides como *estaba*, *catando*, *acarreando*, *tenié* y *estávalas* logran que el receptor perciba todas esas acciones sugeridas por los verbos de manera actual; es decir, la acción se lleva a cabo en el momento en que se lee o se escucha el pasaje.

Hasta aquí, sólo he mencionado algunas figuras de dicción y pensamiento que potencialmente se encuentran presentes en las écfrasis medievales. Sin embargo, éstas no son los únicos elementos retóricos que, a mi parecer, componen una écfrasis medieval, pues tendríamos que mencionar algunos tropos y tópicos que, asimismo, constituyen el ensamble discursivo écfrástico.



Fig. 8 1250 vers, Janus, Psautier-Heures, Beaune, BM, ms. 39, f.2 (1)

b.2) Tropos y tópicos ecfrásticos

b.2.1) Tropos

Tomando en cuenta lo señalado por Barthes acerca de los elementos retóricos,¹⁵² me resulta obligatorio mencionar que, en esta tesis, utilizaré el término tropo entendiendo la palabra o el conjunto de palabras que cambian o juegan con el significado primario o denotativo para aludir a otra cosa distinta, incluyendo la representación de una realidad abstracta. San Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías*, menciona que:

Tropos Graeco nomine grammatici vocant, qui Latine modi locutionum interpretantur. Fiunt autem a propria significatione ad non propriam similitudinem. Quorum omnium nomina difficillimum est adnotare, sed ex omnibus Donatus tredecim usui tradenda conscripsit.
(I, 37,327)¹⁵³

Otra definición útil al concepto es la que ofrecen Azaustre y Casas al decir que los teóricos de la retórica parten de un supuesto: en la lengua ordinaria, parecerían decirnos, "a cada *concepto* le corresponde una *palabra apropiada*. [Pero] en los registros oratorio y poético, el *tropo* es una licencia que anula esta regla: consiste en un en el uso de una palabra inapropiada para designar al concepto" (*Manual de retórica española*, 83).

A lo anterior, hay que sumar que el tropo designa, algunas veces, una realidad abstracta o imposible. En este sentido, a mi parecer, en las écfrasis medievales —como herencia de las écfrasis clásicas— podríamos hallar, principalmente, tres topos: la metáfora, la hipérbole y la alegoría. San Isidoro conceptualiza la primera de la siguiente forma:

Metaphora est verbi alicuius usurpata translatio, sicut cum dicimus ‘fluctuare segetes’, gemmare vites’ dum in his rebus fluctus et gemmas non invenimus, in quibus haec verba aliunde transferuntur. Sed hae atque aliae tropicae locutiones ad ea, quae intelligenda sunt, propterea figuratis amictibus obteguntur, ut sensus legentis exercean, et ne nuda atque in promptu vilescant.
(san Isidoro, *Etimologías*, I, 37, 327-328)¹⁵⁴

¹⁵² Ver nota 140 de este trabajo, p.86.

¹⁵³ “Los gramáticos aplican el nombre griego de tropo a lo que en latín se interpreta como “giro estilístico”. Se realiza trasladando el significado propio de una palabra a otra a la que no le pertenece. Resulta por extremo difícil registrar los nombres de todos ellos, pero Donato redujo a trece el número de los más usuales” (San Isidoro, *Etimologías*, I, 37, 327).

¹⁵⁴ “La metáfora consiste en la utilización y translación de una palabra, como cuando hablamos del ‘oleaje de las mieses’ y de las ‘perlas de las vides’, cuando no encontramos ni olas ni piedras preciosas, términos estos que transferimos de otros contextos. Pero éstas y otras locuciones metafóricas se traspasan a estos nuevos contextos, fácilmente descifrables, revestidos de un ropaje figurativo, de manera que exciten la imaginación del lector y no se degraden por aparecer sin artificio y de manera simplista” (*Etimologías*, I, 37, 327-328).

El autor de las *Etimologías* menciona, asimismo, que la metáfora se logra a partir de cuatro procedimientos: a) de ser animado a ser animado, b) de ser inanimado a otro inanimado, c) de un ser inanimado a uno animado, d) de ser animado a un ser inanimado (San Isidoro, *Etimologías*, I, 37, 329). Todo ello se realiza por aspectos de semejanza, pues, este tropo se suscita por el parecido “que se manifiesta en el ámbito de la palabra [y es, por definición, la] sustitución de un vocablo apropiado por otro inapropiado en virtud de una relación de similitud entre sus correspondientes conceptos” (Azaustre, 83). Lo anterior, me permite afirmar que, a diferencia del símbolo,¹⁵⁵ la metáfora se basa, en términos saussurianos, en el significante. De ahí que, en las écfrasis medievales o clásicas, un término evoque a otro en las descripciones del objeto representado.

Así sucede, por ejemplo, en la descripción del escudo del rey Alfonso VIII, en el poema épico, *Las navas de Tolosa* (ca. 1594); pues en este ejercicio ecfrástico –que es parte de toda una genealogía de descripciones de escudos– Cristobal de Mesa asegura que el arma defensiva de dicho monarca tiene grabada, como un anuncio del porvenir para el reino español, la batalla de Lepanto; de cuyo golfo se menciona lo siguiente:

Viase cerca en medio el mar descrito,
De sangre roxo, y blanca espuma cano

(VI, oct. 71, 99)

Evidentemente la metáfora aquí es hacer que el mar sea cano, pues la blancura de la espuma marina se asocia a esa característica. Ya que esta tesis se centrará también en la trayectoria hipotextual, no está por demás mencionar que, como ya lo señaló Gómez Gómez (“La descripción del escudo de Eneas...” 960), Cristobal de Mesa parece calcar el uso de ésta y otras metáforas de la descripción del escudo de Eneas, en la cual Virgilio, refiriéndose al mar del golfo de Ambracia, donde se suscitara la célebre batalla de Accio, menciona que:

Haec inter tumidi late maris ibat imago
aurea, sed fluctu spumabant caerula cano.¹⁵⁶

(*Eneida*, VIII, vv.670-671)

¹⁵⁵ Entiendo por símbolo la “representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada” (*DRAE*, s.v símbolo)

¹⁵⁶ La traducción de De Echave-Sustaeta, dice lo siguiente: “En el centro, tendíase a la vista, el hermoso mar labrado. Las olas verdiazules espumaban su randas albeantes” (vv. 671- 672, 397); sin embargo me parece más fiel la traducción de Bonifaz Nuño, editada por la UNAM, quien traduce de la siguiente manera: entre esto iba la imagen del tímido mar latamente/ áurea; mas lo cerúleo con la ola cana espumaba” (vv. 671- 672, 45)

Por otra parte, entre los tropos importantes en las descripciones ecfrásticas medievales está la hipérbole, que también san Isidoro define del siguiente modo:

Hyperbole est excelsitas fidem excedens ultra queam credendum est ut (Virg. *Aen.*3, 423): *Sidera verberat unda* et (Virg. *Aen.*3, 423) *Terram inter fluctus aperit*. Hoc enim modo ultra fidem aliquid augetur, nec tamen a tramite significandae veritatis erratur, quamvis verba quae indicantur excedant, ut voluntas loquentis, non fallentis appareat. Quo tropo non solum augetur aliquid, sed et minuitur; augetur, ut ‘velocior Euro’; minuitur ut ‘mollior pluma’, ‘durior saxo’.

(san Isidoro, *Etymologiae*, I, 37, 335)¹⁵⁷

En las écfrasis medievales, la hipérbole es uno de los elementos retóricos más usuales, sobre todo cuando se trata de descripciones de objetos que pertenecen a personajes de altos rangos sociales. La hipérbole se refleja en aspectos como el costo de los materiales con que determinados objetos son fabricados, en el número o calidad de elementos que se representan en él; o bien, en las dimensiones que poseen. De esta suerte, el autor del *Libro de Alexandre* asegura que la tienda del macedonio, después descrita en términos de iconicidad, era larga y redonda y es más, “a dos mill cavalleros daría larga posada” (c.2540, b).

Finalmente, como tercer tropo presente en las écfrasis medievales, se encuentra la alegoría, cuya naturaleza retórica podría confundirse con la del símbolo.¹⁵⁸ Por ello, es necesario aclarar que, en este trabajo, por alegoría entenderé, de manera sencilla, la “corporeidad” de un concepto. En este sentido, habría que recordar que “se llama comúnmente alegoría a la representación concreta de una idea abstracta, por ejemplo un esqueleto con guadaña es alegoría de la muerte” (Beristáin, *Diccionario de retórica*, s.v. alegoría). Bajo esta lógica, tendríamos que hablar, para ser más precisos, de personajes alegóricos que se filtran en las écfrasis medievales, como herencia de las clásicas. En la

¹⁵⁷ La hipérbole es la exageración, por la que se engrandece una cosa por encima de lo que es digno de crédito, como en (Virg., *En.* 3, 423): ‘El oleaje llegaba a las estrellas’ o en (Virg., *En.* 1, 107): ‘Entre las olas se deja ver el fondo marino’. De este modo, una cosa se exagera más allá de lo creíble, pero sin que por ello se aparte del camino de la verdad, pues aunque las palabras que se emplean resultan desmedidas, en la voluntad del hablante no existe intención de engañar. Con este tropo no sólo se puede agrandar algo, sino también rebajarlo: se agranda en ‘más veloz que el Euro’; se rebaja en ‘más ligero que una pluma’, ‘más duro que una piedra’ (San Isidoro, *Etimologías*, I, 37, 335)

¹⁵⁸ Así por ejemplo, en las *Etimologías*, San Isidoro la describe del siguiente modo: “allegoria est alieniloquium Aliud enim sonat, et aliud intellegitur ut (Virg. *Aen.* 1, 184): *Tres litores cervos conspicit errantes. Vbi tres duces belli Punici, vel tria bella Punica significantur*” (San Isidoro, *Etimologías*, I, 37, 335). La traducción que proponen Oroz Reta y Marcos es la siguiente: La alegoría es la expresión de un concepto distinto: se dice una cosa, pero es preciso entender otra. Por ejemplo (Virgilio, *En.* 1, 184) “contempla en el litoral tres ciervos errantes”, en donde se quiere significar los caudillos de las tres guerras púnicas, o bien las tres guerras púnicas. (*Etimologías*, I, 37, 335).

descripción del escudo de Aquiles, por ejemplo, participan la Disputa y el Tumulto (*Iliada*, XVIII, v. 535), mientras que, en ciertas descripciones de tiendas, como la de Alexandre o la de don Amor, en el *LBA*, se encuentran las personificaciones a los meses.

Una vez estudiados estos elementos, resta tratar el papel de los tópicos como constituyentes del ensamble retórico que representa la écfrasis. En ellos me enfoco, en el siguiente y último apartado.

b.2.2) Tópicos

Como sucede con muchos elementos retóricos, no siempre resulta sencillo hablar de tópicos literarios. Sobre todo, porque sus límites conceptuales se difuminan en los lindes de otros elementos discursivos, como los tropos, motivos y temas. Sin embargo, para efectos de este trabajo de investigación, es necesario mencionar que los tópicos, en primer lugar, pertenecen al ámbito de la *inventio* o baúl de elementos potencialmente usables en un *ars* combinatoria retórica. En ese sentido, una vez que se ha decidido el tema de lo que se hablará en el discurso oratorio o poético –pensemos, por ejemplo, en un discurso laudatorio a una ciudad o a un individuo– en el nivel de la *inventio* corresponde que el orador busque en la memoria –personal y colectiva– ciertas ideas establecidas por la tradición y las *auctoritates*, que serán utilizadas para defender un argumento o un punto de vista. De este mismo modo lo entendía Cicerón quien, a su vez, evoca a Aristóteles, en sus *Topica*, cuando señala que:

Cum pervestigare argumentum aliquod volumus, loco nosse debemus; sic enim appellatae ab Aristotele sunt eae quasi sedes, e quibus argumenta promuntur. Itaque licet definire locum esse argumenti sedem, argumentum autem rationem quae rei dubiae faciat fidem.

(M. Tulli Ciceronis, *Topica*, II, 7-8, 2)¹⁵⁹

De la cita anterior, se entiende que un tópico o *topos* (*locus* en latín) es, en efecto, una estrategia discursiva previamente existente, que el orador recupera y actualiza para darle validez a su discurso y defender un punto de vista u ornamentar lo narrado o descrito. Sin embargo, aclaremos también que la retórica reconoce, por lo menos, dos niveles del concepto *tópico*. De esta forma, siguiendo a Azaustre y a Casas, me parece indicado señalar que:

¹⁵⁹Cuando queremos seguir las huellas de algún argumento, debemos conocer los lugares, pues así fueron llamadas por Aristóteles aquellas como sedes de las cuales se sacan los argumentos. Y así es lícito definir que el lugar es la sede del argumento: argumento, empero, la razón que hace fe para la cosa dudosa. (M. Tulio Cicerón, *Topica*, II, 7-8, p. 3).

Fuera del ámbito retórico, se entiende hoy por *tópico* una idea de uso frecuente, un cliché empleado por los hablantes en la conversación ordinaria. En el dominio de la retórica, sin embargo, el concepto de *tópico* o *lugar* (*topus* o *locus*) es más preciso y exige deslindar dos niveles para llegar a su cabal comprensión: de un lado, el sistema y criterios que organizan en compartimentos las ideas; de otro, algunas de las más importantes de éstas, usadas en cada uno de esos troncos.

(*Manual de retórica*, 24)¹⁶⁰

Lo anterior, en primer lugar, alude al sistema oratorio de los *loci o lugares*, del cual debemos distinguir los *loci a persona* y los *loci a re*, trabajados por Cicerón (*De inventione*, I, 23 y 34 y ss.) y Quintiliano (*Instituto Oratoria*, V, 10, 23 y ss.);¹⁶¹ quienes, en suma, distinguen aspectos generales relacionados con cada uno de esos conjuntos y que pueden concretarse en la siguiente tabla:

<i>Locí a persona</i>	<i>Locí a re</i>
Genus: t3pico en el que se habla de la familia o abolengo de un individuo.	A causa: indica la causa por la que un hecho se llev3 a cabo.
Nomen: significado del nombre del sujeto de discurso.	A circumstantia: se refiere a las circunstancias que rodearon determinado hecho.
Aetas: edad del sujeto de discurso.	A modo: modo de haberse llevado a cabo un acto.
Natio o Patria: se centra en la naci3n de origen de determinada persona.	A loco: lugar donde se suscita determinada acci3n.
Fortuna: destino y riquezas concernientes al sujeto de quien se habla.	A tempore: tiempo en el que se dio el hecho.
Studia: estudios e intelecto.	A facultate: capacidad que se tuvo para realizar determinado acto.
Habitus corporis: h3bitos y descripci3n f3sica.	A fictione: invenci3n de un hecho.
Affectiones: circunstancias	A simili o comparatione: comparaci3n y semejanza de determinado acto.

¹⁶⁰ A diferencia de estos autores, para Barthes existen tres niveles en los que se puede dividir el concepto de t3pico. As3, el fil3sofo y semi3logo franc3s se3ala que: “Par rapport au lieu, qu’est que ce que la *Topique* ? Il semble que l’on puisse distinguer trois d3finitions successives, ou tout ou moins trois orientations du mot. La topique est – ou a 3te : 1) une m3thode, 2) une grille de formes vides, 3) une r3serve de formes remplies” («L’ancienne rh3torique», 206). Los 3ltimos dos son los que equivalen a aquellos propuestos por Azaustre.

¹⁶¹ En suma, tendr3amos que hablar, por ejemplo de aspectos como el nombre, el nacimiento, la naturaleza, el modo de vida, la ocupaci3n, la fortuna y el talante relacionados con los *Locí a persona*; mientras que los *Locí a re* se relacionan con la causa, el modo, el espacio, el tiempo, las circunstancias, la comparaci3n y la inducci3n y deducci3n que se pueden relacionar con un hecho.

Posteriormente, aquella cita remite a la concreción de estas ideas abstractas en los tópicos que tradicionalmente reconocemos, en muchos casos, verbalizados en frases cortas y que, también en varias ocasiones –aunque no de manera exclusiva–, pueden aludir a aspectos morales y de experiencias vitales. Este tipo de tópicos, que pueden encontrarse en cualquier parte del discurso (ya sea al principio, en la narración o al final), han sido ampliamente trabajados por Curtius, en *Literatura europea y Edad Media latina*, donde menciona:

En el antiguo sistema didáctico de la retórica, la tópica hacía las veces de almacén de provisiones; en ella se podían encontrar las ideas más generales, a propósito para citarse en todos los discursos y en todos los escritos. Así por ejemplo, todo autor debía tratar de crear en el lector un estado de ánimo favorable; con este fin se le recomendaba –y se le siguió recomendando hasta la revolución literaria del siglo XVIII– presentarse con términos de modestia. En seguida el autor debía atraer al lector hacia su tema; para la introducción (*exordium*) existía, por lo tanto, una tópica especial; lo mismo para la conclusión. En todos los casos se requerían formulas de modestia, formulas introductorias, y formulas finales.

(122-123)

De lo anterior, podríamos concluir que, a veces, los tópicos tradicionales se desprenden de las generalidades topísticas, llamados en este trabajo *loci a persona* y *loci a re*. Así, por ejemplo, del *locus a re* llamado *a tempore* se desprenderían ciertos tópicos como el *ubi sunt*, *carpe diem* e incluso otros como el *memmento mori* o el *contemptus mundi*, que deriva, a su vez, en el bien conocido *vanitas vanitatum*. Por lo cual, tendríamos que afirmar que, en ocasiones, estos mismos tópicos parecen elementos encadenados. Aceptado esto, cabría preguntarse de qué modo los tópicos se relacionan con los aspectos efrásticos y, en concreto, con la práctica de la écfrasis medieval. Ante esta pregunta, pienso que los contenidos de las representaciones de objetos figurativos en la época clásica y en la Edad Media aluden, en algunos casos, a ciertos tópicos y éstos persiguen fines que son determinados no sólo por la écfrasis misma, sino por las razones y funciones que el autor planeó para que aquella –la écfrasis–, de forma razonable, que no de modo ornamental, formara parte de la obra literaria. Por ejemplo, como se recordará, en la écfrasis del escudo de Aquiles, encontramos una serie de escenas descriptivo-narrativas que, contrarias a la realidad intratextual bélica, aluden a momentos de quietud y gozo. Pienso, nuevamente, en la escena de bodas o bien las escenas que reflejan el mundo agrícola gozoso, plenas de música y danza.¹⁶² Tomando esto en cuenta, dentro de la écfrasis, ¿no estaríamos ante el tópico

¹⁶² Representó también una viña muy cargada de uvas, bella, áurea, de la que pendían negros racimos

tradicional del *beatus ille* o “dichoso aquél...”, que alaba la vida sencilla y cuya presencia en el escudo de Aquiles es evidente, pues contrasta con el mundo aguerrido troyano y sirve de paliativo para la violencia que, en la historia, se desatará? La respuesta me parece afirmativa; y, como éste, existen varios tópicos que son empleados por los autores, clásicos y medievales en la práctica ecfrástica.

Específicamente, quizá podríamos mencionar algunos: como el *doce et delectare*, tan caro para la cultura medieval. No está por demás, empero, señalar que éste es uno de los tópicos con mayor presencia en las écfrasis medievales pues, a través del objeto figurativo y su representación verbal –ya sean calendarios pintados o tejidos, ya sean esculturas o grabados en sepulcros– se instruye a los personajes (primeros receptores del acto pretendidamente visual), pero mucho más al receptor extratextual (segundo receptor de aquel acto) en materia de geografía o historia terrena, sagrada, etc.

Los ejemplos podrían ser numerosos, por ello, propongo que, en este trabajo, el análisis tópicístico –que consistirá en la definición de tópico y su función dentro de la écfrasis– se haga a la paridad del avance en el análisis de los pasajes que constituyen el corpus seleccionado. No obstante, aún restaría plantear una pregunta que, tomando en cuenta lo dicho en este apartado, parece importante cuando se habla de écfrasis en la Edad Media. Lo anterior es: ¿podemos considerar la écfrasis medieval *per se* como un tópico literario? A mi parecer, la respuesta es afirmativa, sólo si se piensa en el significado de *tópico* como un “lugar común o recurrente”. Por lo que quizás, al tomar en cuenta que la écfrasis persigue determinados fines, me parece adecuado también hablar de ésta como un motivo que, como lo hemos visto en este escrito, a pesar de que los autores de las *artes poetriae* jamás teorizaron sobre la representación de un objeto figurativo y/o artístico en literatura, esta práctica –como también lo demostrará el análisis de este trabajo– fue muy usual y estudiada entre los autores medievales y sobre todo aquellos que rescribieron las historias clásicas. Esta frecuencia y

y que de un extremo a otro sostenían argénteas horquillas.
Alrededor, trazó un foso de esmalte y un vallado
de estaño: un solo sendero guiaba hasta ella,
por donde regresaban los porteadores tras la vendimia.
Doncellas y mozos, llenos de joviales sentimientos,
transportaban el fruto, dulce como miel, en trenzadas cestas.
En medio de ellos, un muchacho con una sonora fõrminge
tañía deliciosos sonos y cantaba una bella canción de cosecha
con tenue voz. Los demás, marcando el compás al unísono,
lo acompañaban con bailes y gritos al ritmo de sus brincos (*Homero, Iliada*, vv. 561-573)

regularidad con la que se practicó la descripción de un objeto artístico o figurativo en la literatura de materia antigua, en la Edad Media (de menos aquella correspondiente a los siglos XII y XIII, en francés y en español), obedeció a un hecho: la descripción de este tipo de objetos en la literatura clásica, hipotextos de estas obras, era ya un elemento que se contaba entre las características y atributos potenciales que el autor podía darle, por ejemplo, a su protagonista. Así, por mencionar un caso, si bien, hasta donde sabemos, Homero inaugura la práctica de describir escudos, ésta pronto se convirtió en un lugar común (en efecto, un tópico, en el amplio sentido del término), que los autores posteriores dejaron en aquel almacén de elementos potenciales que llamaron *inventio*, con la posibilidad de incluirlo o no, dependiendo de las características, por ejemplo épicas, que querían brindar o no a tal o cual pasaje. Cuando lo hicieron, las descripciones de objetos artísticos o figurativos en literatura medieval de materia antigua, lejos de ser simplemente ornamentales, constituyeron un elemento funcional para la narración y, en efecto, motivos narrativos que perseguían ciertos fines, pues a veces estas descripciones funcionan como elementos prolépticos o bien como elementos perorativos (concernientes a la *peroratio* o recapitulación retórica) que sirven para dar un resumen de lo narrado.

Tomando en cuenta lo anterior, tendríamos que redefinir el concepto de écfrasis medieval que utilizaremos en este trabajo, para lo cual propongo lo siguiente: cuando hablamos de écfrasis medieval en literatura de materia antigua, ésta debe entenderse como una práctica que, en tanto lugar común, puede ser un tópico literario, pero en cuanto a su praxis debe entenderse como un motivo literario. Asimismo, La écfrasis de la literatura de esta época se deriva de la *descriptio rerum*, que consiste en la doble representación –primero verbal (por parte del emisor) y luego mental-visual (por parte del receptor)– que se constituye como un ensamble de elementos retóricos determinados (como figuras, tropos y otros tópicos) y que persigue determinadas funciones, tanto a nivel intratextual, como a nivel extratextual. Para corroborar esta definición, a continuación expondré el análisis del corpus seleccionado para este trabajo que se centrará en dos motivos ecfrásticos: la descripción de escudos y tiendas militares.

Capítulo 3 Dos motivos ecfrásticos en las literaturas clásicas y medievales

3.1 Descripciones de escudos

En 1594, Cristóbal de Mesa, poeta extremeño del siglo de Oro español, escribió una obra épica de xx cantos que tenía como objetivo glorificar a Felipe II. Esto lo logró tratando un asunto histórico que, empero, no era contemporáneo a este rey, sino que había acontecido en 1212. Se trata del poema titulado *Las navas de Tolosa*, cuyo argumento se basa en los hechos históricos de la batalla homónima.¹⁶³

Acerca del enfrentamiento, se recordará el protagonismo de Alfonso VIII de Castilla y el apoyo del Papa, Inocencio III, en contra del califa almohade Muhammad An-Nasir. No es mi objetivo ahondar en el evento histórico ni en la pieza poética, sino –acaso– concentrar mi atención en una minucia: la descripción de las imágenes grabadas en un escudo. Según el autor de *Las Navas de Tolosa*, antes de entrar en batalla, el rey Alfonso recibe un escudo enviado por el santo pontífice. Se trata de un arma defensiva que, de acuerdo con el autor, había sido labrada por un santo artesano, conocedor del devenir de los tiempos. De acuerdo con la descripción que se hace de este objeto, la superficie de ese escudo había sido decorada con una serie de imágenes que, sin ser reconocidas por el protagonista de la obra, lo mueven a la admiración. De este modo, Alfonso:

Mira los relevados, las pinturas,
y con ojos y manos las rodea:
sus claras sombras vee, sombras oscuras,
de alto abaxo las trata y las menea,
y en extremo saber desea las dudas,
que allí le causan las estatuas mudas.

(Cristobal de Mesa, *Las Navas de Tolosa*, VI, oct. 51, vv. 3-8)

Los misteriosos grabados del escudo, ciertamente, provocan curiosidad; y el rey, si bien admira el objeto, desconoce por completo la referencia de esas imágenes. El receptor, no

¹⁶³ Conocida también con el apelativo árabe de *Al-Uqab*, la batalla de Las Navas de Tolosa tomó lugar, el 16 de julio de 1212, en las cercanías de la provincia de Santa Elena, Jaén. En este escenario lucharon las tropas cristianas (conformadas por el ejército de Alfonso VIII de Castilla, el de Sancho VII de Navarra y el correspondiente a Pedro II de Aragón) contra la armada almohade. Esta batalla es considerada uno de los grandes triunfos de la cristiandad hispánica y, prácticamente, uno de los puntos clave para la historia de la Reconquista.

obstante, pronto sabe que aquellos elementos que adornan el arma aluden a personajes y pasajes históricos relevantes para la España medieval, renacentista y aurisecular, pues ahí están grabadas, entre otras escenas, las proezas de Fernando el Santo, las conquistas de los reyes católicos y la batalla de Lepanto, anacrónica para Alfonso VIII, pero absolutamente contemporánea a Felipe II.

No ahondo en las imágenes que adornan el arma defensiva. En cambio, me parece oportuno mencionar que, considerando la datación del poema –finales del siglo XVI–, el ejercicio descriptivo de este escudo es quizá uno de los últimos eslabones que integran la pervivencia de un motivo efrástico que nació en el seno de la literatura antigua, pervivió en las letras medievales y, comprobado con este ejemplo, sobrevivió hasta el Barroco. Me refiero al motivo de la descripción del **escudo historiado**.

Las descripciones de escudos en la literatura épica constituyen uno de los aspectos efrásticos más antiguos y recurrentes. El ejemplo más remoto de una éfrasis de este tipo en literatura occidental es la descripción del escudo de Aquiles, que aparece en la *Iliada* de Homero (XVIII, vv. 478-617). Tomando esto en cuenta, Heffernan ha propuesto que: “since Homer’s epics are generally dated to the eighth century B.C, about the time that writing originates in Greece, it is hardly an exaggeration to say that ekphrasis is as old as writing itself in the Western world” (*Museum of Words*, 9).

Sea o no una exageración afirmar que la éfrasis es tan vieja como la escritura, lo que no resulta hiperbólico es aceptar que las narraciones grecorromanas han constituido una de las materias más prolíficas, a lo largo de la Historia literaria, pues el uso de sus temas y motivos se ha repetido constantemente y esto no fue la excepción para que la descripción del escudo historiado perviviera a lo largo de XXIV siglos; tiempo en el que el motivo se reformuló en otras obras, persiguiendo otros fines, con otros héroes y en otros tiempos. Bajo esa lógica, Hardie (“*Imago mundi...*”), Scott (*The Sculpted Word...* 1-10) y Blanco Freijeiro (“El escudo...”) han propuesto un trazo más o menos hipotextual, en el que se percibe la influencia que determinada obra experimentó con respecto a otra.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Hardie menciona, por ejemplo, que: “The Homeric description of the shield is the type of all later ephrases [sic] of works of art in ancient literature” (“*Imago mundi...*”, 12). Después de esta afirmación, este autor trae a colación no sólo el escudo de Heracles, descrito por el Pseudo Hesiodo; sino también otras descripciones de escudos, como la que hace Esquilo en *Los siete contra Tebas* (ff 387); o bien, un escudo de Aquiles (no el que hace Hefestos, sino el primero) que es aludido en la *Eléctra* de Eurípides. Por su parte, Scott menciona que: “the most famous examples of classical ekphrasis concern shields: Homer’s description of Achilles’ shield in

Empero, cabe recordar que, en muchas ocasiones la crítica –como es el caso de los tres autores mencionados– se limita a las descripciones de escudos en la literatura griega y romana, tomando como ejemplos paradigmáticos la descripción del escudo de Aquiles; posteriormente, la ékphrasis del escudo de Herácles, del Pseudo Hesíodo; y, finalmente, la descripción del escudo de Eneas, en la *Eneida*. De ahí se deriva que, ante este trazo, si se quiere genealógico, estos mismos estudiosos parecerían olvidar la fuerza y pervivencia del motivo que no sólo cruzó las barreras del tiempo, sino también las lingüísticas y aquellas que separan los periodos en la Historia literaria. De este modo, además del ejemplo que aparece en las *Navas de Tolosa*, habría que remontarnos al medioevo y recordar que la literatura de materia antigua, en esta época, fue un campo fecundo en el que se reformuló el motivo.

En las páginas siguientes trataré de hacer un análisis de lo que considero una línea hipotextual en la pervivencia del escudo historiado hasta la Edad Media, tomando en cuenta los textos que he elegido para este trabajo de investigación. No obstante, es claro que esa línea no puede trazarse si no se parte del afamado escudo homérico. Debo mencionar, empero, que mi tesis no persigue en absoluto la exhaustividad, pues ésta desbordaría los límites de mi trabajo al incluir, por un lado, ciertas descripciones de escudos que aparecen en otras obras;¹⁶⁵ o bien, por otra parte, un listado mucho mayor de textos críticos que pueden datarse, por lo menos, desde el siglo xv, sin mencionar los textos que son contemporáneos a los autores que describieron esos escudos.¹⁶⁶ Por tanto, basten las obras de las que obtengo el corpus de mi trabajo y sólo aquellas relevantes, así como la crítica que abarca la segunda

the book 18 of the *Iliad*; the pseudo-Hesiodic fragment “Shield of Herakles”; and Virgil’s description of Aeneas’ shield in the book 8 of *Aeneid*” (*The Sculpted Word*, 2). Finalmente, habría que recordar lo mencionado por Blanco Freijeiro, al inicio de su interesante artículo titulado, simplemente “El escudo de Aquiles” y que continuación transcribo: “Cuando a Homero se le ocurrió la travesura de meter una obra de arte dentro de otra, como hizo al describir lo menudo del escudo de Aquiles (*Iliada*, xviii, 478- 608), no sólo inventó un nuevo género literario, la ékphrasis, o descripción poética de una obra de las artes plásticas, sino que sentó un precedente que había de traer como secuela inmediata el que otro poeta, el Pseudo-Hesíodo, compusiese su *Aspis* o Escudo de Heracles, y el que otros muchos artistas de la pluma se animasen a discurrir sobre insignes escudos —Esquilo sobre las rodelas de los *Siete contra Tebas*, Virgilio sobre el escudo de Eneas, Nonno sobre el de Diónysos— cuando no también sobre obras de arte o artesanía tan variadas como los tapices de Ion (Eurípides), las puertas del antro de la Sibila (Virgilio), las también puertas del templo de Hércules, en Cádiz (Silio Itálico), que debieron de ser algo así como las puertas de Ghiberti en el Baptisterio de Florencia, y hasta el lecho nupcial de Peleo (Catulo)” (153).

¹⁶⁵ Este es el caso de *La Guerra Púnica* de Silio Itálico, quien describe el escudo de Anibal (II, vv. 395-453) o bien de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne o la *Historia troyana polimétrica*.

¹⁶⁶ Por esta misma razón que, puesto que mi objetivo y objetos de estudio se relacionan con la literatura medieval escrita en lenguas romance, en el caso de los textos griegos y latinos, tan sólo he hecho un breve estado de la cuestión a pie de página y no lo he incluido en el estado de la cuestión mayor, que ya he presentado en páginas anteriores.

parte del siglo xx hasta la fecha (con excepciones muy especiales), para comprobar la pervivencia del motivo y la pertinencia de un análisis ecfrástico–retórico como el que he propuesto en el capítulo anterior. De este modo, en este apartado, analizaré las siguientes descripciones, cuyas abreviaturas también enlisto:

- 3.1.1 El escudo de Aquiles, en la *Iliada*...(EA)
- 3.1.2 El escudo de Heracles, del Pseudo Hesíodo...(EH)
- 3.1.3 El escudo de Eneas, en la *Eneida*...(EE)
- 3.1.4 El escudo de Aquiles en el *Ilias latina*...(EAL)
- 3.1.5 El escudo de Darío en la *Alexandreis*...(EDA)
- 3.1.6 El escudo de Eneas en *Le Roman d'Eneas*...(EER)
- 3.1.7 El escudo de Alejandro en el *Libro de Alexandre*...(EALA)
- 3.1.8 El escudo de Aquiles en *Libro de Alexandre*...(EALX)

3.1.1 La descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada* ¹⁶⁷

La descripción homérica del escudo de Aquiles es, indudablemente, la écfrasis de un escudo más extensa, más complicada y en la que mayormente se ha enfocado la crítica literaria.¹⁶⁸ Asimismo, es la écfrasis que más ha inspirado a artistas plásticos para recrear, con materiales físicos, un arma defensiva que en un inicio fue simplemente un objeto hecho de palabras, subordinado a una narración.¹⁶⁹

La descripción de este escudo se inserta en el libro XVIII de la *Iliada* y abarca 131 versos (vv. 478-609). Esta descripción no está enmarcada por ningún elemento que implique una introducción ni un cierre de naturaleza tópica o fraseológica. No obstante, la écfrasis puede delimitarse a lo dicho entre el v. 478, en el que el artífice comienza la forja del escudo; y lo

¹⁶⁷ En un anexo, que comienza en la página 349, he transcrito los pasajes completos del corpus.

¹⁶⁸ Partiendo únicamente de los escritos críticos que hoy resultan canónicos para el tema del escudo de Aquiles vinculado al concepto de écfrasis, tendríamos que decir que, hacia el siglo XVIII, en su *Laocoonte* (cap. XVI-XIX), Lessing abordó el problema de la imposibilidad de compatibilidad entre pintura y poesía y se centró en el estudio del escudo de Aquiles y el escudo de Eneas. Para una revisión del ensayo de Lessing, ver el capítulo I de la obra de Sprague (“Homeric ekphrasis”, en *The Shield of Achilles*, 9 y ss.). Posteriormente, habría que revisar los escritos de Mitchell quien, entre otras cosas, resalta el carácter de los objetos utilitarios (que no de ornamento, por ejemplo, escudos, copas, telas para cubrir el cuerpo) que son descritos en las écfrasis antiguas y la posibilidad de empalmar esta funcionalidad con la propia funcionalidad retórica del pasaje ecfrástico (“Ekphrasis and the Other, en línea), sin olvidar los ya citados textos de Heffernan y Scott.

¹⁶⁹ Hablar de las obras plásticas o artísticas que se han originado a partir de la descripción del escudo de Aquiles resulta una empresa desmesurada que no está contemplada en los objetivos de esta tesis. Sin embargo, cabe mencionar la existencia de ciertos frescos pompeyanos, la existencia de las *Tabulae Iliacae* (especie de grabados en mármol actualmente conservados en el Museo de Nápoles); o bien ciertos *objets d'art* decimonónicos, entre los que destaca el “Escudo de Aquiles” de Philip Rundell (fig.9). A estas obras físicas habría que sumar los productos literarios que la descripción del escudo de Aquiles ha hecho nacer por ejemplo, el poema “The Shield of Achilles” de W. H Auden.

afirmado en los vv. 609 y 610, donde se señala que: “Después de fabricar el alto y compacto escudo, / [Hefestos] hizo una coraza que lucía más que el resplandor del fuego”. Con esto, el autor deja de referirse al objeto que aquí interesa y direcciona la atención del receptor hacia otros aspectos.



Fig. 9 The Shield of Achilles, Phillip Rundell, 1821. *The Royal Collection Trust*

Intratextualmente –me refiero por un momento al contenido, que no a la formalidad– la écfrasis del escudo de

Aquiles se encuentra en medio de dos episodios determinantes para la narración: por un lado, es posterior a la muerte de Patroclo (XVI, vv. 845 y ss.) y al *planctus* del héroe mirmidón por su compañero (XVII, vv.540 y ss.); pero también es anterior a la reincorporación de Aquiles en la batalla de Troya y a la masacre que, por manos del périda, se suscita en los libros XX y XXI. En este sentido, una constante en la crítica ha sido afirmar que la descripción del célebre escudo constituye una especie de respiro ante los hechos violentos que se cuentan en el poema épico.¹⁷⁰ Aunado a ello, si se hace una lectura retórica del pasaje, como la que aquí se pretende, ante esta idea me parece adecuado mencionar que, al describir el escudo de Aquiles y dar una pausa entre los hechos violentos y dramáticos, Homero hace uso de una *aposiopesis* (ἀποσιώπησις) o reticencia. Así, tomando en cuenta las definiciones que de esa figura ofrecen el *DRAE* y el *Diccionario de Retórica*,¹⁷¹ podemos decir que, en efecto, el aedo produce una ruptura en el discurso de los hechos bélicos de Troya, para incluir la representación verbal de una representación visual, que bien podría tomarse como “un silencio que dice más con la ausencia de palabras” (*DRAE* s.v reticencia), en este caso, el mensaje se elabora con la

¹⁷⁰ Esto, que puede ser aplicable al escudo de Aquiles, ha sido también atribuible a otras descripciones de escudos. Así, por ejemplo, Scott considera que “with the exception of the Hesiod’s fragment (which, in any event is thought to be part of a lost epic) represents an interlude in the epic’s narrative journey: the poet pauses to give a lengthy description of scenes on the surface of the shield of Achilles, scenes that bear no immediate or obvious relation to the surrounding story.” (*The Sculpted Word*, 2)

¹⁷¹ El *DRAE* define esta figura del modo siguiente: “acto de dejar incompleta una frase o no acabar de aclarar una especie, dando, sin embargo, a entender el sentido de lo que no se dice, y **a veces más de lo que se calla**” (*DRAE*, s.v *Aposiopesis*, las negritas son mías). Beristáin define la reticencia o aposiopesis como: “Figura de pensamiento que se realiza al omitir una expresión, lo que produce una ruptura en el discurso, que deja inacabada una frase que pierde, así parte de su sentido” (Beristáin, *Diccionario de Retórica*, s.v. reticencia).

presencia de una pretendida imagen, pues la presentación de ciertas escenas supuestamente visibles constituyen, en algunos casos, la sublimación y alegoría no sólo de la guerra de Troya, sino de ciertas vivencias humanas y universales; vivencias plasmadas en las escenas que Hefestos graba en el escudo y que podrían dividirse en deleitosas y dolorosas.

Como parte del ámbito de la formalidad ecfástica, según he propuesto en el capítulo anterior, se encuentra quien manufactura el objeto: Hefestos, dios del fuego, señor de los herreros y transformador de los metales, cuyo martillo pareciera escucharse cuando, al hablar de los elementos con los que está hecha el arma defensiva –otro aspecto que constituye la formalidad de la descripción– se dice que:

Colocó bajo el fuego inflexible bronce y estaño,
valioso oro y plata, y a continuación
puso un gran yunque en el cepo, y, mientras con una mano asía
el potente martillo, con la otra sujetaba las tenazas.

(Homero, *Iliada*, XVIII, vv.774-477)

Después de esta escena, el autor se da a la tarea de describir con detalle los grabados de ese escudo; y es, en este punto, donde cabría hablar de la espacialidad y a la división descriptivo-narrativa (elementos que integran el *nivel b* de la formalidad en la ecfasis), cuyos límites son propuestos en la misma obra, cuando se dice que: “el propio escudo estaba compuesto de cinco láminas y en él [Hefestos] fue creando muchos primores con su hábil destreza” (Homero, *Iliada*, XVIII, vv. 481-482). La afirmación anterior ha sido motivo de discusión desde tiempos remotos. El mismo Aristóteles, por ejemplo, alude a lo conflictivo que resulta suponer el orden en el cual las capas del escudo están distribuidas y la aleación de sus elementos (Poética; 1461b I). Sin embargo, para la crítica moderna, resulta más o menos común proponer un esquema de distribución como lo hace Willcock, en su texto *A Companion to The Iliad* (fig.10). Por cuestiones de practicidad, me baso en este mismo esquema, en el cual podríamos ubicar los espacios descriptivo-narrativos que aparecen en el poema y que podrían enlistarse de este modo:

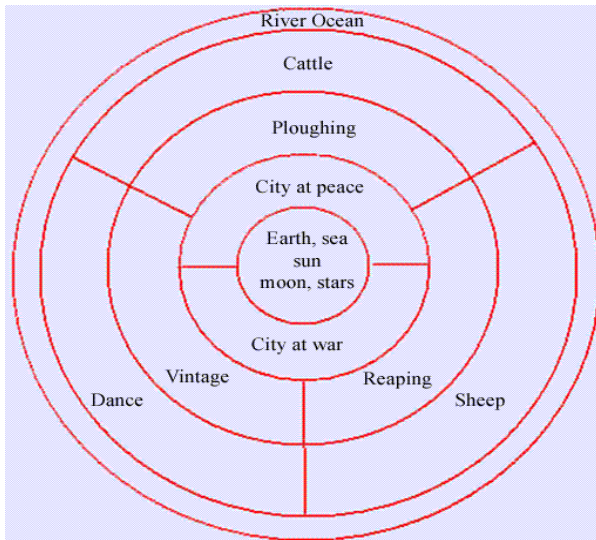


Fig. 10 Escudo propuesto por Willcock, en *A Companion to the Iliad*, 273.

1. Imago mundi (vv. 483-489)
2. Las dos ciudades (vv. 490-540)
3. El mundo agrícola (vv. 541-573)
4. El mundo del ganado; pista de baile (vv.574- 606)
5. El océano circundante (vv. 607-608)

Lo anterior es apenas una aproximación a la utopía de reconstrucción

visual de ese escudo inasible e irrepresentable en el plano físico pues, como recordará el lector, casi a modo de cajas chinas, esos cinco bloques propuestos, a su vez, poseen escenas que les son subordinadas; además de contener, a veces, ciertas minucias, cuya representación, comparada con otros elementos del escudo, también resulta paradójica; por ejemplo la mención a dos monedas o talentos (v. 507). En efecto, Homero parecería decirnos que el universo entero cabe en el escudo de Aquiles: desde los planetas y las constelaciones, hasta algo absolutamente pequeño, como una moneda. Por lo tanto, podríamos hablar de una paradoja, constituyente y fundamental para esta écfrasis; o bien una epifanía que, en tanto objeto divino, también se relaciona con lo maravilloso y, concretamente, con el milagro.

Con el fin de entender los aspectos que se describen en el escudo de Aquiles, en la *Iliada*, y diferenciar los bloques temáticos descritos, propongo el siguiente esquema como una guía de lectura al pasaje ecfrástico:

1. **Imago mundi (vv.483-489)**
2. **Las dos ciudades (vv.490-540)**
 - 2.1 Ciudad en paz (vv.491-508)
 - a) Nupcias (vv.491-496)
 - b) Disputa (vv.497-508)
 - 2.2 Ciudad en guerra (vv.509-540)
 - a) Ciudad sitiada (vv.510-523)
 - a.1 Perspectiva de los sitiadores (vv.510-512)
 - a.2 Perspectiva de los sitiados (vv.513-519)
 - b) Emboscada (vv.520-540)
3. **El mundo agrícola (vv.541-573)**
 - 3.1 Barbecho mullido (vv.541-549)

- 3.2. Dominio real (vv.550-572)
 - a) Trabajo (vv.550-556)
 - b) Festín (vv.557-560)
- 3.3 Viña fructífera (vv.561-563)
 - a) Descripción de la viña y su plantío (vv.561-566)
 - b) Tiempo festivo posterior a la vendimia (vv.564-570)
- 4. El mundo animal (vv.574-589)**
 - 4.1 Vacas, leones, perros y pastores (vv.573-586)
 - 4.2 Ovejas y cañadas (vv.587-589)
- 5. El espacio de la recreación y el gozo (vv.590-605)**
 - 5.1 Pista de baile (vv.590-602)
 - 5.2 Espectadores de la pista de baile (vv.603-605)
- 6. El Océano circundante (vv.607-608)**

De nada sirve este esquema si es que no se analizan los aspectos retóricos y de contenido que cada uno de esos puntos implica. Por lo cual, a continuación, me enfocaré brevemente en cada uno de ellos, acentuando algunos elementos que, a mi parecer, se vuelven absolutamente tópicos en las descripciones de escudos posteriores.¹⁷²

1. *Imago mundi* (vv. 483-489)

Después de la orla de tres capas que circunda el escudo de Aquiles y a la que se ajusta el áureo talabarte o tahalí, el primer elemento que se menciona en la écfrasis es un listado de los astros y constelaciones existentes en el Cosmos, que supuestamente está grabado en el arma del mirmidón. El autor afirma que, en esa representación, se hallan la tierra, el mar y “todos los astros que coronan el firmamento” (v. 485). En este sentido, como ha mencionado Eco, “no hay nada más allá de lo que el objeto limita o encierra: el objeto es una forma y encierra una forma finita” (*The infinity of lists*, 11, la traducción es mía). Sus marcos, en otras palabras, y el mundo que representa el escudo están franqueados, por una parte, por el Océano que circunda el escudo, pero también por esta primera mención a los astros. De esta suerte, tendríamos que hablar de un objeto que tiene la naturaleza de una epifanía, pues –como el Aleph borgiano– devela lo absoluto. Hecho que reafirma su carácter divino y extraordinario.

Retóricamente, no obstante, esta idea se logra gracias a una enumeración de elementos encadenados. Dichos elementos son los nombres de los astros y constelaciones de mayor

¹⁷² Por ser éste el primer escudo descrito en una écfrasis, y por tanto arquetipo de los posteriores, analizaré este objeto por bloques temáticos, pues éstos tienden a reaparecer en las reescrituras del motivo del escudo historiado. Después, en las restantes écfrasis de este tipo, intentaré hacer un análisis tripartito dividido en generalidades de la descripción, estrategias retóricas empleadas y funciones ecfásticas y diálogos hipertextuales, según convenga.

jerarquía, por cuya mención, de manera sinecdótica, debe entenderse la totalidad de cuerpos celestes y conjuntos estelares. De esta suerte, el sabio cojitranco:

Hizo figurar en [...el escudo] la tierra, el cielo, el mar,
el infatigable sol y la luna llena,
así como los astros que coronan el firmamento:
las Pléyades, las Híades y el poderoso Orión,
y la Osa, que también denominan con el nombre de Carro,
y que es la única que no participa de los baños del Orión.

(Homero, *Iliada*, vv.483-489)

Cabe resaltar que las partes constitutivas que se nombran en los dos primeros versos (tierra, cielo, mar y sol) aluden a los cuatro elementos que, en el ámbito folklórico, son la base de toda la creación. Partiendo de esta idea, es evidente que la descripción de la *imago mundi* en el escudo de Aquiles pertenece a los saberes y adoraciones más primitivas del ser humano.¹⁷³ En ese sentido, quizá ésta sea la razón por la cual este bloque temático se convirtió en uno de los motivos efrásticos que mayormente se repitieron en la tradición descriptiva de escudos, incluyendo el periodo medieval.¹⁷⁴ Por tanto, cuando hablamos de la descripción de la *imago mundi* en el bloque 1 de la éfrasis del escudo de Aquiles, hablamos también del comienzo de una tradición épico-descriptiva, de la cual Heffernan ha señalado lo siguiente:



Fig. 11 Disco de Nebra, Museo de Prehistoria de Halle-Saale.

Homer's re-creation of the scenes sculpted on the shield is not simply the earliest example of ekphrasis we know in western literature; it is paradigmatic, establishing conventions, contentions, and strategies that would inform ekphrastic poetry for centuries to come.

(*Museum of Words*, 9)

¹⁷³ Para muestra bastaría pensar en la existencia del disco de Nebra (fig.11), un objeto parecido a un escudo, encontrado en 1999, en Alemania, y que data, según cálculos científicos, del siglo XVI a.C. La página de la UNESCO alberga información sobre este hallazgo, así como fotografías de mayor fidelidad.

<http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-6/nebra-sky-disc/>

¹⁷⁴ A propósito de la pervivencia de la representación de los astros en otros escudos, Hardie ha mencionado acertadamente que: "The first group [la *imago mundi*] by reason of both its positioning and its brevity is the most easily remembered part of the shield" ("*Imago mundi...*", 12).

¿Qué importancia tiene, por otra parte, que el primer elemento descrito en el escudo de Aquiles sea el universo mismo, con sus planetas y con sus estrellas? A mi parecer, existen varias respuestas: entre otras, una de ellas podría encaminarse al campo del didactismo, pues al describir los astros y el mundo en su totalidad, la écfrasis apunta a la enseñanza y ejemplificación del cosmos, tal como es concebido para determinada época. Por otra parte, de manera intratextual, me parece que la representación de la *imago mundi* se relaciona siempre con un personaje que está destinado a cambiar –positiva o negativamente– ese mismo mundo que ahí es representado. La descripción del escudo, por tanto, es absolutamente adyacente a la naturaleza del héroe, que literalmente tiene en sus manos el universo; un héroe –en este caso, el trágico y crepuscular Aquiles–, a cuyo cargo está la destrucción o la mutación de un mundo.

2. Las dos ciudades (vv. 490-540)

El siguiente bloque, el más largo de los aquí propuestos, lo integran cincuenta versos en los que el autor describe dos ciudades que se distinguen, una de otra, por aspectos de civilización y barbarie. La descripción de la primera urbe, a su vez, se divide en dos escenas: en una, Hefestos supuestamente ha grabado una serie de sucesos gozosos que se relacionan con festejos nupciales (*Iliada*, XVIII, vv. 491-496). Entre los recursos retóricos que aquí destacan se encuentra el de la paradoja, que debe ser estudiada, como será constante en muchas representaciones ecfásticas, en dos niveles; la paradoja visual y la auditivo-sinestésica.

El lector recordará que, al comienzo de la descripción de los grabados que aluden a la ciudad en paz, Homero menciona lo siguiente: “en una [de esas ciudades] había bodas y convites, y novias a las que la luz de las antorchas conducían por la ciudad” (*Iliada*, XVIII, vv. 491-492). Al leer este pasaje, debemos recordar que lo que se describe es una supuesta serie de grabados en metal, no una escena cotidiana. No obstante, Homero, con aquellas palabras, logra una de las primeras imposibilidades en un objeto real; y es que, si las novias son conducidas por gente que lleva antorchas, se asume que la escena es nocturna. ¿Cómo, pues, representó Hefestos la noche en un objeto metálico o bien, incluso, el fuego y la luz que emite el fuego? Indudablemente, estamos ante lo que Heffernan ha denominado *representational friction*, (*Museum of Words*, 4) y lo que en este trabajo reconozco como

paradoja, pues los materiales con los que se elaboró el escudo –bronce, estaño, oro y plata–, lejos de evocar un ámbito nocturno u oscuro, podrían representar lo contrario.

También inserto en el ámbito de la paradoja, se encuentra el recurso de la sinestesia que, como en otros bloques, aquí provoca que el receptor, al ver, también escuche; en efecto, al describir, la voz poética alude a sonidos varios: sonidos que son a veces dulces y deleitables, a veces horridos y heraldos de muerte. De este modo, en la escena de las nupcias se dice que, mientras las novias caminan en procesión por la ciudad, “muchos cantos de boda alzaban su son” (vv. 493); mientras que, igualmente, participes de la festividad, por las calles de esa pretendida ciudad se escuchan algunas flautas dobles y fórminges que “emitían su voz” (v. 495). La sinestesia articula, en este caso, tres elementos: la palabra, que es sonido inteligible con el que se recita o lee ese poema; lo visual, que es la representación intratextual del escudo de Aquiles y el aspecto ideal con el cual el receptor decodifica la imagen; y el sonido que puede ser armónico o simplemente un bullicio, pero que en todo momento, gracias a la pretendida contemplación del escudo debe llegar hasta los oídos del receptor.

Hasta ahora, he hablado de la luz y el sonido que esta descripción implica. Mas existe un tercer elemento importante que también se inserta en el ámbito de la paradoja: el movimiento; y es que, después de enfocarse en el grupo de flautistas, Homero afirma que, alrededor de éstos, se encuentra un grupo de “jóvenes danzantes [que] daban vertiginosos giros” (v. 494), con lo cual habría que aceptar que el escudo que se propone en la *Iliada*, lejos de ser un objeto con grabados estáticos, pareciera un objeto con un mundo interior dinámico y lleno de vida. Esto, pienso, se logra gracias a la inclusión de ciertos verbos, adjetivos e ideas que implican dinamismo: como el hecho de dar giros (*δινεύω/ἑδίνεον*). Estos elementos, como lo he propuesto, integran la *enargeia* de la descripción.¹⁷⁵

La segunda escena de la ciudad en paz abarca once versos de la écfrasis (vv. 497-508) y se suscita en un espacio público, un mercado. En éste:

¹⁷⁵ A propósito del uso de los tiempos y formas verbales que denotan una repetición potencial en la descripción del escudo de Aquiles, Heffernan ha señalado que: “To see the passage on the shield simply as a description is to miss the narrative force of its principal verbs. Consistently past in tense, varying between imperfect and aorist (*eteuxe* [483], *poiese* [490, 573, 587], *etithe* [541, 550, 561, 607], *poikille* [590]), they satisfy the elementary requirements of narrative by telling the story of how Hephaestus forged, fashioned and placed the figures on the shield” (*Museum of Words*, 12).

[...] una contienda
se había entablado, y dos hombres pleiteaban por la pena debida
a causa de un asesinato: uno insistía en que había pagado todo
en su testimonio público, y el otro negaba haber recibido nada
y ambos reclamaban el recurso a un árbitro para el veredicto.

(Homero, *Iliada*, XVIII, vv.497-499)

Como en el caso ya citado, con esta descripción, Homero no sólo alude a los grabados y a las representaciones supuestamente visuales, sino que apela a que el receptor escuche, no sólo vea, la escena descrita. Aún más, el sonido aludido aquí no es un sonido abstracto e ininteligible, sino articulación, lenguaje, razón e incluso persuasión, pues se trata de una escena deliberativa. En este proceso judicial grabado en el escudo de Aquiles, asimismo, el fervor popular se traduce en griterío y movimiento, si se quiere, violento, pues “las gentes aclamaban a ambos [hombres que pleiteaban], en defensa de uno o de otro y los heraldos intentaban contener al gentío” (vv. 502-503). Homero, luego, logra captar en la descripción del escudo la naturaleza del hombre masificado que deviene en bestia política. De igual modo, gracias al sonido y dinamismo, nuevamente encontramos aquí aspectos relacionados con la *enargeia* que dotan de movimiento y viveza a la écfrasis.

En los versos siguientes, Homero también afirma que ese mismo pleito es presenciado por un grupo de ancianos –integrantes, acaso, de una asamblea de consejo–, quienes estaban sentados “sobre pulidas piedras en un círculo sagrado” (v. 504).¹⁷⁶ Con esto, el autor no sólo produce que el receptor decodifique en imágenes aquello que está describiendo con la palabra, sino también en sensaciones y aspectos culturales, pues la piedra en la que se sientan aquellos ancianos, piedra pulida, es un producto de la civilización, ya que, para la comodidad de aquellos hombres, está alisada y el autor propone que, en el campo de lo potencialmente sensible, así la perciba el receptor. A esto se suma una nueva idea de movimiento, pues después de acabado el pleito, los ancianos se levantan de sus asientos, uno por uno, para emitir veredicto (v. 506). Todo esto nos encamina a afirmar que, pese al pleito de la escena, esta ciudad no implica barbarie (que podría vincularse con los conceptos de caos,

¹⁷⁶ Considero que la presencia del círculo es también uno de los motivos recurrentes en la representación del escudo de Aquiles, lo cual resulta curioso pues podríamos tomar en cuenta esta representación casi a manera de fractales en los que el gran círculo (que es el escudo mismo) contiene otros pequeños, a veces sugeridos como auténticas figuras geométricas (pienso en la escena del barbecho); o bien círculos que son sugeridos por una trayectoria de este tipo. A propósito de la imagen circular en el EA, véase Hefferman, *Museum of Words*, 13.

desequilibrio o desarmonía), sino un mundo civilizado, acaso una *polis*. Ese último aspecto, es decir la connotación de civilización, es más evidente cuando se afirma la existencia de dos monedas, pues éstas aluden a un sistema económico desarrollado. En el texto, esto se menciona así: “había dos talentos de oro en el suelo para regalárselos al que pronunciara la sentencia más recta” (vv. 507-508). Con lo anterior, es claro que la écfrasis propuesta por Homero adquiere un carácter nocional absoluto, pues el escudo, además de albergar elementos pequeños como las monedas y enormes como los astros, también devela aspectos intencionales como el destino que tendrán esos talentos; intención que, de ningún modo, podría representarse físicamente.¹⁷⁷

En suma y de manera intratextual, la descripción de la primera ciudad sirve como un *speculum ad contrarium* del mundo de Troya, pues, por una parte, las escenas nupciales, en tanto escenas gozosas, representan el mundo de festividad que es ajeno a la situación bélica que plantea la obra. Estas escenas, como parte de una pretendida reticencia, dicen más de lo que las palabras puedan decir, ya que una unión nupcial siembra una idea de esperanza por la construcción de un futuro en común. En ese sentido Taplin, al referirse a esos mismos grabados gozosos en el escudo de Aquiles, ha señalado que: “Of all the pleasant occasions of civil life [...] a wedding might be singled out as the most unifying and most optimistic” (“The shield of Achilles”, 5). Sin embargo, como menciona Scott (*The Sculpted Word*, 2), ese futuro pacífico es precisamente el futuro que jamás conocerán muchos de los guerreros que participan en la guerra de Troya.¹⁷⁸

Partiendo de esta idea, dichas escenas, en mi opinión, son un reflejo de ciertas situaciones idílicas que, como ya he advertido, connotan valores y aspiraciones universales que han atravesado el tiempo y las culturas; valores y aspiraciones como el amor y la esperanza.¹⁷⁹ Por otro lado, la disputa en el mercado, lejos de llegar a un cauce final por medio de la violencia, lo hace por medio de la palabra y el acuerdo social.¹⁸⁰ Nada más lejano

¹⁷⁷ A propósito del carácter intencional, Sprague afirma que una descripción conlleva a una interpretación. Bajo esta lógica “the ecphrasis is not to describe just the visible appearance of the work and the world it represents, but to include the judgments and emotions of the describer” (“Ecphrasis and the shield”, 12).

¹⁷⁸ Scott señala que el EA “reveal the social and cultural context of the hero, but they also reveal a peaceful world of weddings and quiet labor that the hero and his comrades will never know” (*The Sculpted Word*, 2).

¹⁷⁹ Heffernan ha dicho que: “The shield seems to transcend war because it represents so many other kinds of human experience: marriage, litigation, ploughing, sheep-herding, cattle-driving, grape-harvesting, festivals, dancing, singing, etc.” (*Museum of words*, 11)

¹⁸⁰ En este sentido como lo ha señalado Taplin (“The Shield of Achilles”, 7), este pasaje es quizá uno de los que mayormente se puede vincular con los aspectos retóricos pues la palabra, en esta escena, (la palabra muda de

a los asesinatos y a las muertes violentas que son listadas en la obra homérica, donde reina el rencor, la violencia y, en efecto, la cólera, es decir, el tema que rige la obra.

En cuanto a la écfrasis de la otra urbe, la interpretación del pasaje debe hacerse atendiendo a dos escenas principales que, empero, pertenecen a una misma línea narrativa-descriptiva: la primera es la representación de la ciudad sitiada. Esta escena, a su vez, se divide en dos circunstancias específicas: la perspectiva de los sitiadores y el punto de vista de los sitiados. La segunda escena, por otra parte, pertenece a la emboscada y constituye la continuación de lo que se dice con respecto a los asediados. Tomando esto en cuenta, recordemos lo señalado en la *Iliada* acerca de estos pasajes:

La otra ciudad estaba asediada por dos ejércitos de tropas
que brillaban por sus armas. Contrarios planes les agradaban:
saquearla por completo o repartir en dos lotes todas
las riquezas que la amena fortaleza custodiaba en su interior.

(Homero, *Iliada*, vv. 509-512).

Aquí, Homero propone prácticamente una puesta en abismo representacional (v.510), pues los grabados del escudo alojan otras representaciones de escudos refulgentes, aunque también componentes de otras armaduras. Aunado a esto, en la cita anterior resulta interesante el juego de perspectivas, no sólo espaciales, sino intencionales –nuevamente–, que Homero revela con respecto a cada uno de los dos grupos en los que se dividen los sitiadores. Es decir; el poeta, en efecto, desborda lo que se espera de la descripción de un grabado, al mencionar “contrarios planes les agradaban...”, pues devela algo que difícilmente podría representarse de manera física. En este sentido, ¿cómo podríamos representar tangiblemente un propósito, un plan, o una intención? Sin duda, ésta sería una tarea ardua.

En los siguientes versos, el carácter intencional y narrativo es mayor, pero en un cambio de perspectiva, pues Homero, enfocándose en los sitiados, afirma que éstos discuten un ataque sorpresa, sin llegar a algún acuerdo (“Mas los sitiados no se avenían aún y disponían una emboscada [v. 513]). Posteriormente, el autor hace una pausa en estos hechos –que retomará, precisamente, en la escena de la emboscada (vv. 520-540)–, para aludir a la fortaleza espiritual y al valor patriótico de ciertas víctimas del asedio, pues: “Las queridas

la representación visual), tiene un peso importante, el de la persuasión. En efecto, para este crítico: “what matters in this scene is that we have a stable justice of a civilized city”; además, contrariamente a la ciudad sitiada de Troya, en ésta que se representa en el escudo: “we have arbitrators, speeches, on both sides and considered judgements” (“The Shield of Achilles”, 7-8).

esposas y los infantiles hijos defendían el muro de pie sobre él, y [ahí también se encontraban] los varones a los que la vejez incapacitaba” (vv. 514-516).

Si aceptamos que esta ciudad es una imagen especular e intratextual de la Troya sitiada, como lo afirma Taplin (“The shield of Achilles”, 6), estos personajes aluden a las esposas, hijos y ancianos troyanos.¹⁸¹ Si damos crédito a esta propuesta, la descripción del escudo de Aquiles, en esta escena, sería alegórica en dos sentidos: por un lado, las mujeres, niños y ancianos que defienden la ciudad grabada representan a los personajes troyanos de la *Iliada* –esposas, ancianos y niños–. Por lo tanto, me parece pertinente proponer aquí una de las funciones intratextuales de la écfrasis, a la que llamaré **función referencial intratextual**, pues alude o refiere a uno o varios elementos de la obra. Por otra parte, en un aspecto menos particular, esa misma triada representa la abstracción de los miembros más vulnerables en cualquier escenario bélico, no importando ni su localización geográfica, ni tampoco temporal, o la cultural. Por ello, esta parte de la écfrasis apela a aspectos morales que pronto adquieren carácter universal.

El bloque siguiente es la representación de algunos sitiados saliendo de la ciudad (v. 516). Se trata de un grupo de ciudadanos aguerridos, a cuyo frente “iban Ares y Palas Atenea, ambos de oro y vestidos con ropas áureas” (v. 517). Es evidente que, debido a la presencia de las divinidades guerras, se infiere el advenimiento del conflicto armado. Éste tendrá lugar en la escena de la emboscada; pero antes de llegar a esto, Homero hace que el receptor se centre en la representación de los dioses que, en el escudo, visten ropas áureas. Al hacerlo, Homero contrapone el supuesto material de hechura de las telas con uno de los elementos con los que se forjó el arma. De este modo, como lo he señalado, el autor apunta a una *representación metamaterial*, ya que cierto elemento –aquí, el metal áureo– se representa a sí mismo. Sin embargo, no nos engañemos, pues a pesar de que se hable, quizá, de las telas de oro con que están confeccionados los vestidos de los dioses; o bien del oro que es el elemento constitutivo del escudo, ni lo primero ni lo segundo existen. Lo que existe únicamente es la palabra; el lenguaje inteligible que, en tanto juego retórico, implica una función ecfrástica que advierte o hace recordar al receptor que la imagen que se está decodificando es la de un objeto o la ilustración de un objeto por medio de una escena, pero

¹⁸¹ Las palabras de Taplin son las siguientes: “We do not have to seek for parallels to this scene [...] Here we have the *Iliad* and its belligerent deities [...] The city on the shield stands for every threatened homeland: within the *Iliad* Troy is such a city.” (“The shield of Achilles”, 6-7).

no la escena *per se*. En otras palabras, esta función –que denominaré **función advertiva**–, se suscita cuando el autor obliga al receptor a recordar que se encuentra frente a la descripción de un objeto utilitario, al aludir, quizá, a uno de sus materiales constitutivos.¹⁸²

Posterior a este recordatorio, Homero se centra en la escena de la emboscada, sin duda, la más dinámica de todas, pues implica una sucesión de hechos claramente marcados de manera cronológica, mediante frases adverbiales.¹⁸³ De esta suerte, primero, los sitiados llegan a un lugar idóneo para comenzar el ataque sorpresa, un río, cerca del cual se esconden. Después, envían a dos adelantados que pronto se encuentran con dos pastores a quienes agreden.¹⁸⁴ Esto hace que se desate un conflicto que, literalmente, provoca un bullicio, en el cual se confunden los gritos de los hombres y los bramidos del ganado. Finalmente los demás sitiados acuden, presurosos, para apoyar en la pelea, pues aquel ruido es la señal para llamarlos. El texto dice lo siguiente:

En cuanto llegaron [los sitiados] a donde les pareció tender bien la emboscada,
un río donde había un abrevadero para todos los ganados,
se apostaron allí, recubiertos de rutilante bronce.

Dos vigías suyos se habían instalado a distancia de las huestes
al acecho de los ganados y de las vacas, de retorcidos cuernos.

Éstos pronto aparecieron: dos pastores les acompañaban,
recreándose con sus zampoñas sin prever en absoluto la celada.

Al verlos, los agredieron por sorpresa y en seguida
interceptaron la manada de vacas y los bellos rebaños
de blancas ovejas y mataron a los que los apacentaban.

Nada más percibir el gran clamor que rodeaba la vacada,
los que estaban sentados ante los estrados en los caballos,
de suspensas pezuñas, montaron, acudieron y **pronto llegaron.**

(Homero, *Iliada*, XVIII, vv. 520-532)

¹⁸² Similar a la propuesta de una advertencia ecfástica es lo afirmado por Sprague y Scott. El primero señala que existe un rompimiento de “una ilusión ecfástica”; él lo califica como “a process of breaking the illusion” y lo define del siguiente modo: “[first there is] an acceptance of the illusion proposed by the text and a complementary breaking of that illusion [...] I use the phrase “breaking the illusion in a rather mild sense; it indicates that a certain self-consciousness expressed in the description adds another dimension, perhaps unsettling the illusion or balancing it, or breaking it” (“Ecpheasis and the shield...”, 7); por su parte, Scott habla de una ruptura de un “ekphrastic enchantment” (6). En contraste a lo señalado por estos autores, me parece que mi propuesta yace en el aspecto funcional de ciertos elementos de los que se compone la écfasis; mientras que, por otro lado, se centra en lo que aquí he calificado como el *nivel b* de la formalidad ecfástica, es decir los elementos con los que está supuestamente construido determinado objeto.

¹⁸³ Como ejemplo pensemos en los siguientes sintagmas “En cuanto llegaron...” (ὅτε δὴ ῥ’ ἴκανον, [v.520]), “pronto aparecieron...” (οἱ δὲ τάχα προγέγοντο, [v.525]), “Al verlos...” (οἱ μὲν τὰ προϊδόντες, [v.527]) o bien “nada más percibir el gran clamor” (οἱ δ’ ὡς οὖν ἐπῆθοντο πολὺν κέλαδον, [v. 530]). En la cita he puesto estas frases en negritas, para resaltar la sucesión cronológica de los hechos.

¹⁸⁴ Cabe recordar que los pastores con los que se encuentran los adelantados van tocando instrumentos musicales, por lo tanto, nuevamente nos encontraríamos aquí con un tipo de sinestesia que se debe suscitar al decodificar esa imagen.

Además del absoluto dinamismo de la escena que implica la *enargeia* de la écfrasis, las estrategias retóricas que Homero utiliza aquí son la *representación metamaterial* (“recubiertos de rutilante bronce”), y por tanto la función advertiva; la sinestesia (“dos pastores les acompañaban recreándose con sus zampoñas”) y, finalmente, la paradoja cuando se habla de las “blancas ovejas” representadas en metal.

La lucha entre sitiados y sitiadores comienza en el verso 533 y se inaugura con una oración adverbial que dota de narratividad a la écfrasis (“Nada más formar se entabló la lucha...”). Iniciado el combate, pronto el pasaje brinda mayor importancia retórica a la alegoría o personificación de aspectos abstractos, ya que, debido a la emboscada intervienen “la Disputa, el Tumulto y la funesta Parca” (v. 535), personajes que, como se verá, son constantes en las écfrasis de escudos posteriores, por lo menos aquella última, quien es la protagonista de la escena pues, en tanto personificación o alegoría de la muerte, realiza acciones que implican el deceso de algunos de los combatientes. Así, la Parca “arrastraba de los pies a otro muerto en medio de la turba” (v. 536). Por otra parte, ese mismo personaje lleva “un vestido enrojecido por sangre humana” (v. 537) y esto lo podríamos interpretar como una paradoja del material constitutivo del escudo; sin duda, un motivo ecfástico recurrente en la tradición de la descripción del escudo historiado. La escena de las dos ciudades, finalmente, termina con un símil que acentúa la *enargeia* y sugiere lo maravilloso del objeto, pues “Todos intervenían y luchaban **igual que mortales vivos**” (vv. 539-541).

Al tomar en cuenta que la descripción de esta ciudad es un *speculum* directo de Troya, y que por tanto la écfrasis aquí cumple una función referencial, no me parece errado afirmar que, en este caso, podríamos hablar de otra función ecfástica, hermanada con la primera y a la cual llamaré **función intratextual-proléptica**, pues tiene como fin revelar hechos que ocurrirán al interior de la historia. De esta suerte, la descripción de las escenas plenas de muerte y guerra, que corresponden a la representación de la ciudad sitiada, prefiguran los hechos que ocurrirán en Troya. Es decir, no sólo la caída de la ciudad, sino la muerte de muchos de los que ahí combaten produciendo que la Parca, como lo dice la propia écfrasis, arrastre “los cadáveres de los muertos de ambos bandos” (v. 540); imagen que cierra la descripción de las dos ciudades.

3. El mundo agrícola (vv. 541-573)

Contrario a la última escena, el tercer bloque retrata aspectos apacibles, que muchas veces se relacionan con el tópico que ensalza la vida sencilla del campo y la idealiza, es decir *beatius ille* o *dichoso aquél*. Este bloque consta de treinta y dos versos y está dividido en tres escenas: a) un barbecho mullido (vv. 541-549), b) un dominio real (vv. 550-560) y c) una viña fructífera (vv. 561-573). Del primer elemento se dice lo siguiente:

También [Hefestos] representó un mullido barbecho, fértil campiña,
ancho, que exigía tres vueltas. En él, muchos agricultores
guiaban las parejas acá y allá, girando como torbellinos.
Cada vez que daban media vuelta al llegar al cabo del labrantío,
un hombre con una copa de vino, dulce como la miel, se les acercaba
y se las ofrecía en las manos; y ellos giraban en cada surco,
ávidos por llegar al término del profundo barbecho,
que tras sus pasos ennegrecía y parecía tierra arada,
a pesar de ser de oro, ¡singular maravilla de artificio! [thauma idestai]

(Homero, *Iliada*, XVIII, vv. 541-549)

Si tomamos en cuenta que un *barbecho* es una tierra labrantía que, por lo general, tiene utilidad durante cierta época del año, dejándose descansar durante un lapso de tiempo, en aras de volver a crear las condiciones óptimas para la labranza, la escena que aquí propone Homero se relaciona con la preparación de la cosecha en un terreno no virgen, sino ya labrado (mullido) o, por lo menos, que ya ha comenzado a ser trabajado en el momento en el que se describe el escudo. Por tanto, implícita o indirectamente, en este pasaje de la écfrasis, Homero alude a aspectos cronológicos y circunstanciales, difícilmente representables en un objeto físico. En este sentido, cabría mencionar que, como en muchos otros pasajes de la écfrasis homérica –por no decir que en la mayor parte de las écfrasis antiguas y medievales–, son tres los elementos que logran maravillar al receptor: a) el empleo del espacio, b) el uso o alusión temporal; y c) el dinamismo o *enargeia*, en las imágenes supuestamente grabadas.

En la representación del barbecho en el escudo de Aquiles, el espacio es quizá uno de los elementos más fácilmente perceptibles. Homero afirma, por ejemplo, que el terreno es ancho y que a los labradores les exige tres vueltas para recorrerlo completamente. Esto último implica también la idea de dinamismo y *enargeia* en la écfrasis; un dinamismo que incluso se torna vertiginoso cuando el autor afirma que, para completar su recorrido, los labradores van “girando como torbellinos”. La estrategia retórica, como se observa, es un símil que implica no sólo movimiento, sino velocidad que puede encauzar en vértigo.

Hacia el v.544, se lee que, “cada vez que [los labradores] daban media vuelta al llegar al cabo del labrantío”, un hombre les ofrece una copa de vino. Con esta afirmación, Homero conjuga espacio y tiempo en una sola idea, pues se infiere una acción potencialmente repetible, que depende tanto del tiempo transcurrido, como del espacio que recorren los labradores. Además del símil, en el texto se afirma que esa bebida, ofrecida como premio, es “dulce como miel”, lo cual constituye uno de los usos menos frecuentes de la sinestesia en la descripción del escudo de Aquiles; ya que, al afirmar lo anterior, Homero alude al sentido del gusto que, no obstante, debe ser percibido por un pretendido canal visual (aunque, en realidad, es auditivo); por tanto, paradójicamente, se exige del receptor que, mediante la vista, pruebe lo dulce del vino. En este mismo episodio, Homero implica una relación de causa-efecto-circunstancia que, de nueva cuenta, difícilmente podría representarse de modo plástico; pues los labradores, “ávidos por llegar al término del profundo barbecho”, hacen su trabajo no sólo felices, sino con celeridad, a sabiendas de la recompensa por su esfuerzo físico, cuyos resultados son, si no tangibles, por lo menos teóricamente visibles, ya que el barbecho (por no decir la superficie del escudo) se ennegrece tras los pasos de los labradores, de tal modo que “parecía tierra arada a pesar de ser oro, ¡singular maravilla de artificio!” (v. 549). La voz poética, al afirmar lo anterior, por una parte, alude a la función advertiva de la écfrasis, pues obliga al receptor a recordar que lo que se describe es un grabado en metal, no un verdadero barbecho; mientras que, por otro lado, esa misma voz reconoce que esta paradoja representacional no puede producir otra cosa que no sea la admiración, la maravilla o aquello que en griego se conoce como *thaumaston*, y que, como he señalado en este trabajo, el mismo Aristóteles (*Poética* [9, 1452^a, 1-10]), recomienda incluir en la tragedia.

El v.550, por otra parte, plantea un cambio espacial al mencionar que, en el escudo, Hefestos “representó también un dominio real”. Para Crespo Güemes (en Homero, *Iliada*, n. 303), esta escena –a diferencia del barbecho, relacionado con trabajo y tierra comunal–, evoca la propiedad privada, pues se alude a las propiedades del rey. Sea verdadero o no, lo innegable es que, al igual que la escena anterior, este dominio implica un escenario idealizado e “idealizante” del trabajo y la festividad campestre que se divide en dos situaciones: a) la labor (vv. 550-556) y b) el festín (vv.557-560). El primer elemento se describe así:

Representó también un dominio real. En él había
jornaleros que segaban con afiladas hoces en las manos.
Unas brazadas caían al suelo en hileras a lo largo del surco,
y otras las iban atando los agavilladores en hatos con paja.
Tres agavilladores había de pie, y detrás había
chicos que recogían las brazadas, las cargaban en brazos
y se las facilitaban sin demora. Entre ellos el rey se erguía
silencioso sobre un surco con el cetro, feliz en su corazón.

(Homero, *Iliada*, XVIII, vv. 550-557).

A grandes rasgos, la escena conjunta, al menos, tres elementos interesantes para un análisis: el dinamismo, la secuencia y el detalle. En primer lugar, es evidente que, como en otros casos, la descripción del escudo implica acciones llevadas al cabo en el momento en que se lee o escucha la écfrasis. Tales acciones, en segundo lugar, conllevan una secuencia lógica en la distribución del trabajo; pues hay tres hombres que cortan el producto, que cae por gravedad; mientras que, por otra parte, hay algunos jóvenes (se sabe, mínimamente, que son más jóvenes que los agavilladores [v. 555]), cuyo número es indeterminado y son quienes recogen el producto y lo cargan en peso y medida precisas: una brazada, es decir, todo lo que se puede abarcar con los brazos. Pese a esta precisión y detalle, resulta curioso que jamás se diga qué es el producto. Pueden ser cañas, hierbas, flores, pero Homero jamás lo revela. De lo que sí da cuenta, en cambio, es de la situación anímica del rey, quien, testigo del mundo agrícola e idílico de su propio terreno, “se erguía silencioso, sobre un surco con el cetro, feliz en su corazón.” ¿Por qué Homero tiene que resaltar que el gobernante guarda silencio? ¿Acaso un grabado, por sí mismo, no es silencioso? ¿Es, entonces, ésta una nueva advertencia que hace el autor a su receptor, para recordarle que está ante un objeto físico o bien, ni si quiera el objeto, sino su representación por medio de la palabra? ¿Cómo es posible representar físicamente que el rey está “feliz en su corazón”? Sin duda, esto nos conlleva no sólo a lo admirable de la écfrasis, sino también a sus misterios, e incluso dificultades interpretativas, de entre las cuales cabría resaltar que, en efecto, estas escenas parecerían ser la representación “física” del tópico *beatus ille* que, evidentemente, se contrapone –y por tanto también la escena funciona a manera de *speculum ad contrarium*– con los hechos que, intratextualmente, suceden en la ciudad de Troya.

El grabado que representa el dominio real, empero, no sólo atañe al mundo del trabajo gozoso, sino que también hay cabida, aún más, para la festividad. Ésta se halla, igualmente, en un espacio abierto, en el que los heraldos reales preparan un banquete y para ello sacrifican

(¿a los dioses?) un buey. A la paridad de esta acción, ciertas mujeres espolvorean “blanca harina” en la comida de los jornaleros (vv. 558-560). En esta escena, como en casos anteriores, Homero no sólo alude a la *enargeia*, en la descripción del escudo de Aquiles, sino que –a propósito de la comida, destinada a los trabajadores– el autor logra que el receptor fije su atención tanto en los detalles de la representación, como también en aspectos intencionales y difícilmente representables de manera plástica.¹⁸⁵

Finalmente, la última escena del “mundo agrícola” representado en el escudo evoca el proceso de la vendimia. Por ello, en primer lugar, el autor describe la representación de una viña cargada de uvas.¹⁸⁶ Para iniciar dicha descripción, el autor afirma que la viña es “bella y áurea” (v. 562). Con ello, apunta a la función advertiva, pues mediante la mención del segundo adjetivo, indirectamente, el receptor tiene la obligación de recordar que lo que se describe es un grabado hecho en metal. No obstante, en el mismo verso afirma que, de ella, “pendían negros racimos” (v.562), cuyo color evidentemente tiene que leerse como una paradoja representacional. Esta cadencia continua en el verso siguiente, cuando se afirma que a la viña “de un extremo a otro la sostenían argénteas horquillas” (v.563). Aquí, al aludir a ese material, también se alude a uno de los elementos de hechura del propio escudo. La función advertiva, a mi parecer, se prolonga aún más allá de la descripción de la viña, pues,

¹⁸⁵ Aunque se sabe que acentuar el color de algo, a manera de epíteto, es una fórmula retórica en la literatura clásica (“el rubio trigo”, “la blanca espuma”, etc.), en este caso resulta curioso que Homero insista en el color de la harina, pues, tomando en cuenta el natural color del escudo de Aquiles, tener harina blanca representada como grabado evidentemente nos hace caer en un juego de paradoja recepcional. Cuando hablo aquí de aspectos intencionales en este pasaje me refiero al hecho de que la comida se ha pensado para dársela a los jornaleros.

¹⁸⁶ Sin duda, la viña es uno de los motivos efrásticos más recurrentes en muchas descripciones de objetos estéticos. Así, por ejemplo, en el Libro XV de las *Antigüedades de los judíos*, Flavio Josefo describe el templo de Herodes de la siguiente manera: “Las puertas de entrada con sus dinteles eran tan altas como el mismo templo [...] Además de esto, por encima de las puertas, en el espacio que llegaba hasta el coronamiento del muro, corría una vid de oro con racimos pendientes, maravilla de grandeza y de arte, y en la cual la delicadeza del trabajo corría pareja con la riqueza del material” (120). Viñas y uvas artificiales las encontraremos en la literatura medieval en textos como el *Roman d’Eneas*, donde se describe el trono de Dido, del siguiente modo:

Près du mur, derrière elle, [de Didon]
se trouvait un cep très gros,
qui n’avait jamais été taillé :
c’est la reine qui l’avait fait faire;
ce cep était d’or, avec ses vrilles
et ses pampres bien sculptées.

Les rameaux naissent artistement
du cep, très harmonieusement,

les grappes sont extraordinaires [...] (v. 452-460). Asimismo, cabe recordar la viña áurea que Alejandro, en el *Libro de Alexandre*, encuentra en el palacio del rey indio, Poro. (cc. 2131-2142); y, de igual modo, algunas descripciones de viñas en palacios orientales en libros de viajes. Para este aspecto, véase Altamirano (“De las tierras que...”, 56 y ss; y “la representación de la viña áurea”).

pocos versos después, Homero dice que Vulcano “trazó un foso de esmalte y un vallado de estaño” (vv. 564-565). Como se recordará, todos esos son los elementos con los que Vulcano manufactura el escudo. De este modo, cabría recordar que, antes de empezar la magistral descripción, se dice que:

[Vulcano] colocó bajo el fuego inflexible bronce y estaño
Valioso oro y plata, y a continuación puso un gran yunque en el cepo.
(Homero, *Iliada*, vv. 474-475)

Mediante la función advertiva, Homero hace que su lector recuerde que no está ante una viña real, ni ante horquillas, fosos o vallados palpables, sino que éstos son grabados que adornan la gloriosa arma defensiva. El único elemento, no obstante, que resulta ajeno a esta advertencia son las uvas que, por su negrura, constituyen una paradoja representacional que apunta a la verosimilitud. Siguiendo esta lógica, quizá esas uvas sean muy parecidas, a propósito del mismo fruto, a las famosas uvas de Zeuxis.¹⁸⁷

Como parte de esta última escena, en el bloque de la representación del mundo agrícola, Homero también menciona la existencia de un sendero, cercano al foso y al vallado. Este camino conduce a la viña y por él transitan y cantan los jornaleros que regresan de la vendimia. El texto afirma que Hefestos:

Alrededor, trazó un foso de esmalte y un vallado
de estaño: un solo sendero guiaba hasta ella [la viña],
por donde regresaban los porteadores tras la vendimia.
Doncellas y mozos, llenos de joviales sentimientos,
transportaban el fruto, dulce como miel, en trenzadas cestas.
En medio de ellos, un muchacho con una sonora fórminge
tañía deliciosos sonos y cantaba una bella canción de cosecha
con tenue voz. Los demás, marcando el compás al unísono,
lo acompañaban con bailes y gritos al ritmo de sus brincos.
(Homero, *Iliada*, XVIII, vv.564-572)

¹⁸⁷ Zeuxis de Heraclea fue un pintor que vivió, aproximadamente, en el siglo v a.C. Aunque sus pinturas no hayan sobrevivido, ciertos autores, como Plinio el Viejo, afirman el realismo de sus obras. La anécdota más famosa con respecto a este tema es la de las célebres uvas de Zeuxis, según la cual este artista compitió contra Parrasio de Éfeso para designar al pintor más realista; cuando Zeuxis quitó el velo que cubría su pintura, ésta representaba ciertas que uvas que las aves pronto picotearon. Cuando Zeuxis le pidió a Parrasio que quitara la cortina de su obra para verla, resultó que la cortina misma era la obra, por lo cual Zeuxis aceptó el triunfo de su contrincante al afirmar que Zeuxis, es decir él mismo, había engañado a las aves, pero que Parrasio había logrado engañar a Zeuxis. Vid. Plinio el Viejo, *Historia Naturalis*, l. XXXV, cap. 36.

Nuevamente, Homero juega en su écfrasis con aspectos relacionados con la cronología, pues, si los jóvenes regresan tras la vendimia, se asume que ésta ya ha terminado. Después de esto, el poeta, otra vez, alude a la sinestesia gustativa, al afirmar que aquellos recolectores transportaban el fruto “dulce como la miel”; y no sólo eso, sino que, detallando, afirma que las cestas en las que se transportan las uvas son trenzadas. Después, la escena es absolutamente dinámica y sinestésica, pues los jóvenes que regresan lo hacen bailando y escuchando la fórminge y la tenue voz del muchacho que se encuentra en medio de ellos: movimiento y sonido que, como hemos visto, son elementos presentes a lo largo de toda la écfrasis homérica, y que resultan más o menos comprensibles, gracias a ciertas estrategias retóricas como la *enargeia* y la sinestesia.

4. El mundo animal (vv. 574- 589)

En este bloque, que es complementario del anterior, Homero hace que el receptor centre su atención en una escena, también, plena de aspectos dinámicos. De ella, el autor da números precisos de sus actantes: cuatro pastores, nueve perros, dos leones, un toro y “una manada de cornierguidas vacas” (v. 573). Con todos estos “personajes”, Homero afirma que en este bloque sucede algo que podemos resumir del siguiente modo: ciertos pastores llevan a sus vacas por el campo, pasan un río y los acompañan sus perros. De ahí, los pastores se topan con dos leones que logran capturar a un toro y lo arrastran para devorarlo. Los pastores y los perros van tras ellos, con la intención de espantar a las temibles bestias. Sin obtener resultado alguno, los leones devoran al toro. Éste mana sangre; mientras que los perros continúan ladrando, inútilmente, a los asesinos del animal.

La crítica ha interpretado este pasaje de manera simbólica e intratextual como la muerte de Patroclo (Atchity, *The shield of memory*, 23), y en ese sentido tendríamos que hablar, de nueva cuenta, de la **función intratextual referencial**. Fuera de esto, lo que me interesa resaltar son las estrategias retóricas y la advertencia ecfástica, en tanto recursos retóricos. En resumen, podríamos hablar, como en otras escenas, de un dinamismo absoluto y presente en la serie de imágenes móviles que propone el autor cuando afirma, por ejemplo, que los dos leones “sujetaban a un toro de potente mugido, que bramaba sin cesar, mientras lo arrastraban” (v. 580-581). En esa misma cita es evidente la presencia de la sinestesia pues el autor propone que el receptor escuche el lamento del animal ante su inminente muerte; una

paradoja representacional (sinestésica, obviamente) que se repite tanto cuando los pastores “se precipitaban entre mugidos [...] por un estruendoso río” (v. 575-576), como cuando se cierra el “cuadro” con la imagen de los perros que, impotentes ante el poder de los leones, ladran sin cesar (v. 586). La estrategia nuevamente utilizada por Homero es la advertencia ecfrástica, pues en más de una ocasión, indirectamente, el autor le recuerda al receptor que no se encuentra ante la presentación de una escena cotidiana, sino ante su representación en ciertos grabados en metal, al mencionar que las vacas “estaban fabricadas de oro y de estaño” (v. 574), o bien que éstas son guiadas por “cuatro áureos pastores” (v.577). El bloque del mundo del ganado termina cuando se dice que:

El muy ilustre cojitranco realizó también un pastizal
enorme para las blancas ovejas en una hermosa cañada,
establos, chozas cubiertas y apriscos.

(Homero, *Iliada*, XVIII, vv. 587-590)

Con esos últimos versos, Homero propone, prácticamente, una vista panorámica del espacio que acaba de representar. Un espacio labrado en el escudo de Aquiles que a veces diverge de los elementos con los que supuestamente se manufacturó el arma defensiva, pues tal como en el caso de la “negra sangre” que escurre del toro recién muerto (v. 583), en esta escena del escudo hay, también, “blancas ovejas”.

5. El espacio de la recreación y gozo (vv. 590-605)

La penúltima escena que adorna el escudo de Aquiles representa una pista de baile y una serie de escenas deleitosas que incluyen danzas y cantos, que se llevan a cabo en ese lugar. Ante este esbozo, como es de esperarse, las estrategias retóricas utilizadas en la descripción de este espacio, principalmente, son dos: la *enargeia* y la sinestesia. En el primer caso, el receptor es testigo de la danza, puesta en práctica, gracias a la *enargeia*. Este baile se realiza entre jóvenes zagales y doncellas que armónicamente se mueven “con las manos cogidas entre sí por las muñecas” (v. 595). De esta *performance*, Homero afirma que, a veces, se hace en círculo, y otras veces en filas. En el texto, esto se describe así:

Unas veces [las muchachas y los jóvenes] corrían formando círculos con pasos habilidosos
y suma agilidad, como cuando el torno, ajustado a sus palmas,
el alfarero prueba tras sentarse delante, a ver si marcha,
y otras veces corrían en hileras, unos tras otros.

(Homero, *Iliada*, XVIII, vv. 599-602)

Al tomar en cuenta la cita, es evidente que Homero juega en esta parte de su écfrasis con aspectos cronológicos, dados por la alternancia en los tipos de bailes y las marcas adverbiales: *unas veces* (ὅτῃ) y *otras veces* (ἄλλοτε). Al interior de este juego cronológico, Homero incluye un símil que es soporte de la descripción poética para hablar del modo en el que se realizan esos círculos. El ejercicio comparativo yace no sólo en lo visual, sino también en lo táctil, pues el autor alude al alfarero que prueba el funcionamiento del torno, poniendo sus manos en un material húmedo. De ahí que el símil no sea sencillamente un símil, sino que la decodificación ecfástica acaricia los límites de la sinestesia, pues mediante el ejercicio pretendidamente visual se exige que el receptor, mediante la alusión, evoque también un ejercicio de tacto y de movimientos perfectos; igualmente perfectos y suaves que los movimientos que realizan los jóvenes danzantes.¹⁸⁸

En la descripción del escudo de Aquiles, ésta no es la única ocasión en la que Homero relaciona el trabajo de Hefestos con el de otro artífice; al principio de este bloque se menciona a Dédalo. De él, el poeta evoca una pista de baile maravillosa, construida en honor a Ariadna y que supuestamente es similar a la pista de baile grabada en el escudo.¹⁸⁹ Ésta es, sin duda, una de las afirmaciones que más polémica ha causado en la crítica, que se ha dividido en dos opiniones: aquellos que abogan por una alusión homérica a una historia famosa para el siglo VIII, a.C, aunque hoy perdida, en la que el padre de Ícaro hubo construido una pista de baile para la hija de Minos; y, por otra parte, aquellos quienes afirman que ésta es la primera mención en literatura de esa pretendida pista. La existencia de una narración así, anterior a la *Iliada*, podría encaminarnos a afirmar una alusión que, aquí, actuaría acaso como símil y soporte en la écfrasis. Sin embargo como el dato es desconocido, no podemos aventurarnos afirmar lo anterior. No obstante, lo que no permanece en las brumas de lo incognito, pues más bien resulta evidente en el pasaje, es que la sinestesia no solamente queda sugerida en la

¹⁸⁸ A cerca del símil, como recurso retórico, Sprague Becker ha mencionado que: “The expression of similarity also remind us of the bard who is the audience for Hephaestus images [...] The describer links the extraordinary depiction to the more common world of experience” (*The Shield of Achilles*, 144) El símil también es utilizado en otras descripciones, como en este trabajo se verá.

¹⁸⁹ Heffernan, acerca de este mismo pasaje, sugiere el tema de la rivalidad del artífice. En sus palabras: “The theme of rivalry is in fact embedded in the whole story of the shield-making here. As the god of fire, Hephaestus is superior to any mortal craftsman [...] Hephaestus becomes the rival of Dedalus, the mortal albeit legendary maker of the Cretan labyrinth...(*Museum of words*, 14-15). Esta afirmación, a mi parecer, puede ser una propuesta de lectura interesante. Sin embargo, hay que recordar que una de las líneas analíticas preferidas por Heffernan es, precisamente, la de las relaciones de poder que entablan autores, obras, materias, etc. En mi opinión, dicha rivalidad podría ser equiparable simplemente a una alusión.

escena, sino planteada de manera absoluta cuando, al dar detalles de las vestimentas de los jóvenes, Homero afirma que:

Ellas llevaban delicadas sayas, y ellos vestían túnicas
bien hiladas, que tenían el suave lustre del aceite.

(Homero, *Iliada*, XVII, vv. 595-596)

En efecto, una vez más, Homero pide a su receptor que, mediante la vista decodifique un aspecto táctil –lo suave de las túnicas– que se compara a lo suave del lustre del aceite. Si tomamos en cuenta lo lustroso y lo bruñido, que también son características del metal, quizá Homero nos vuelva a recordar, con esta afirmación, que no estamos ante telas o vestidos de jóvenes danzantes, sino ante la representación de ellos en un supuesto objeto metálico. Hecho que es más evidente –gracias de nueva cuenta a la advertencia ecfrástica–, cuando el autor habla de ciertos detalles que, si bien podrían sugerir una *representación material*, tienen la función de recordar al receptor la idea de un grabado hecho en un escudo de metal. Dichos detalles, que apenas parecerían un guiño, los observamos en la siguiente cita:

Además ellas sujetaban bellas guirnaldas, y ellos dagas
áureas llevaban, suspendidas de argénetos tahalíes.

(Homero, *Iliada*, vv. 597-598)

Como es evidente, la presencia de dagas áureas y argéneos tahalíes devela la hechura del escudo. Finalmente, el pasaje culmina, de manera absolutamente dinámica y plena de *enargeia*, cuando se afirma que, alrededor de esa pista de baile, se encuentra una multitud recreándose con las danzas de los jóvenes y también con los actos de dos acróbatas que “hacían volteretas en medio” (v. 606); todo esto como “preludio de una fiesta” (v. 606), lo cual nos tendría que llevar nuevamente a las características de la representación intencional en la écfrasis del escudo de Aquiles, que finalmente termina cuando Homero, después de afirmar la presencia de los acróbatas, menciona que, en el escudo, Hefestos:

Representó también el gran poderío del río Océano
A lo largo del borde más extremo del sólido escudo.

(Homero, *Iliada*, XVIII, vv. 607-608)

Para la cultura griega, el Océano (*Ωκεανός*) era un río que circundaba la tierra. Por tanto, al hacer que esta misma corriente circunde el escudo o bien que constituya la última orla del arma defensiva, es claro que Homero plantea la existencia de un microcosmos. Sin embargo, es evidente que no todo el mundo tiene cabida en el escudo de Aquiles, pero sí la abstracción a varios elementos. En este sentido, Taplin ha señalado que:

The shield is a microcosm; but that does not mean it includes in miniature every single thing to be found in the world-that would be impossible, and is not in any case the way that poetry and art work. They select and emphasize in order to impart meaning. The shield omits, for instance, poverty and misery; it omits trade and seafaring; it does not figure religion
(“The shield of Achilles”, 12)

La importancia de que Océano sea el último elemento nombrado en la écfrasis y que constituya la última orla del escudo yace en que, gracias a él, se puede considerar el microcosmos representado en el arma de Aquiles como un espacio absoluto y cerrado. Fuera del escudo, menciona Eco, no hay nada más (*The infinity of lists*, 5).

3.1.2 La descripción del escudo de Herácles

Entre las obras que integran el denominado *Corpus Hesiodicum*, se encuentra el fragmento conocido como *Aspis Hērakleous* (Ἀσπίς Ἡρακλέους), “Escudo de Heracles” o simplemente “Escudo” que, de acuerdo con la mayor parte de la crítica, debe datarse alrededor del siglo VI a.C; es decir, dos siglos posteriores a la datación de la *Iliada* y, por tanto, a la descripción del escudo de Aquiles.¹⁹⁰ El *Escudo* formó parte de una obra épica mucho mayor, hoy parcialmente perdida. No obstante, sabemos que el argumento de esta obra versaba sobre la batalla entre las parejas compuestas por Heracles y su sobrino, Yolao, hijo de Ificles; en contra de Ares y su vástago, Cicno.¹⁹¹

Para Pérez Jiménez (en Hesíodo, *Obras y Fragmentos*, n.157) este opúsculo se divide en dos partes principales: a) por un lado, los primeros 56 versos narran el origen divino del protagonista. Para hacerlo, el autor relata el doble embarazo de Alacmena; historia, al parecer, copiada del libro IV de las *Eas* hesiódicas;¹⁹² mientras que, por otro lado, se

¹⁹⁰ Hasta hoy, algunos defienden que el EH es una obra original de Hesíodo. Sin embargo, como lo menciona Nieto Ibáñez, “ya en la Antigüedad Aristófanes de Bizancio dudaba de la paternidad hesiódica del poema frente a la opinión de Estesicoro, Megales y Apolonio de Rodas” (“El ‘Escudo’ atribuido a Hesíodo...”, 21). En realidad, lo que importa para este trabajo es que, en efecto, se trata de una obra posterior a Homero y la descripción del escudo de Aquiles, en la cual se basa el autor conocido como Pseudo Hesíodo. Sobre la fecha de composición del poema y la discusión entablada por parte de la crítica, resulta útil consultar el estudio preliminar de Corbera en su edición a los *Poemas Hesiodicos* (9-34 y 122-126).

¹⁹¹ En la literatura griega antigua, Heracles suele ser un personaje ambivalente: por una parte, es un loco desmedido (y quizá por ello en la Edad Media se le compara tanto con Alejandro Magno), a quien no sólo se recuerda por sus largos viajes, sino, por antonomasia, por los famosos doce trabajos, resultado de un furioso arrebató, que devino en el asesinato de sus propios hijos. Por otro lado, existe la versión de un Heracles absolutamente heroico y no purgativo que, por plan divino, estaba destinado a reestablecer el equilibrio del mundo. Cuando hablamos del *Escudo*, debemos referirnos precisamente a esta última perspectiva que se tiene del héroe. En ese sentido, cabría recordar lo dicho en esta última obra, cuando el narrador dice que Anfitríón, que será padre de Ificles, se encontraba en la guerra, mientras que, “por su parte, el padre de los dioses urdía otro plan en su corazón, con la idea de engendrar un defensor del mal para dioses y laboriosos hombres” (25-30). En efecto, se habla aquí del plan divino de engendrar a Heracles que está destinado a ser una figura heroica. De ahí que no resulte en lo absoluto extraña la posesión de un objeto maravilloso (casi epifánico) como el escudo. Ahora bien, parafraseando el resumen que ofrece Corbera al opúsculo, la trama de lo que pudo haber sido la obra completa sería la siguiente: Cicno, hijo de Ares, es perseguido por Apolo, porque el primero entorpece los viajes de los peregrinos a su santuario délfico, dos de esos peregrinos son Heracles y Yolao (éste, sobrino del primero e hijo de Ificles). Cicno impide el paso del hijo de Zeus y por tanto se enfrentan en batalla. Los preparativos para la lucha incluyen la descripción del escudo. Heracles mata a Cicno; y Ares intenta matar a Heracles, pero Atenea lo protege. Heracles, por su parte, sí hiere a Ares, quien cae lastimado, mientras que sus servidores se lo llevan. Heracles despoja a Cicno de sus armas y después Ciex, suegro de Cicno, le brinda honrosos funerales. Apolo, no obstante, borra de la memoria del mundo la fama de Cicno, al acrecentar la corriente del río Aunuro creciera, cubriendo con ello el sepulcro del antagonista.

¹⁹² Anticipándose por muchos siglos a escritores como Giovanni Boccaccio, y su *De Mulieribus Claris* (ca.1374); o bien a Cristina de Pizan, y su obra *La Cité des Dames* (ca.1405), pero siendo coherente con otros autores grecorromanos que escriben verdaderos catálogos razonados de individuos célebres, como Plutarco y sus *Vidas Paralelas*, a Hesíodo se le atribuye un listado reflexivo de heroínas titulado las *Eas*, del cual se

encuentra la descripción del escudo, misma que anticipa la lucha entre Cicno y Heracles. Tomando en cuenta lo anterior, esta écfrasis, como la descripción del escudo de Aquiles, precede una batalla; de ahí que, retóricamente, sea válido afirmar este ejercicio descriptivo como una reticencia o *aposiopesis*, cuya principal función es intratextual y consiste en crear expectativa en el receptor y también en enfatizar el heroísmo del protagonista, al delegarle un arma cuyo valor, principalmente, como veremos, es apotropaico. Empero, antes de aclarar esta afirmación, es necesario abordar generalidades y aspectos esquemáticos.

1) Generalidades de la descripción del escudo de Heracles

La écfrasis del escudo de Heracles abarca 179 versos (vv. 140 a 319), en los cuales el poeta describe una serie de supuestas imágenes ahí grabadas, cuyas escenas forman un total de diez bloques descriptivos que, *grosso modo*, se resumen de la siguiente forma: primeramente, en el plano *b* de la formalidad ecfástica, se habla de los materiales con los que está hecho el broquel y de su forma geométrica más general. A saber, se trata de un arma que ha sido elaborada –por Hefestos, claro está– con yeso (*titanos*), marfil (*elefas*), ámbar (*eléktron*) y esmalte azul. En este primer bloque se afirma la existencia de una representación de Phobos situada en medio del escudo, sobre cuya frente revolotea Eris, la diosa de la discordia. Después se menciona una serie de personajes alegóricos, entre los que destacan la Persecución, el Contrataque, la Matanza, la “funesta Ker” y otros más. En ese mismo bloque se habla de doce cabezas de serpientes, “azuladas por el dorso y negras en sus fauces” (Pseudo Hesíodo, *Escudo*, vv.167-168).

En el siguiente espacio, se representa una manada de jabalíes y otra de leones. Ambos bandos enemistados y retadores. Posterior a esto, el autor afirma que, en una parte del escudo se halla el mítico combate entre los lapitas y los centauros.¹⁹³ Después se representa a Ares,

conservan, al igual que en el caso del *Escudo*, tan sólo unos fragmentos. El nombre de esta obra, como señala Pérez Jiménez en su introducción a las *Obras y fragmentos* de Hesíodo “proviene de la fórmula *e hoie... = ‘o como’*, con que se introducen los grupos genealógicos de mujeres famosas” (XXVIII).

¹⁹³ De acuerdo con algunos textos y autores grecorromanos (Plutarco, *Teseo*, 30; Ovidio, *Las metamorfosis* XII. v.210; Diodoro Sículo, *Bibliotheca histórica*, IV, 69, 70.), la batalla entre los centauros y los lapitas se originó porque los salvajes seres mitad hombres, mitad bestia intentaron raptar a Hipodamía, el justo día de sus nupcias con el rey de los lapitas, Pirítoo, hijo de Ixión, de quien también, en nupcias con Néfele, había nacido Kentauros, quien es, a su vez, el padre de las bestias híbridas, pues se relacionó con ciertas yeguas. Por tanto, lapitas y centauros son parientes más o menos cercanos. Siguiendo a los autores antes citados, en esta batalla Teseo es el héroe que resuelve el conflicto en beneficio de Pirítoo.

junto con sus caballos, y a Atenea, ambos armados y prestos para iniciar batalla; mientras que, en el siguiente bloque, está el Olimpo. En medio de éste, Apolo, con lira en mano, a quien acompañan las musas, cuyo canto se escucha en la descripción. La escena siguiente es un puerto, cuyo mar agitado alberga “delfines de plata” que, a su vez, cazan “peces de bronce” (vv. 212-213). Además, hay ahí un pescador que “tenía en sus manos una red con peces y parecía que quería arrojarlos” (vv. 214-215). Después, el artífice grabó también a Perseo quien, al parecer, lleva la cabeza de Medusa cargando a las espaldas. De esta misma escena, el autor afirma que el hijo de Dánae es perseguido por las Gorgonas, ansiosas por atraparlo. Sobre ellas, se describen dos ciudades, una en paz y otra en guerra, con distintas y diversas escenas y personajes. Finalmente, en el borde del escudo, “corría el Océano como si fuera un río que lo desbordara y rodeaba todo el escudo de variadas labores”. (vv. 315-316). Sobre este espacio acuático, el autor afirma que se deslizan cisnes que graznan, a la paridad de que, al interior del río, hay peces agitándose. De modo esquemático, desglosado y detallado, lo anterior se resume en la siguiente lista:

- 1. La constitución física del escudo (vv.139-144)**
 - 1.1 Alabanza a sus características físicas y admirables (vv.139-140)
 - 1.2 Elementos con los que se elaboró el escudo (vv.141-144)
- 2. El espacio del terror (vv.145-168)**
 - 2.1 Phobos en medio del escudo (vv.145-147)
 - 2.2 Eris revoloteando (vv.148-150)
 - a) Efectos de Eris (vv.150-154)
 - 2.3 Catálogo de abominaciones (vv.154-161)
 - a) La funesta Ker (vv.157-161)
 - b) Doce cabezas de serpientes (vv.162-168)
- 3. El espacio de las fieras (vv.169-177)**
 - 3.1 Filas de leones y jabalíes retadores (vv.169-171)
 - 3.2 Un león y dos jabalíes muertos, ensangrentados (vv.171-175)
 - 3.3 Regreso a las filas de leones y jabalíes retadores (vv.175-177)
- 4. La batalla entre lapitas y centauros (vv.178-190)**
 - 4.1 Catálogo de los lapitas (vv.178-184)
 - 4.2 Catálogo de los centauros (vv.184-188)
 - 4.3 Acercamiento hostil entre centauros y lapitas (vv.188-190)
- 5. Los dioses guerreros (vv.191-201)**
 - 5.1 Caballos de Ares (v.191)
 - 5.2 Representación de Ares armado y exhortador (vv.192-194)
 - 5.3 Alegorías del Terror y del Miedo (vv.195-196)
 - 5.4 Atenea armada y en dirección al combate (vv.197-201).
- 6. El Olimpo gozoso (vv. 202-206)**
 - 6.1 Apolo tocando la lira (vv.201-203)
 - 6.2 Plaza del Olimpo (vv.203-205)

- 6.3 Las Musas cantando (vv.205-206)
- 7. El puerto y el mundo marino (vv.207-215)**
 - 7.1 El mar indomable (vv.207-209)
 - 7.2 Delfines de plata saltando y atrapando peces (vv.209-211)
 - 7.1.1 Dos delfines que salen para respirar (vv.211-212)
 - 7.1.2 Peces que huyen de los delfines (vv.212-213)
 - 7.1.3 Pescador a punto de lanzar red (vv.213-215)
- 8. Perseo y las Gorgonas (vv.216-237)**
 - 8.1 Perseo (vv.216-223)
 - 8.1.1 Perseo volante (vv.217-221)
 - 8.1.2 Vestiduras y espada de Perseo (vv.221-222)
 - 8.1.3 Cabeza de Medusa a espaldas de Perseo (vv.222-224)
 - 8.1.4 Alforjas y flecos de oro y plata (vv.224-225)
 - 8.1.5 Yelmo de Ares que porta Perseo (vv.225-227)
 - 8.1.6 Regreso a la descripción de Perseo (aterrado) (vv.228-229)
 - 8.2 Las Gorgonas perseguidoras (vv.230-237)
 - 8.2.1 Sonidos metálicos causados por el caminar de las Gorgonas (vv.231-233)
 - 8.2.2 Furia de las Gorgonas (vv.233-237)
- 9 Las dos ciudades (vv.238-314)**
 - 9.1 Ciudad en guerra (vv.238-269)
 - 9.1.1 Hombres en combate y muertos (vv.238-240)
 - 9.1.2 Mujeres que gritan en las torres (vv.241-244)
 - 9.1.3 Ancianos suplicantes (vv.244-248)
 - 9.1.4 Las Keres/Moiras y sus acciones terribles (vv.249-263)
 - 9.1.5 La Tiniebla doliente (vv.264-269)
 - 9.2 Ciudad en Paz (vv.270-315)
 - 9.2.1 Las siete puertas (vv.271-272)
 - 9.2.2 Nupcias (vv.273-286)
 - 9.2.3 El mundo agrícola (vv.287-301)
 - 9.2.3.1 El arado de la tierra (vv.288-289)
 - 9.2.3.2 La cosecha (vv.289-290)
 - 9.2.3.3 La vendimia (vv.290-297)
 - 9.2.3.4 La viña de oro (vv.297-300)
 - 9.2.3.5 Regreso a la vendimia (vv.300-301)
 - 9.2.4 El mundo lúdico (vv.302-313)
- 10 El océano circundante (vv. 315-319)**
 - 10.1 Cisnes que se deslizan en el agua y graznan (vv.316-317)
 - 10.2 Peces dentro del río (vv.317-318)
 - 10.3 Evocación a Zeus (vv.318-319)¹⁹⁴

Una simple revisión de este listado revela la variedad de aspectos semejantes entre la descripción del escudo de Aquiles y la écfrasis del escudo de Heracles. De ahí las varias posibilidades de un análisis comparativo. Empero, por economía, abordo sólo los siguientes aspectos: a) estrategias retóricas comunes en las descripciones del EA y el EH; b) motivos representacionales que comparten y c) la originalidad ecfástica en el EH.

¹⁹⁴ Para hacer este cómputo, utilizo la edición Corbera, señalada en la bibliografía.

2) Estrategias retóricas comunes en las descripciones del EA y el EH

Como se ha propuesto en el capítulo anterior, la écfrasis antigua y medieval debe entenderse como un conjunto que argamasa ciertas estrategias retóricas. En este sentido, la écfrasis del EA y la del EH poseen elementos retóricos que las hermana como la noción de espacialidad sugerida en ambas descripciones –aspecto ligado al plano *b* de la formalidad ecfrástica–; ésta obedece a un proceso distributivo que queda indicado por medio de marcas adverbiales, ya sean locativas (*ἐν*, traducido en castellano como *allí* o *ahí*) o bien cuantitativas (*δέ*, en castellano traducido como *también*).¹⁹⁵ Todo esto crea, en conjunto y en ambos casos, un listado y sucesión de imágenes y escenas que, retóricamente, deben entenderse, a mi parecer, como una gran enumeración. Es decir, la descripción de los escudos (además de otros elementos), en muchos casos, apela a un verdadero catálogo retórico-visual; o bien a lo que Eco llama “el vértigo de las listas.” Cada una de esas escenas es un microcosmos representacional que, a su vez, apela igualmente a ciertas estrategias retóricas; entre ellas, también a la misma *enumeratio*. Así, si se recuerda cómo Homero, al comenzar la descripción de EA, enlista astros y constelaciones (vv. 483-489), tendríamos que afirmar que el Pseudo Hesíodo igualmente emplea esta estrategia al hablar, por ejemplo, del catálogo de los lapitas (vv. 178-184), la nómina de los centauros (vv. 184-188); sin olvidar la enumeración de las bestias que se representan en “filas [de leones y jabalíes que] marchaban apretadas” (v. 170).

La paradoja también está presente en la descripción de este escudo; no obstante, como en la écfrasis del EA, cuando se habla de esta figura habría que proponer dos subcategorías: la paradoja cromática y la paradoja sinestésica. Para ejemplificar comparativamente el primer tipo, recordemos que Homero califica de maravilla (*θαῦμα*) el color negro que adquiere la tierra grabada en el EA, cuando pasan quienes la aran (*Iliada*, XVIII, vv.549); bajo esa misma

¹⁹⁵ En ambos casos, los autores sugieren un cambio de escena por medio de introducciones adverbiales. Así, por ejemplo, Homero, al terminar de describir la emboscada, en la ciudad en guerra, afirma que “Allí intervenían la Disputa y el Tumulto, y la funesta Parca” (v. 535), un verso que inaugura una escena que describe los terribles actos de estos personajes alegóricos; mientras que el Pseudo Hesíodo, después de terminar la descripción del espacio de las fieras, afirma que “Allí estaba el combate de los Lapitas” (v. 179) y con ello, evidentemente, ya no habla más de las bestias, sino que muda su atención a una nueva escena. La distribución no solamente se hace en ambos casos, apuntaba líneas arriba, con marcas locativas, sino que también es posible utilizar cuantificadores adverbiales (principalmente el adverbio castellano *también*), a veces acompañadas por verbos. Estos mismos sintagmas, indican, como he dicho, un cambio en la escena. De este modo, Homero cuenta que Hefestos “realizó **también** dos ciudades de miserables gentes” (v. 490); o bien, “**también** representó un mullido barbecho” (v. 541) incluso “realizó **también** una manada de cornierguidas vacas” (v. 573). En el caso del EH, su autor, después de describir la ciudad en guerra, dice que “**También** a su lado había una ciudad de hombres [en paz] bien fortificada” (v. 270).

lógica actúa el autor del EH, cuando representa a Ares como un guerrero rojo, “teñido de sangre como un homicida” (v. 194); o bien, cuando dice que el manto de la funesta Ker es bermejo, “teñido con sangre humana” (v. 160); e incluso, cuando afirma que los racimos en la viña “se tornaban ya negros” (v. 330). Para hablar de la paradoja sinestésica, por otro lado, hay que tomar en cuenta que el punto de partida (el escudo) es algo visual. No obstante, también como lo hace Homero, muchas veces el autor del EH apela a la posibilidad de escuchar sonidos, como: coros, gritos y silbidos de serpientes. En ellos, como en el aspecto cromático, profundizaré más adelante. Por ahora recordemos que, en la representación de las bodas nocturnas, al igual que en la descripción homérica, “Ellas [las novias] iban delante gozosas por la fiesta y las seguían coros danzando; ellos [los hombres] acompañados por los **sonoros caramillos, dejaban oír la voz de sus tiernas gargantas y en torno se extendía el eco.**” (vv. 276-280); o bien, a propósito de la representación del Olimpo, se afirma que ahí “las diosas, las Musas de Pieria, entonan un canto **como** si cantaran realmente” (v. 205). Cabe resaltar aquí la presencia del símil y su función, pues el Pseudo Hesíodo –al igual que Homero–, utiliza esta figura retórica, para advertir al receptor que lo que se describe es una re-presentación.¹⁹⁶

Lo anterior me lleva a afirmar que entre las estrategias discursivas que comparten ambos escudos se encuentra la función advertiva que, como en el caso de la écfrasis del EA, en el EH se suscita gracias a tres elementos: 1) la presencia de símiles 2) la mención al material con el que está hecho el escudo y 3) la representación *metamaterial*. Ya he esbozado el primer punto, al que podría sumar que, para cerrar la escena de la batalla entre centauros y lapitas, el autor afirma, haciendo asimismo uso de la *enargeia*, que ambos bandos “a un mismo ímpetu, **como si verdaderamente estuviesen con vida**, se acometían cuerpo a cuerpo” (vv. 188-189). El autor enfatiza el símil, advirtiendo que lapitas y centauros parecerían seres vivientes, mas no lo están: son grabados estáticos u ornato de un escudo.

Con lo que respecta a la mención del material con el que está hecha el arma, hay que recordar, entre otros ejemplos, que los caballos de Ares son áureos (v. 191), mientras que los

¹⁹⁶ En el caso de Homero, el uso de símiles es distinto y no apela, en ningún caso, a la función advertiva, sino a aspectos referenciales, por ejemplo se afirma que los labradores “giran como torbellinos” (v. 543); o bien que el vino es “dulce como la miel” (v. 545). Incluso podemos hablar de símiles metafóricos, así sucede cuando Homero dice que las vueltas que los jóvenes dan en la pista de baile son de suma agilidad “como como cuando el torno, ajustado a sus palmas, /el alfarero prueba tras sentarse delante, a ver si marcha.” (v. 600)

delfines (v. 211) y los centauros son de plata; además de que, éstos últimos, “empuñaban en sus manos abetos de oro”(v. 189).¹⁹⁷ Caso particular es la mención al casco dorado que porta Palas (v. 200), pues habría que preguntarse si uno de los materiales con el que está hecho el escudo –el oro– no se representa a sí mismo y, por tanto, lo que se propone aquí es una representación *metamaterial*. Si esto puede dar pie a cuestionamientos, lo que es indudable es que –apropósito de la escena en el EH donde se representa a Palas y a Ares– el autor del *Escudo* tiene como modelo aquella en la que aparecen estos mismos dioses, pero en la écfrasis del EA, como sucede en otros casos. De ahí que sea válido un recuento de estos motivos compartidos entre las dos descripciones.

3) Motivos representacionales que comparten la écfrasis del EA y el EH

Si se piensa que la écfrasis del escudo de Aquiles es la *arkhé* de muchas de las descripciones de escudos que aparecen en literatura, habría que mencionar que también muchas de las écfrasis filiales a ésta presentan motivos ya descritos por Homero en el escudo afamado. En este sentido, y a causa de su repetición y reformulación, estos motivos pueden ser llamados “motivos representacionales en las écfrasis del escudo historiado.”¹⁹⁸ En el caso del binomio EA/ EH, existen elementos compartidos como se muestra en el cuadro siguiente:

¹⁹⁷ En la écfrasis del escudo de Herácles existen otros ejemplos mucho más sutiles que ejemplifican la función advertiva. Así, cuando se señala que la boca de la serpiente que está en medio “estaba llena de dientes de blanco resplandor” (v.148), cabría preguntarse si, aquí, el blanco de los dientes es el blanco del marfil (*elefas*) incrustado en el escudo; o bien, mucho más claro, cuando se afirma que las doce cabezas de serpientes “eran azules por el dorso y negras por su fauces” (v. 167), cabría recordar que el escudo se adorna con “láminas de esmalte azul [que] lo atravesaban” (v. 144). A propósito de la mención del material de fabricación, Scott menciona que: “Indeed the poet returns again and to the shield’s bright material ‘look’, focusing the attention of his audience on the cunningly crafted medium as if he were a *connoisseur*” (*The sculpted word*, 6).

¹⁹⁸ Me parece pertinente resaltar que si aceptamos la écfrasis del escudo historiado como un motivo literario; mientras que, por otra parte, si aceptamos que el escudo historiado puede contener, a su vez, motivos representacionales (como la viña, las dos ciudades, el puerto, etc.), no resultará incoherente afirmar, entonces, que el motivo del escudo historiado se argamasa, a su vez, de otros motivos ecfásticos y por tanto es un motivo compuesto de motivos y una especie de puesta en abismo representacional.

Nombre del motivo compartido	Número de versos en EA/EH	Lugar que ocupa en el esquema a la descripción en EA/EH	Estrategia retórica compartida	Situación intraecfrástica de la escena o anotaciones pertinentes
Las dos ciudades	vv. 238-314 / 238-314	2/9	Sinestesia, enargeia, paradoja, etc.	En ambos, es una escena que engloba otras.
Nupcias	vv. 491-496/273-286	2/9	Sinestesia y <i>enargeia</i> (cantos y danzas)	En ambos, escena englobada en la descripción de la ciudad en paz.
Mujeres, niños mujeres y ancianos defendiendo una ciudad sitiada	vv. 514-515/241-248	2/9	<i>Enargeia</i>	En ambos, escena englobada en la descripción de ciudad en guerra.
Ares y Palas	vv. 516-518/191-201	2/5	<i>Enargeia</i> /representación metamaterial	En EA escena que engloba la ciudad en guerra/en EH escena independiente
La parca	vv. 535-538/156-161	2/2	Paradoja cromática, sinestesia	En EA escena que engloba la ciudad en guerra/ en EH escena parte del espacio del terror
El mundo agrícola	vv. 541-573/287-301	3/9	Paradoja cromática, sinestesia	Escena independiente/escena englobada por la ciudad en paz
La viña y el mundo de la vendimia	vv. 561-573/289-301	3/9	Representación metamaterial, función advertiva	Escena independiente/escena englobada por la ciudad en paz
El mundo de las fieras	vv. 573-586/ 169-177	4/3	<i>Enargeia</i>	En EA escena dependiente del mundo del ganado
Océano	vv. 607-608/ 315-319	6/10	<i>Enargeia</i> , en EH metarrepresentación	En ambos casos la escena que cubre todo la écfrasis y escena cierre

Gracias a este cuadro, es comprobable que el autor del EH utiliza como modelo, principalmente, la descripción de la ciudad en guerra y la ciudad en paz homérica. Sin embargo, cabría resaltar que los elementos que componen estos bloques ecfrásticos se sitúan en lugares distintos en cada una de las descripciones. De hecho, parecería que, generalmente,

mientras Homero sitúa ciertos elementos muy al principio del total de la descripción del EA, el autor del EH lo hace al final; por lo cual, podría aventurarme a mencionar que, en cuanto a bloques descriptivo-narrativos similares, una de estas descripciones sirve como si se tratara de un espejo inverso de la otra. En otras palabras, y utilizando una metáfora visual, parecería que la écfrasis del escudo de Heracles es la fotografía en negativo de la descripción del escudo de Aquiles. Esto, sobre todo, si se piensa en los aspectos (positivos o negativos) que cada una de estas descripciones ensalza, pues –cabe recordar– la écfrasis del EH se centra en elementos que más bien apelan al miedo o al terror. No así la descripción del EA, cuyas escenas ilustran, en varias ocasiones, la vida deleitable y parecerían proponer un equilibrio entre la guerra y paz. Antes de argumentar esta idea, veamos cómo el autor del EH prácticamente reproduce ciertas escenas homéricas. De esta suerte, Homero dice lo siguiente con respecto a la viña:

Representó también una viña muy cargada de uvas,
bella, áurea, **de la que pendían negros racimos**
y que de un extremo a otro sostenían **argénteas horquillas**.
Alrededor, trazó un foso de esmalte y un vallado
de estaño: un solo sendero guiaba hasta ella,
por donde regresaban los porteadores tras la vendimia.
Doncellas y mozos, llenos de joviales sentimientos,
transportaban el fruto, dulce como miel, **en trenzadas cestas**.
En medio de ellos, un muchacho con una sonora fórminge
tañía deliciosos sones y cantaba una bella canción de cosecha
con tenue voz. Los demás, marcando el compás al unísono,
lo acompañaban con bailes y gritos al ritmo de sus brincos.

(*Iliada*, XVIII vv. 561-573, las negritas son mías)

Por otro lado encontramos lo siguiente en la descripción del EH:

Otros vendimiaban la viña con hoces en sus manos (otros llevaban cestos blancos y negros racimos cogidos por los vendimiadores de largas hileras de vides cargadas de hojas y de plateados sarmientos). Otros transportaban las **uvas en cestos**. A su lado, había una **parra de oro**, obra ilustre del habilidoso Hefesto, moviéndose con sus hojas y **con sus cañas de plata, cargada de racimos, presto se tornaban ya negros**, unos los pisaban, otros sacaban el jugo.

(*E.H.* vv. 286-301, las negritas son mías)

Como se observa, varios son los elementos compartidos en este motivo ecfrástico: las hojas y sarmientos de plata, o bien los negros racimos. Caso similar es la representación de las acciones de la Parca o la funesta Ker que en la *Iliada* se describe así:

Allí intervenían la **Disputa y el Tumulto, y la funesta Parca,**
que sujetaba a un **recién herido vivo y a otro no herido,**
arrastraba de los pies a otro en medio de la turba
y **llevaba a hombros un vestido enrojecido de sangre humana.**

(XVIII, vv. 535-538, las negritas son mías)

Mientras que en la descripción del EH se hace del siguiente modo:

Allí se lanzaba la **Lucha y el Desorden; allí la funesta Ker,**
con **un guerrero vivo y con otro ileso,**
a otro que ya había muerto lo arrastraba por los pies a través del campo de batalla.
Llevaba sobre su hombro un manto teñido, con sangre humana,
lanzaba una mirada terrible y clamaba con grandes alaridos.

(vv. 156-161, las negritas son mías)

Ἐρις se traduce como Lucha y Disputa; y *Κυδοιμὸς* como Desorden y Tumulto.¹⁹⁹ Sin embargo, de mayor interés me resulta el último verso de la cita, en donde el autor del EH afirma la terrible mirada de Ker y su alarido espantable. Estos dos elementos son constantes en la descripción del EH y forman, en gran medida, aspectos que integran, como se verá, su

4) La originalidad ecfástica en el EH

Como es de esperarse, no todas las escenas descriptivas que utiliza el autor del EH provienen de la écfrasis del EA. Si líneas arriba me he enfocado en motivos representacionales que, gracias a la descripción del EA, se repiten en otras descripciones de escudos, habría que señalar que, debido a la descripción del EH, las subsecuentes écfrasis describirán, en ciertos casos: imágenes marítimas o la representación de las Musas y Apolo, como veremos más adelante. Del mismo modo, a propósito de la originalidad, en el EH se encuentra representada una serie de juegos y certámenes y es aquí, justamente, donde el Pseudo Hesíodo inaugura una de las figuras quizá más bella que aparece en la literatura ecfástica occidental y a la que llamaré en este trabajo “la imposibilidad de cumplimiento ecfástico”, gracias a la cual, quien

¹⁹⁹ En el EH, se representan alrededor de catorce personajes alegóricos (entre ellos, la Persecución, la Carnicería, el Contraataque, el Tumulto y la Matanza, etc.) en contra de los tres, arriba citados, que aparecen en la écfrasis del EA. Todos los personajes alegóricos que enumera el autor del EH son aspectos negativos provocados por la naturaleza humana o bien personajes relacionados con la melancolía que implican, evidentemente, una actitud ante la vida. De este modo cabe recordar la *descriptio* que se hace de la Tiniebla que “doliente, cruel, pálida y negra [...] de su nariz caían mocos, de sus mejillas goteaba sangre hasta la tierra” (vv. 265-267). En cada una de las representaciones de estos personajes, como en este ejemplo se observa, existe una serie de juegos retóricos, como aquí paradojas representacionales pues se alude a elementos viscosos y líquidos.

describe sabe que un pretendido acto en ejecución que se representa en esa imagen nunca llegará a su conclusión, a pesar del pretendido tiempo. De este modo, en la écfrasis del EH, cuando el autor describe el mundo lúdico (vv. 302-313) afirma la existencia de una competencia de carros jalados por potros y añade: “los aurigas, subidos en carros bien trenzados, lanzaban sus rápidos caballos aflojando las riendas [...] Aquellos, pues, se fatigaban sin respiro, pero **la victoria no llega nunca, sino que la contienda se mantiene indecisa**” (vv. 307-312). Este tipo de ejercicio ecfástico lo encontraremos, muchos siglos después, en la famosa “Ode on a Grecian Urn” de Keats, cuando el poeta, a propósito de la representación de una pareja de jóvenes amantes en esa Urna, menciona:

Bold Lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal—yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

(en Vendler, *The Odes...*,131)²⁰⁰

Finalmente, resta comentar que la originalidad ecfástica en el EH yace, sobre todo, en el efecto y carácter apotropaico –mismo que puede adquirir un naturaleza de función ecfástica intratextual– que, como menciona Scott (*The Sculpted Word*, 5), caracterizan este escudo. A mi parecer, écfrástica y retóricamente, dichas singularidades se deben, en gran medida, a la inclusión de tres elementos específicos: 1) el uso de ciertos tópicos, 2) la presencia de sinestesia auditiva y 3) la descripción del juego de miradas entre los terribles personajes que ornamentan el arma.

En el primero de esos casos, pienso que uno de los tópicos presentes en la descripción del EH es el que, en el mundo latino, se conoció bajo el nombre de *memmento mori*. En la descripción del EH este tópico se relaciona con las acciones de la diosa de la discordia, Eris, “que quita la razón y el entendimiento a los hombres que llevan la guerra al hijo de Zeus”

²⁰⁰ Amante osado, nunca, nunca podrás besarla, aunque parezca que le puedas brindar una caricia, mas no desesperes: desvanecerse no puede, aunque nunca alcances la calma, Serás su amante para siempre y ella por siempre será bella. (La traducción es mía). La relación entre este poema y la descripción del escudo de Heracles la tomo de Scott quien, a propósito de lo que aquí se ha propuesto como advertencia ecfástica, menciona lo siguiente: “What these observations of the Shield of Herakles amount to is a recognition on the part of the poet that the Shield is itself a visual representation with distinct material properties and spatial limitations and that the figures on its surface, no matter how mimetically accurate, are still dead or dead still (forged, even). This is made eminently clear near the end of the ekphrasis, where the poet anticipating the **lovers on Keat’s urn, describes the charioteers as engaged in an unending toil and the end with victory came never to them, and the contest ever unwon**” (*The Sculpted Word*, 6-7, el énfasis es mío).

(EH, vv. 148-149). En efecto, Eris está del lado de Hércules y, por tanto, inspira terror en sus enemigos, mucho más cuando se apropia de sus cuerpos y almas, ya que éstas –y he aquí que se manifiesta dicho tópico–, gracias a la terrible diosa, “penetran en la tierra, en el interior del Hades, y sus huesos, al corromperse la piel que los envuelve por el tórrido Sirio, se pudren en la negra tierra.” (vv. 150-152)²⁰¹

El segundo tópico que me parece evidente en la descripción del EH y que actúa como coadyuvante en la formación tanto del sentido apotropaico es lo inefable que, por ende, también deviene en lo inasible.²⁰² En la descripción del EH, lo inefable aparece en tres ocasiones y en esas tres está relacionado con aspectos negativos. De este modo, cuando se habla de la figura (sea serpiente o Phobos) que actúa casi como punto de fuga en el escudo, se dice que “En medio había una terrible serpiente, **indecible**” (*οὐ τι φατειός* v. 145). Por otro lado, cerca de ese lugar, se afirma que: “había doce cabezas de terribles serpientes, **indescriptibles**” (*οὐ τι φατειῶν*, v. 161); mientras que, detrás de Perseo, “las Gorgonas, horribles e **indecibles**, se lanzaban a su persecución” (*οὐ φαταί*, v. 230). La imposibilidad descriptiva, pienso, es un aspecto que amplifica el miedo del contrincante y por tanto enfatiza el carácter apotropaico del escudo pues, para el enemigo, su antagonista o parte de él, es desconocido. El segundo elemento efrástico que sostiene el carácter apotropaico del EH es la sinestesia auditiva.²⁰³ En este sentido, se recordará que, en más de una ocasión se afirma que los dientes de reptiles y demás personajes terroríficos grabados en el arma defensiva “rechinaban cada vez que entraba en combate el hijo de Anfitrión” (164-165). Y si bien esta acción es más o menos común,²⁰⁴ a mi parecer, el elemento que más destaca en este ámbito

²⁰¹ Sirius o Sirio es la estrella conocida como *Alfa Canis Maioris*. Para culturas como la griega y la egipcia está relacionada con el mundo de los muertos. Bajo esta lógica, cobra sentido el hecho de que el perro sea, en casos, o símbolo de la muerte o bien de la melancolía (además de que la palabra melancolía, como sabemos, está relacionado con lo oscuro o negro debido a uno de sus componentes morfológicos, *melas*=negro). De ahí la inclusión de este animal en el famoso grabado de Duerero, llamado, precisamente *Melancolía I*.

²⁰² En este sentido, Scott menciona que: “the author continually stresses the shield’s function as a spectacle, insisting that its scenes are **unspeakable** and wondrous” (*The Sculpted Word...*, 22). También Sprague, con relación al tema afirma que: “To say that something is inexpressible reminds the audience subtly but forcefully that it is not seeing what is described. Such a concession to ineffability reveals the relation between the describer, the phenomena being described and the language of description (“Ecphrasis and the Shield...”, 13).

²⁰³ Cabe resaltar que no toda la sinestesia de este tipo que se halla en el escudo pertenece al ámbito de lo apotropaico, sino que sólo aquella que se vincula con aspectos que, en sí mismos, podemos calificar de aterradores. Por ejemplo no entraría en este tipo de sinestesia auditiva aquella que, a *imitatio*, de la écfrasis de EA, se encuentra en la escena de las nupcias, ya referida.

²⁰⁴ Lo mismo se dice cuando, hablando de la ciudad en guerra y de sus habitantes, el autor afirma que “detrás de ellos [estaban] las sombrías Keres, rechinando sus dientes.”

es el sonido –propuesto, paradójicamente, primero como visual– que hacen las Gorgonas al perseguir a Perseo y pisar, supuestamente, el propio escudo. Así, “mientras ellas caminaban sobre el pálido acero, resonaba el escudo con gran estrépito aguda y estridentemente” (v.234). La función advertiva que conlleva este pasaje es evidente

Finalmente, resta mencionar que el tercer elemento que valida el carácter apotropaico del EH es el juego de miradas que muchos de los grabados intercambian entre sí; o bien que parecieran lanzar, incluso, al propio receptor. De este modo, a lo largo de la descripción del EH, por lo menos nos encontramos con seis pasajes en los que se alude a una mirada que, por lo regular, está acompañada de adjetivos como *odioso*, *detestable*, *terrible*, *irritada*, etc. Por aparición, las menos frecuentes, pero existentes, son aquellas miradas retadoras que se suscitan en el espacio de las fieras, donde Hefestos representó: “manadas de jabalíes y de leones **que se miraban unos a otros con ánimo irritado y deseosos de acercarse** [...] Pero aquellos todavía se excitaban furiosos de combatir, unos y otros, jabalíes y leones de **mirada ardiente**” (vv. 168- 178). Por otro lado, se encuentran las miradas reptiloides, como la de aquella serpiente que, en medio del escudo, “**miraba hacia atrás con ojos** que centelleaban como el fuego” (v.145). En este mismo rubro se hallan las dos serpientes que, en el cinturón de Perseo, “lanzaban su lengua a modo de dardos, clavaban sus dientes con furia y **miraban cruelmente**” (vv. 235-238). Finalmente, no es sorprendente que las miradas más frecuentes en este escudo terrorífico provengan, precisamente, de los personajes más aterradores: la Ker y las Parcas, emblemas de la discordia y el hilo de los destinos. De este modo, en el escenario de la batalla, la Funesta Ker, a la par de arrastrar a guerreros vivos y moribundos y además de vestir el manto teñido con sangre humana: “**lanzaba una mirada terrible** y clamaba con grandes alaridos” (161-162). Por otro lado, detrás del escenario urbano en guerra están grabadas “las sombrías Keres, rechinando sus blancos dientes, **de mirada terrible**, espantosas”. (v.249-250); mientras que, finalmente, las Moiras (Keres) Atropo, Cloto y Laquesis, “cruelmente **se miraban unas a otras con ojos** de furia.” (vv. 263-264)

Para concluir este apartado, basta mencionar que –a diferencia de la écfrasis al escudo de Aquiles– la écfrasis del EH no ha sido pretexto para la elaboración de obras plásticas. Sin embargo, cabría recordar, por una parte, “Der Schild des Herakles” (fig.12), obra en bronce de Ludwig von Schwanthaler, quien se basa en la écfrasis aquí analizada para la elaboración de este objeto; o bien, aunque éste quizá con menos probabilidad de relación con la obra del

Pseudo Hesíodo, el escudo que Filippo y Francesco Negroli hicieron, para Carlos V, en 1541 (fig.13), y que porta la cabeza de la Gorgona al centro del arma defensiva, como eje rector de la composición. No obstante, antes de que estas obras físicas existieran, la tradición representativa de escudos en la literatura épica tuvo continuación en uno de los textos más importantes del mundo latino, la *Eneida*; una obra en la su autor que describe el famoso escudo de Eneas, en el que, a continuación, me centraré.



Fig. 12 “Schild des Herakles”, Ludwig von Schwanthaler ca. 1832-1842, Liebieghaus in Frankfurt am Main, Alemania.



Fig 13. “Rodela de Carlos V”, Filippo y Francesco Negroli, ca.1541, Real Armería del Palacio de Oriente, Madrid.

La descripción del escudo de Eneas, en la *Eneida*

Al igual que las dos descripciones de escudos previamente analizadas, la écfrasis del EE (*Eneida*, VIII, vv.626-731) también precede una batalla.²⁰⁵ En este caso, la lucha entre el protagonista de la obra y su enemigo territorial, Turno, gobernante de los rútuos, pueblo de del Lacio, región a la que arriba Eneas para fundar, por mandato divino, la nueva Troya.

De entre las descripciones hasta aquí expuestas, la écfrasis de este escudo es la que posee un mayor preámbulo y contexto, pues Virgilio no sólo da cuenta de cómo Venus pide bellas armas para su hijo, sino que también refiere las estrategias amorosas que la diosa utiliza para convencer a su marido; o bien, describe el proceso de manufactura, dentro de la fragua ciclópea del Etna.²⁰⁶ El resultado, como en la *Iliada*, es un objeto, además de admirable, indescriptible (*non enarrabile textum*, [VIII, v. 625]).²⁰⁷

²⁰⁵ Como se sabe, la *Eneida* fue compuesta por Virgilio, hacia el siglo I a.C, con el fin de justificar el imperio de Octavio Augusto, al delegarle un mítico origen divino, que lo relaciona con el héroe troyano, Eneas, hijo de Venus, diosa del amor, y el mortal Anquises. Formalmente, la obra está compuesta en casi 10 000 hexámetros dactílicos que se concentran en doce libros, a su vez, divididos en dos partes temáticas: en la primera (libros I a VII), se narra el periplo de Eneas hacia el *Latium*. Virgilio utiliza aquí los tópicos del *homo viator* y la *translatio imperii* para insinuar que el gobierno de un pueblo glorioso cambia de residencia, en donde se vuelve aún más poderoso que antaño, pues la nueva Troya se convertirá a la postre en el imperio romano. En la segunda (libros VIII a XII), Virgilio se centra en los hechos de armas del protagonista y la batalla contra Turno.

²⁰⁶En el primer caso, Virgilio inserta algunos de los versos amorosos más bellos en la obra. De esta forma, cuando la diosa implora nuevas armas para el troyano, sabe perfectamente cuál es el poder de sus encantos y así, con el comienzo de un abrazo a su esposo, éste es convencido. Los versos de Virgilio dicen: “dejó de hablar la diosa. Y como él vacilaba, ella pasa sus brazos de nieve por un lado y por otro en torno de él/ y le acaricia con su dulce abrazo. Al instante él percibe la llama acostumbrada/ y por su médula se le adentra el ardor bien conocido” (Virgilio, *Eneida*, VIII, vv. 387-391). En el segundo caso, gracias a los acontecimientos que a esta escena suceden, sabemos que el escudo de Eneas prácticamente es elaborado en unas cuantas horas de la madrugada. Es decir, después de haber disfrutado del dulce tálamo, el dios de los metales se levanta del lecho y ordena a los ciclopes parar el trabajo que en ese momento hace cada uno de ellos (hay quienes forjan un rayo para Júpiter [v. 425] o una carroza para Marte [v.433.]; o bien, hay otros que bruñen la Gorgona para la égida de Palas [v. 435], etc.). Después, Virgilio ofrece numerosos detalles de la fabricación del arma; detalles que se traducen en acciones (“va fluyendo bronce y oro a raudales/ “se funde en la ancha hornaza el acero que aguza las heridas” [vv.445-446]) o bien, incluso, en sonidos (“Gime el antro a los golpes de los yunques” [VI, v. 451]). Si atendemos el concepto antiguo de la écfrasis, este pasaje resulta absolutamente ecfrástico; pues, recordemos que, por ejemplo, Elio Teón decía en sus *Progymnasmata*: “hay también descripciones de modos, de armas, de máquinas de guerra, y de la manera en que se hizo cada preparativo, como en Homero [en este caso Virgilio] la fabricación de una armadura (*Ejercicios de retórica*, 136-137).

²⁰⁷ A propósito de la naturaleza admirable o maravillosa del escudo y la carga semántico-etimológica que éste último término conlleva, cabe señalar que, en este pasaje y en más de una ocasión se hace referencia a la acción de (*ad*) mirar el arma. Partiendo de esta idea, en mi opinión, Virgilio incita aquí a un interesante juego de representaciones de miradas y, de hecho, podría aventurarme a afirmar que la écfrasis del escudo de Eneas queda encapsulada en dos actos que se vinculan de modo absoluto con ejercicios visuales activos: el primero, es la mirada de Eneas ante el arma que le otorga su madre y que queda marcado en los versos 617-619 (“Éste, gozoso con los dones de la diosa y con el alto honor no acierta a saciar su alma de contento. **Y vuelve la mirada a cada pieza y se asombra a su vista y las toma en sus manos y sopesa en sus brazos**”). El segundo, se suscita, nuevamente con la mirada del troyano que, gozoso, (*ad*) mira las imágenes, sin saber que porta en el futuro de su propia gente (“Desconoce los hechos, **pero goza mirando las figuras** y carga a sus espaldas la

Pese a su inefabilidad –tópico que esta écfrasis comparte con las otras dos ya analizadas–, a lo largo de 105 versos, Virgilio describe las imágenes que Vulcano grabó en el escudo y que, *grosso modo*, se resumen en los versos inaugurales de la descripción:

Illic res Italas Romanorumque triumphos
haud vatum ignarus venturique inscius aevi
fecerat ignipotens, illic genus omne futurae
stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella.

(Virgilio, *Eneida*, VIII, vv.626-629)²⁰⁸

En efecto, en la écfrasis de este escudo, Virgilio describe principalmente dos aspectos: primero, las luchas que el incipiente pueblo romano entablará en contra de sus vecinos, en aras de constituir su grandeza política y territorial; después, los miembros que integran el futuro linaje de Ascanio –hijo de Eneas– y entre los que destaca Octavio Augusto, cuyo advenimiento se profetiza en los grabados del escudo.²⁰⁹ Por tanto, me parece válido afirmar –aventurándome a una conclusión *a priori*– que, aunque la écfrasis del EE comparte aspectos discursivos con las otras dos descripciones ya analizadas, la primera de éstas conlleva una función política y extratextual que retóricamente se cumple, principalmente, gracias al uso de la alusión y referencia a hechos históricos que, al interior de la obra, se toman como eventos futuros o prolépticos, pero que, extratextualmente, resultan pretéritos.

gloria y los destinos de sus nietos” [*Eneida*, VIII, vv. 731-730]). Un aspecto interesante, ante este dato es plantear este ejercicio, incluso, como una puesta en abismo que incluye al receptor, quien a manera de *voyeur*, observa y admira lo que, a su vez, observa y admira Eneas. Independientemente de lo anterior, cabe señalar que los versos antes citados de la *Eneida*, según Gómez Gómez (“La descripción del escudo de Eneas”..., 956), son retomados por Cristóbal de Mesa para describir el escudo de Alfonso VIII, en el poema *Las Navas de Tolosa*.

²⁰⁸En adelante, ya sea a pie de página o en el cuerpo del trabajo, según sea larga o corta la cita, ocupo la traducción que hace De Chave Sustaeta en su edición de la *Eneida*. Los versos de la cita dicen en castellano: “Pues el señor del fuego, que sabe de presagios divinos,/ a quien no se le oculta el porvenir, había labrado en él [el escudo] la historia/ de Italia y los triunfos de Roma. Estaba allí toda la descendencia/ del linaje de Ascanio y las guerras que había sostenido una por una” (vv.626-629). Es claro que Virgilio escribe bajo el principio retórico de la *imitatio ad auctoritates* (en este caso la autoridad es Homero y la descripción del escudo de Aquiles) y también es claro que el motivo de la descripción del escudo historiado se reformula en la obra del autor latino. Bajo esta lógica, Penwill afirma que los versos inaugurales de la écfrasis equivalen a los primeros versos que describen los motivos grabados en el escudo de Aquiles. En palabras de ese autor, los versos que dicen *Illic res Italas Romanorumque triumphos*...son aquellos que “replace the first part of Homer’s shield, the representation of earth, sky, sea and heavenly bodies. In place of Homer’s four elements we have instead ‘Italian affaris’, ‘the triumphs of the Romans’, ‘the descendants of Ascanious’ and ‘their wars fought in order’” (Penwill, “Reading...”, 39).

²⁰⁹ Como se recordará, en más de una ocasión Virgilio hace que su protagonista sea testigo de profecías que auguran el nacimiento de Octavio Augusto, destinado a ser el regente del mundo. Así, por ejemplo, en el encuentro, Anquises, en el soto del Leteo, aquél le muestra las almas de quienes serán sus descendientes más claros. (*Eneida*, VI, vv. 790-794). Entre ellos, el padre del héroe habla de aquél que instaurará una Edad de Oro (*aurea aetas*), que no es otra, sino la célebre *pax augusta* de Octaviano.

Para comprobar lo anterior y con el fin de hacer un diálogo comparativo, me parece adecuado estudiar esta descripción desde tres aspectos: a) generalidades b) estrategias retóricas que comparten y diferencian la écfrasis del EE con las otras dos aquí analizadas, y, finalmente, debido a su importancia, c) La batalla de Accio: similitudes retóricas, variaciones de motivos ecfásticos y la función extratextual propagandística.

1) Generalidades de la descripción del escudo de Eneas, en la *Eneida*

Ya he mencionado que, a semejanza de las écfrasis del EA y el EH, la descripción del EE también precede una batalla entre el protagonista de la obra y su antagonista. Por tanto, retóricamente, y como en el caso de aquellas descripciones, la écfrasis de este escudo implica una aposiopesis o reticencia que conlleva la función de crear tensión y expectativa. Asimismo, entre los aspectos compartidos por las tres descripciones está la mención a los elementos con los que se construye el arma de defensa, además de los actantes participativos en un pasaje como éste.²¹⁰

Como en el caso de los análisis anteriores, en esta écfrasis igualmente es posible una enumeración y glosa de los distintos bloques descriptivo-narrativos en los que se agrupan los supuestos grabados. Así, podríamos enlistar, por lo menos, ocho bloques ecfásticos; el primero lo constituyen los cuatro versos arriba citados que, a lo largo de la descripción, serán el objeto de un proceso amplificativo. El segundo, retrata la leyenda de Rómulo y Remo, protegidos por su madre lupina, en la cueva de Marte. En el tercero, Virgilio aborda el tema de las guerras entre el incipiente pueblo romano en contra de sus vecinos, en aras de adquirir supremacía política y territorial en la península. Posterior a esto, el autor se centra en ciertos aspectos religiosos y en la representación del Tártaro o zona de los muertos y después describe la batalla de Accio. El ejercicio retórico termina cuando Virgilio hace referencia a

²¹⁰ El autor da cuenta de los elementos con los que se construye el broquel cuando describe su fabricación. Así, a medida que los cíclopes lo elaboran, se lee que: “Va fluyendo **oro y bronce** a raudales/ Se funde en la ancha hornaza **el acero** que aguza las heridas [...] / templan otros (cíclopes) **el bronce** en el agua del lago que chirria (*Eneida*, VIII, vv. 444-446, 450). Ahora bien, cuando hablo de actantes para el pasaje, pienso que las tres écfrasis hasta aquí expuestas conllevan la participación de, por lo menos, cuatro personajes que, directa o indirectamente, intervienen en la fabricación del escudo, éstos a mi parecer son: a) el héroe para quien las armas son fabricadas (Aquiles, Heracles, Eneas); b) la madre (mediadora entre el héroe y el artífice; Tetis, Venus [cabe mencionar que el EH se presenta ya como un objeto fabricado]); c) el artesano divino que lo manufactura (Hefestos o Vulcano, además de los cíclopes, todos ellos parte del *nivel b* de la formalidad ecfástica); y d) un enemigo contra quien se enfrentará el héroe. En este sentido quizá podríamos hablar de un motivo literario muy cercano a lo que Thompson, en su conocido *Motif Index of Folk Literature*, denomina *a magic object given by gods* (D811.1, en línea <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/>)

tres ríos y al desconocimiento de Eneas que, sin saberlo, carga el futuro de su estirpe. Tomando en cuenta este breve parafraseo, un esquema desglosado y útil para entender la sucesión de escenas aquí propuestas es el siguiente:

- 1. Introducción y generalidades (vv. 626-629)**
- 2. La loba luperca, Rómulo y Remo (vv. 630-634)**
- 3. Guerras de los romanos en contra de pueblos vecinos (vv. 635-661)**
 - 3.1 Rivalidad y amistad con los sabinos (vv. 635-641)
 - 3.1.1 Rapto de las sabinas y guerra por ellas (vv. 635-638)
 - 3.1.2 Alianza con los sabinos (vv. 639-641)
 - 3.2 Guerra contra Fidenas (vv. 641-645)
 - 3.2.1 Meto Fufecio desmembrado por traición (vv. 641-643)
 - 3.2.2 Tulo arrastrando los miembros de Meto Fufecio (vv. 644-645)
 - 3.3 Batalla contra los etruscos (vv. 646-651)
 - 3.3.1 Acogimiento de Tarquino por Porsenna (vv. 646-651)
 - 3.3.2 Asedio de Roma por los etruscos (v. 647)
 - 3.3.3 Los hijos de Eneas batalladores (vv. 647-648)
 - 3.3.4 Porsenna indignado y causas de su indignación (vv. 649-651)
 - a) Cocles desgarrar el puente (v. 650)
 - b) Clelia se libera y nada por el Tíber (vv. 650-651)
 - 3.4 Batalla de Alia (vv. 652-661)
 - 3.4.1 Manlio (vv. 652-653)
 - 3.4.2 Palacio de Rómulo (v. 654)
 - 3.4.3 Ganso de plata (vv. 655-656)
 - 3.4.4 Invasión gala (vv. 654-661)
- 4. La religión antigua (vv. 662-665)**
 - 4.1 Los Salios (v. 662)
 - 4.2 Los Lupercos (vv. 663-665)
- 5. El tártaro (vv. 666-670)**
 - 5.1 Catilina (vv. 667-669)
 - 5.2 Catón (vv. 669-670)
- 6. La batalla de Accio (vv. 670-728)**
 - 6.1 Vista panorámica del combate (vv. 670-677)
 - 6.1.1 El mar (vv. 671-672)
 - 6.1.2 Los delfines de plata (vv. 673-674)
 - 6.1.3 Las naves en guerra (vv. 674-677)
 - 6.2 Protagonistas de la batalla de Accio (vv. 678-688)
 - 6.2.1 Augusto (vv. 678-681)
 - 6.2.2 Agripa (vv. 681-684)
 - 6.2.3 Marco Antonio y Cleopatra (vv. 684-688)
 - 6.3 La batalla en acción y consecuencias del enfrentamiento (vv. 688-725)
 - 6.3.1 Inicio de la acción (vv. 688-694)
 - 6.3.2 Sangre sobre el mar (v. 695)
 - 6.3.3 Cleopatra acciones relacionadas a ella (vv. 696-697)
 - 6.3.4 Batalla entre dioses egipcios *versus* dioses latinos (vv. 698-704)
 - 6.3.5 La derrota inminente de Egipto y de Oriente (vv. 705-712)
 - 6.3.6 Triunfo de Augusto (vv. 713-721)
 - 6.3.7 Catálogo de los vencidos (vv. 721-725)

7. Los tres ríos (vv. 726-729)

7.1 Eúfrates (v. 726-727)

7.2 Rin (v. 728)

7.3 Araxes (v. 728)

8. Reacción de Eneas ante los grabados escudo (vv. 729-731)

Tras un cómputo de versos basado en este listado, es claro que Virgilio se interesó, sobre todo, en dos aspectos: 1) las batallas que el pueblo romano entabló en contra de sus propios vecinos,²¹¹ y, en especial, 2) la descripción de la batalla de Accio (58 versos); hecho coherente, si se piensa que la obra tiene un carácter político propagandístico que glorifica a Octaviano. Tomando en cuenta esto, es válido afirmar que, a diferencia de la écfrasis del EA, la descripción del EE no representa ni pretende algún equilibrio entre un mundo gozoso y un mundo bélico, sino que la mayor parte de las situaciones ahí representadas se relacionan con aspectos de guerra. Más aún, intratextualmente, la écfrasis del EE actúa como un umbral que conduce directamente a los acontecimientos guerreros; pues, cabe recordar que, a partir del libro IX –es decir, posterior a esta descripción–, la obra adquiere un mayor carácter épico, a diferencia de la primera parte, en la que el autor se enfoca en el tópico del *homo viator* y en el desarrollo de la trágica historia amorosa entre Eneas y Dido.

Por otro lado, si se compara la descripción del EE con la écfrasis del EH, habría que reconocer que la primera de éstas no tiene ni persigue un carácter apotropaico, sino que, como he señalado, desempeña una función política, basada en aspectos históricos, pues los supuestos grabados, sin duda, exigen un diálogo extratextual, con la Historia romana de distintas épocas. En consecuencia, de las tres descripciones de escudos hasta aquí analizadas, la écfrasis del EE es la más diacrónica, pues su lectura exige el conocimiento de ciertos eventos y personajes relevantes para el mundo romano no sólo del imperio, sino también del periodo monárquico y el republicano.²¹²

²¹¹ Para esta representación, Virgilio ocupó 25 versos que por mucho superan la cantidad de versos empleados para describir escenas, si se quiere, apacibles (como la leyenda de Rómulo y Remo [vv. 630-634= 4v]).

²¹² Como se sabe, la historia de Roma se puede dividir, *grosso modo*, en esos tres grandes periodos que abarcan, respectivamente el cómputo cronológico como sigue: Monarquía (753 a. C. - 509 a. C.), República (509 a. C. - 31 a. C.), Imperio (31 a. C.- 476 d.C). Para cualquier aspecto histórico véase Mommsen, *Historia de Roma*. Por otra parte, concuerdo con la tesis de Penwill quien, al comparar la descripción del EA y el EE sugiere, con respecto a esta última –aunque no con estas palabras– una variante inversa del motivo del escudo historiado–. En este sentido, a propósito del carácter diacrónico de esta écfrasis, este autor afirma que “where Homer is synchronic, Virgil is diachronic; where Homer is generic, Virgil is specific; where Homer describes the shield as Hephaistos makes it, Virgil describes it as the recipient reads it; Homer’s description evokes the present, Virgil’s the future” (“Reading”, 38).

Pese a estas diferencias, es claro que la descripción del EE es en absoluto un ejercicio retórico que representa la pervivencia, continuidad y variación del motivo del escudo historiado, cuyos dos ejemplos pretéritos son, como hemos visto, la descripción del EA y la écfrasis del EH. Por esta razón, en el siguiente apartado me enfocaré en las estrategias discursivas que la écfrasis del EE comparte con las anteriormente ya expuestas.

2) Estrategias retóricas que comparten y diferencian la écfrasis del EE con las respectivas descripciones del EA y el EH

Uno de los elementos discursivos que comparten las descripciones aquí analizadas es la división de un pretendido espacio, hecho que he delegado al nivel b de la formalidad ecfrástica. Retóricamente, esto se logra gracias a la figura de la *distributio*. De esta suerte, como en los casos anteriores, Virgilio utiliza ciertas marcas deícticas que sugieren el cambio del plano representacional. Específicamente, existen tres elementos delimitantes de los planos representacionales del escudo historiado; a saber, se trata de marcas locativas, temporales e ilativas que sugieren el cambio de escena y que se expresan y relacionan como se observa en el siguiente cuadro:

Marcas locativas	<i>Illic</i> (ahí), <i>Nec procul hinc</i> (no lejos de ahí), <i>hic</i> (ahí), <i>Haud procul inde</i> (no lejos de ahí), <i>In summo</i> (parte superior/cimera)
Marcas temporales-sucesivas	<i>Hinc</i> (luego), <i>Post</i> (Después, luego), etc.
Marcas ilativas y modales	<i>Et</i> (y) <i>que</i> (y [muchas veces aparece como clítico]) <i>quam...</i> <i>quam</i> (así como/ también) ²¹³

Para aclarar lo anterior, pensemos sólo en un ejemplo por cada una de estas marcas y su función. De este modo y en el primer caso, en los vv. 630-634, Virgilio describe los grabados correspondientes a la leyenda de Rómulo y Remo. Después, para cambiar de escena y sugerir que se trata de un espacio distinto en el escudo añade:

²¹³Aunque no lo menciona con esas palabras, Penwill también considera que existe un proceso distributivo que se da a partir de marcas deícticas como las señaladas en el cuadro. Así: “the implication of the *et* in line 630 [se refiere aquí a la cita: ...fecerat et viridi fetam Mavortis in antro...] is what follows is additional to what is summarized here. Then anaphora of *fecerat* in line 628630 seems intended to echo Homer’s $\mu\acute{\epsilon}\nu$ and $\delta\acute{\epsilon}$ construction, where the $\mu\acute{\epsilon}\nu$ of *Iliad* 18.486 ($\acute{\epsilon}\nu \mu\acute{\epsilon}\nu...$) is answered by the $\delta\acute{\epsilon}$ at every subsequent point where new material is inserted into the design” (“reading Aeneas’s...39). Este autor habla también de otras marcas locativas como *nec procul hinc*, *haud procul inde*, *hic*, etc. (Penwill, “Reading...”, 43)

Nec procul hinc Romam et raptas sine more Sabinas
consessu caveae magnis circensibus actis
addiderat....

(Virgilio, *Eneida*, VIII, vv. 635-637)²¹⁴

Como se observa, la frase locativa *nec procul hinc* no tiene sentido, sin una relación anafórica con la descripción previa, pues en este caso el adverbio *hinc* sustituye la escena que protagonizan la loba y los gemelos.²¹⁵ Por otro lado, las marcas temporales-sucesivas también implican un cambio espacial en la distribución del escudo. De esta suerte, hacia los vv.635-638, Virgilio representa el rapto de las sabinas, enfatizando las figuras regias de Rómulo y Tacio, e inmediatamente después añade:

Post idem inter se posito certamine reges
armati Iovis ante aram paterasque tenentes
stabant et caesa iungebant foedera porca

(Virgilio, *Eneida*, VIII, vv. 639-641)²¹⁶

En este caso, Virgilio parecería sugerir cierta narratividad en la que los mismos personajes son representados dos veces, en dos distintas escenas, persiguiendo el objetivo de contar una historia, a través de esa doble representación.²¹⁷ Independientemente de esto el último elemento en el que se basa Virgilio para construir la idea de un espacio es, como se

²¹⁴ Cerca de ellos había puesto a Roma y las sabinas arrebatadas contra toda ley/ de entre la concurrencia sentada por las gradas mientras se celebraban / grandes juegos de circo (VIII, vv. 635-637).

²¹⁵ Otros ejemplos que sugieren un cambio de percepción en el espacio propuesto, gracias a la inclusión de una marca locativa se dan cuando la voz poética termina de describir la escena de las guerras contra los sabinos y, a continuación, se enfoca en el episodio de la guerra contra Fidenas y la traición de Meto Fufecio; de esta suerte, refiriéndose al episodio de los sabinos, se lee que: “*Haud procul inde citae Mettum in diversa quadrigae/ Distulerant*” (Y dos cuadrigas cercanas acuciadas en dirección contraria descuartizan a Meto vv. 642-643 [Nótese que Echave Sustaeta ha traducido la marca *Haud procul inde*, sólo como una conjunción ilativa que, para los aspectos aquí marcados posee la misma función]). Por otro lado, a propósito de la batalla de Alia, Virgilio hace que el receptor centre su atención en el ganso de plata y menciona “*hic auratis volitans argenteus anser*” (Allí un ganso de plata aleteando VIII, 655); mientras que, justamente después de describir esta batalla, y cambiando de espacio narrativo-descriptivo, señala: “*Hic exsultantis Salios nudosque Lupercos*” (“Allí [Vulcano había cincelado a los] Salios saltando y a los lupercos desnudos VIII, v. 662), etc.

²¹⁶ “Luego los mismos reyes dejando de luchar estaban en pie armados/ ante el altar de Júpiter con la copa en la mano y establecen un pacto de alianza/inmolando una cerda” (VIII, vv. 639-641)

²¹⁷ El hecho de lograr cierta narratividad, a través de la representación de una sucesión de hechos es frecuente en el arte antiguo, medieval y renacentista. Eco sostiene que esta técnica no se diferencia de la que pudiera tener, por ejemplo, una historieta. En sus palabras: “el arte del pasado era capaz de retratar una secuencia de escenas sucesivas utilizando técnicas muy similares a aquellas de un *comic*, en el que los mismos personajes reaparecen varias veces en diferentes tiempos y espacios. Piénsese, por ejemplo, en el ciclo de “La verdadera cruz”, Arezzo, pintado por Piero de la Francesca” (Eco, *The infinity...*, 11-12, la traducción es mía).

muestra en el cuadro analítico, la inclusión de una marca ilativa. Aquí, nuevamente cabría recordar que, en el bloque de la guerra contra los sabinos, después de hablar del rapto de las mujeres, Virgilio añade que “*subitoque* novum consuergere bellum/ Romulidis Tatioque seni Cursibusque severis” (*Eneida*, VIII, vv. 637-638, el énfasis es mío).²¹⁸ O bien, por otra parte, en el verso 643 se describe el descuartizamiento de Meto Fufecio e inmediatamente después, con una partícula clítica (*raptabatque* viri mendacis viscera Tullus [vv. 644-645])²¹⁹, se indica un cambio de escena, de espacio y de protagonista, aunque no de personajes, pues la descripción hace que el receptor centre su atención en Tulio arrastrando los miembros del traidor (Meto Fufecio) por el bosque. Luego, nuevamente tenemos una doble representación de actantes, pero en una secuencia que sugiere narratividad.

La paradoja es otra de las estrategias discursivas que la descripción del EE comparte con las éfrasis antes analizadas. Como en los casos anteriores, esta figura se entiende en dos variantes; una cromática y otra sinestésica. En el primer caso se encuentra todo aquel detalle colorido que Virgilio refiere con respecto a las representaciones metálicas, que Vulcano puso en ese escudo. Es decir; se sabe que el escudo está hecho en metal y que su(s) color(es), de no estar pintado, tendría(n) que estar de acuerdo con los de los materiales de construcción. Empero, el autor refiere, a veces, aspectos cromáticos muy lejanos a los esperados. Así, en el bloque correspondiente a la leyenda de Rómulo y Remo se dice que:

Fecerat et **viridi** fetam Mavortis in antro
procubuisse lupam [...]

(Virgilio, *Eneida*, vv.630-631)²²⁰

²¹⁸ Es decir: “Y pronto (súbitamente, una nueva guerra se desató entre Rómulo [su pueblo] y la severa cures del viejo Tacio (la traducción es mía. Sustaeta traduce con la frase adverbial “al punto”).

²¹⁹ “Y Tulo va arrastrando por el bosque los miembros del perjuro” (v. 644). Meto (Mecio) Fufecio o Mettius Fufetius es quizá uno de los personajes que emblematizan la traición en la Historia de Roma. Tito Livio documenta, en *Ab Urbe Condita* (1, 23-28), ciertos hechos que más o menos suceden de esta forma: a la muerte de Cayo Lucilio (ca. 670 a.C), Mecio Fufecio fue nombrado rey de Alba Longa, población con la que los incipientes romanos comenzaban a tener problemas. En aras de no entablar una guerra, en tiempos de Tulo Hostilio (ca. 640 a.C), se decidió que los Curacios, hermanos trillizos nacidos en Alba longa, pelearan en contra de los Horacios, otros tres hermanos, pero éstos, romanos. El triunfo, tras la muerte de dos de los Horacios fue, empero, para los romanos. Con ello, Roma se ganó la supremacía sobre Alba Longa y se firmaron tratados que obligaban a esta población a pelear en contra de cualquier enemigo romano. El tiempo llegó en el que Roma tuvo problemas con ciudades etruscas como Fidenas y Veyes y, lejos de apoyar a los romanos, Mecio Fufecio los atacó. No obstante, la victoria fue para los romanos, el castigo que le delegó Tulo Hostilio al traidor fue el señalado en la éfrasis de este escudo: el desmembramiento por medio de dos cuadrigas lanzadas en opuestas direcciones. Alba Longa, por su parte, fue destruida.

²²⁰ Había cincelado [Vulcano] asimismo tendida sobre el **verde** antro de Marte a la loba parida (v.630).

En ese mismo sentido, existe un detalle en el desmembramiento que, como castigo, experimenta Meto Fufecio (v. 641); pues, en la escena subsecuente (cuya distinta espacialidad se expresa con una marca ilativa *que*, en clítico, *reptabatque* [v. 643]), se menciona cómo Tulo arrastra los miembros del traidor y la sangre de éste salpica las zarzas:

Haud procul inde citae Mettum in diversa quadrigae
distulerant, at tu dictis, Albane, maneres,
raptabatque viri mendacis viscera Tullus
per silvam, et sparsi roabant sanguine vepres.

(Virgilio, *Eneida*, VIII, vv.641-645) ²²¹

A propósito de los aspectos cromáticos, tal como sucede en las écfrasis ya analizadas, Virgilio también apela a la **función advertiva** cuando, al calificar ciertos grabados mediante un color, menciona el material con el que el escudo está hecho. En este sentido, cabe recordar, sobre todo, la escena que representa la invasión de los galos, precedente a la batalla de Alia, de la cual se dice lo siguiente:

Atque hic auratis volitans argenteus anser
porticibus Gallos in limine adesse canebat.

(Virgilio, *Eneida*, VIII, vv.655-656) ²²²

Como se observa en el último verso, la paradoja sinestésica (en este caso auditiva, dada por el verbo *canebat*) también está presente en esta descripción. En ella, me enfocaré más adelante. Por el momento, me parece pertinente señalar que, en efecto, Virgilio, al

²²¹ [...] Y dos cuadrigas cercanas acuciadas en dirección contraria/ descuartizan a Meto (Pero debiste, albano, cumplir lo prometido)./ Y Tulo va arrastrando por el bosque los miembros del perjuro/ y las zarzas salpicadas destilan el rocío de su sangre (VIII, vv.641-645). Tomando en cuenta la cita anterior, cabría mencionar que, en tanto écfrasis relacionadas con aspectos épicos y violentos, uno de los elementos cromáticos más usuales en la descripción del escudo historiado es el rojo que, por lo general, se relaciona con la sangre humana o de bestias. Bajo esta interpretación se encuentran, como visto, algunos otros ejemplos en las écfrasis del EA (la funesta Parca ensangrentada, *Iliada*, XVII, v. 538,) y la descripción del EH (la sangrienta Ker, v.160, bestias ensangrentadas, vv.171-175, Marte enrojecido, v.194, etc.). En el caso de la descripción del E.E, la paradoja representacional que alude a la sangre se presentará, de nueva cuenta, en la escena relacionada con la batalla de Actium (*Eneida*, VIII, v.695) e incluso esa misma escena la utilizará Cristóbal de Mesa cuando, en el poema “Las Navas de Tolosa”, señale que en medio del escudo de Alfonso VIII, “víase cerca en medio el mar descrito./ De sangre roxo, y blanca espuma cano” (oct. 71, a,b). En ninguno de los casos se habla de sangre real, recordemos, sino de un metal que puede tomar, en determinado momento la apariencia de sangre.

²²²Allí un ganso de plata por el pórtico de oro/ Con su graznido avisa que están los galos en el mismo umbral (VIII, vv.655-656). Con estas palabras, Virgilio alude a los hechos que preceden al llamado Saqueo de Roma (por los Galos) y a la batalla de Alia, hechos que son contados por Tito Livio, (*Ab Urbe condita*, V, 3, 31; VI, 2, 11). Entre ellos cabe destacar el famoso pasaje en el que un ganso, ave de Juno, con su graznido, delata la invasión y entrada del enemigo, hecho del que se entera el héroe de este pasaje: Marco Manlio Capitolino.

mencionar que el animal es un ave de plata (*argenteus anser*), alude al material de manufactura del escudo e inevitablemente se rompe el encanto, la ilusión efrástica –diría Srapague (“Ecphrasis and...”, 17 y ss.)– de pensar que estamos frente a una escena que transcurre en ese momento y, entonces, caemos en la cuenta de estar frente a una representación de una representación.²²³ La paradoja cromática y la función advertiva recobran validez en ese mismo bloque descriptivo, cuando el autor señala ciertas características de los galos y el entorno en el que se suscita la invasión:

Galli per dumos aderant arcemque tenebant,
 defensi tenebris et dono noctis opacae:
 aurea caesaries ollis atque aurea vestis,
 virgatis lucent sagulis, tum lactea colla
 auro innectuntur [...]

(Virgilio, *Eneida*, VIII, vv. 658-661)²²⁴

A los galos los cubre la oscuridad de la noche (hecho que podríamos afirmar ya como una paradoja representacional); una noche que recuerda las distintas escenas nocturnas representadas en el EA, descrito en la *Iliada*. Pese a esta oscuridad, como se lee en la cita, el espectador del escudo observa, a través de las palabras que describen el objeto, los áureos cabellos y vestidos de los galos: características que da Virgilio a esos grabados, para recordar al receptor la naturaleza metálica del escudo.

Ahora bien, como he mencionado, la descripción del EE no sólo posee rasgos que lo asemejan a las descripciones antes analizadas, sino que, en tanto variante del motivo literario, también existen diferencias. De este modo, además de la estructura diferencial inversa que propone Penwill (“Reading Aeneas”, 38),²²⁵ a mi parecer, existen tres estrategias retóricas disímiles en esta écfrasis: a) la *exclamatio*, b) la referencia y c) la alusión.²²⁶ La primera de

²²³ Además de lo señalado, es claro que, debido al uso verbal (*volitans*), el ave efectúa la acción en el momento en el que se lee la écfrasis, por tanto estamos ante un aspecto relacionado con la *enargeia*.

²²⁴ Se acercan entre jaras los galos. Amparados en las sombras, /a favor de la noche cerrada, alcanzan ya la cumbre./ Sus cabellos son de oro;/es de oro su vestido, lucen listados sayos; /llevan collares de oro anudados al cuello /blanco como la leche (VIII, vv. 658-661).

²²⁵ En resumen, Penwill propone que Virgilio invierte el orden de los tres elementos principales de la écfrasis del escudo de Aquiles. Así, para este autor existe 1) la ciudad en Paz, 2) la ciudad en guerra y 3) seis escenas de la vida cotidiana. En palabras de este autor: “the same three elements, but in reverse order: first six scenes from Roman History, secondly the battle of Actium (corresponding to the City at War) and thirdly what Tacitus was to call *pax et principatus* (“Reading Aeneas”...37).

²²⁶ A diferencia del término *referencia*, que entiendo como el acto de “dirigir, encaminar u ordenar algo a cierto y determinado fin u objeto; o bien como el hecho de poner algo en relación directa con otra cosa o con una persona” (DRAE, *s.v* referencia), por alusión entiendo en este trabajo el acto de hablar sobre algo “sin nombrarlo, sin mencionarlo, sin expresarlo [...] esta misma acepción sirve como definición de la alusión

estas tres es la más fácilmente identificable y se relaciona con dos personajes que, en ambos casos, resultan funestos para la Historia de Roma: el primero, ya referido, es Meto Fufecio a quien apunta la frase “at tu dictis, Albane, maneres”, (v. 643); mientras que, el segundo es Lucius Sergius Catilina, a quien Marco Tulio Cicerón culpa de un plan (la famosa conjuración de Catilina, objeto de vituperio por el autor citado, en sus famosas *Catilinarias*) para desorganizar la República Romana. Virgilio coloca a este personaje en el Tártaro, pagando sus crímenes, y a él (o a su supuesta representación en el escudo) se dirige mediante la exclamación: “et te, Catilina, minaci pendentem scopulo.”²²⁷ En ambos casos, Virgilio apela a que su receptor tenga presente quiénes son estos personajes y por qué, bajo la figura de la *exclamatio*, la voz poética transmite indignación.

De lo anterior, habría que pensar que el autor de la *Eneida* confía en un receptor ideal que conozca los acontecimientos grabados en ese escudo. De ahí que apele a la referencialidad; e incluso, de ahí que vaya un paso más allá al utilizar simplemente la alusión, delegando al receptor la tarea de decodificar escenas que protagonizan, entre otros, Porsenna indignado (v.649-651), Cocles desgarrando el puente (v.650), Clelia nadando por en el Tíber (vv.650-651), el justo Catón (vv.669-670), etc; además de otros hechos bélicos, como la batalla de Accio, en cuya representación me centro en el siguiente apartado.

3) La batalla de *Actium*, similitudes y variaciones de motivos efrásticos y la función extratextual propagandística.

Si aceptamos que la descripción del EE persigue el fin propagandístico de justificar y glorificar el triunfo de Octavio Augusto como emperador, tendríamos que aceptar también que la éfrasis de los grabados que representan la batalla de Accio integran el bloque más importante en la descripción de este escudo pues, como se sabe, este enfrentamiento otorgó a Octaviano la supremacía del segundo triunvirato. Partiendo de esa idea, dicho bloque, como he mencionado, constituye el fragmento más largo y, a mi parecer, también el de mayor

considerada como figura retórica. Aludir (*Alludere*) significa jugar, lo cual sugiere el juego de palabras dado donde no hay referencia sin expresión” (Beristain, *Alusión*, 14).

²²⁷ Y a ti, Catilina/ [te grabó Vulcano] colgado de un peñasco a punto de caer” (VIII, vv. 667-668). Cabe resaltar el uso del participio pasivo que se puede traducir como un gerundio en castellano e indica que la acción se lleva a cabo en ese momento, por tanto, se relaciona con la *enargeia*.

complejidad retórica.²²⁸ Luego, si bien entre las estrategias discursivas que Virgilio emplea aquí se hallan –como en el resto de la descripción– la *distributio*, la paradoja representacional y la función advertiva; también es verdad que el autor emplea otras, si no más complejas, por lo menos que involucran detalles más precisos, minuciosos y significativos. En este sentido, cabría traer a cuenta ciertas estrategias como la alegoría y *enargeia*, además de figuras como la *enumeratio*, sin olvidar la función política-extretextual, que caracteriza esta descripción.

En el caso de la distribución, Virgilio, al igual que en otros pasajes de la descripción, utiliza frases –generalmente adverbiales (locativas y modales) e ilativas–, para marcar el cambio espacial en la pretendida escena representada. De este modo, después de referirse a los delfines de plata (vv. 673-674), el autor cambia la perspectiva y la escena al señalar: “**In medio** classis aeratas, Actia bella/ cernere erat...” (vv. 675-676). Con mucho más claridad se muestra el proceso distributivo, parte del nivel b de la formalidad ecfrástica, cuando se describe la situación espacial de cada uno de los protagonistas de la batalla. De este modo:

Parte alia ventis et dis Agrippa secundis
arduus agmen agens; cui, belli insigne superbum,
tempora navali fulgent rostrata corona.
Hinc ope barbarica variisque Antonius armis,
victor ab Aurorae populis et litore rubro,
Aegyptum viresque Orientis et ultima secum
Bactra vehit, sequiturque (nefas) Aegyptia coniunx.

(*Eneida*, VIII, vv.682-688, las negritas son mías)²²⁹

Más relevante que esto, a mi parecer, es el fragmento, también distributivo, que inaugura la descripción del enfrentamiento y en el que, precedente a la representación del Tártaro, se menciona lo siguiente:

Haec inter tumidi late maris ibat imago
Aurea

(*Eneida*, VIII, vv.670-671, las negritas son mías)

²²⁸ Cabe señalar aquí que, de acuerdo con la propuesta de Penwill (“Reading Aeneas’s...”, 38, 41), la descripción de la batalla de Actium corresponde, en su hipotexto griego, es decir, en la écfrasis del escudo de Aquiles, a la descripción de la ciudad en guerra.

²²⁹ Agripa **en otro lado** a favor de los vientos y los dioses/ va guiando su línea de navíos. En sus sienas/ relumbra la corona naval/ **Enfrente** Antonio con sus tropas bárbaras, con la variada traza de sus armas,/ vencedor de los pueblos de la aurora y orillas del Mar Rojo,/ trae a Egipto consigo y a la fuerza del Oriente, la remota Bactriana, /y le sigue, ¡oh, baldón!, su esposa egipcia. (vv. 682-688)

Si se acepta la polivalencia de la frase locativa en el fragmento que inaugura la descripción, se aceptará también que una posibilidad de lectura es que Virgilio haya pensado en el grabado que representa la batalla de Accio como una especie de punto de fuga, al situarla, en medio del escudo.²³⁰

Ahora bien, al igual que en otras partes de la écfrasis, encontramos en ésta la paradoja que, del mismo modo, puede analizarse bajo las variantes cromática y sinestésica, así como desde un aspecto relacionado a ella: la función advertiva. De este modo, a pesar de tratarse de un escudo hecho en metal, las olas del golfo de Ambracia, en un primer momento, se representan azules y albeantes (“sed fluctu spumabant caerula cano” [v. 672]) y, después, tintas en rojo por la sangre derramada de los que combaten (arva nova Neptunia caede rubescunt [v.695]). Estas afirmaciones llevan implícitas, asimismo, la paradoja representacional de algún elemento, pues el autor refiere la potencial existencia de líquidos (agua, sangre y sangre sobre agua), en una superficie metálica.

Un grado más allá de lo cromático se sitúa la variante de paradoja que en este trabajo he denominado sinestésica y que, a mi parecer, se manifiesta, por una parte, al hacer alusión al fuego que emiten las teas que se lanzan en la batalla para atacar al enemigo (stuppea flamma manu telisque volatile ferrum spargitur [vv. 694-695]),²³¹ pero también en algunos pasajes en los que se infiere la presencia de sonidos, como cuando a Anubis, en la batalla entre dioses egipcios y dioses romanos, se le caracteriza como *latrator* (v.698); o bien en el momento en que Cleopatra convoca a los suyos, por medio de un sistro:

Regina in mediis patrio vocat agmina sistro
necdum etiam geminos a tergo respicit anguis.

(Virgilio, *Eneida*, VIII, vv. 696-697)²³²

²³⁰ Aunque es claro que podemos traducir literalmente la frase locativa *Haec inter* del pasaje citado como *en medio de esto*, esta traducción, así como la frase misma, en realidad, se prestan a más de una interpretación, pues *haec* puede referirse, por relación anafórica, o bien a la zona del Tártaro; o bien a toda la écfrasis. Y así lo traduce, por ejemplo, Bonifaz Nuño: “Entre esto, iba la imagen del túbido mar latamente/ áurea [...]” (vv. 671-2). Por su parte, Sustaeta se atreve un poco más y, en su edición, traduce “En el centro tendíase a la vista el hervoroso mar labrado en oro”. Sin embargo, sólo en este caso, me parece que, de las propuestas de traducción, por lo menos atendiendo un análisis ecfástico, la ideal sería la que propone Acuña pues señala que la batalla de Accio, es decir, la escena completa, se halla “en medio del escudo”. Así lo aceptan ciertos traductores, como Acuña quien, en su edición publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México, señala: “Y en el centro del escudo, ancha y holgada, discurría la imagen del mar túbido, toda en oro, pero el azul espumaba de agua cana” (*Eneida*, ed. Acuña, 236)

²³¹ Se cruzan teas de inflamada estopa y el hierro volandero de los dardos. (vv. 694-695)

²³² La reina está en el centro convocando a los suyos al son del sistro patrio./ No ha visto todavía los dos áspides que acechan a su espalda (vv. 696-697). A propósito de este pasaje, Heffernan menciona que: “Cleopatra is

En el caso de la función advertiva, varios son los momentos en los que Virgilio hace que el receptor recuerde que está describiendo un objeto metálico. Esto se logra, nuevamente, gracias a la mención de los materiales con los que está construido el escudo. De esta suerte, el mar está labrado en oro (tumidi late maris ibat imago aurea [v. 671]), los delfines que hay ahí son de plata (argento clari delphines [v. 673], mientras que Marte, labrado en hierro, se alza al combate (Saevit medio in certamine Mavors/ caelatus ferro [vv. 700-701]).

A mi parecer, la descripción del grabado que representa la batalla de Accio prácticamente puede dividirse en dos escenas: en la primero (vv. 670-687), simplemente se presenta el escenario y los participantes del conflicto. En realidad, no existe mayor dinamismo que, por ejemplo, el de aquellos delfines que “iban batiendo en círculo con sus colas el ponto” (v.673). No así la segunda (vv.688-725), que se caracteriza por lo dinámico y brutal de los actos que ahí son representados y cuya *enargeia* descansa absolutamente en verbos de acción. De esta suerte, la auténtica lucha comienza cuando Virgilio, después de introducir a los participantes en el combate, señala que:

Una omnes ruere, ac totum spumare reductis
convolsum remis rostrisque tridentibus aequor.

(Virgilio, *Eneida*, VIII, vv. 689-690)²³³

A partir de aquí, se desata lo vívido en la descripción; hay fuego que atraviesa el mar, flechas de metal, sangre derramada en el océano, gritos por doquier. En ese sentido, quizá la escena más impresionante de este pasaje sea el enfrentamiento entre dioses egipcios, que acompañan a Cleopatra, en contra de los dioses romanos, que defienden la latinidad:

Omnigenumque deum monstra et latrator Anubis
contra Neptunum et Venerem contraque Minervam
tela tenent. Saevit medio in certamine Mavors
caelatus ferro tristesque ex aethere Dirae,

shown on the shield calling her fleet with the ancestral rattle and never looking back at the two twin snakes behind her. The twin snakes link her to the Medusa-like figure of Allecto, whose writhing hair sprouts “geminus ...anguis” as she makes the eyes of Turnus stiffen with terror (7. 444-50). But unlike Allecto, and unlike the face of Medusa herself on the shield of Agamemnon (*Iliad* 11. 36-37), Cleopatra has no apotropaic power. She who would not look back is forced to *go back*, to retreat all her forces [...] and she is shown borne along by waves and the northwest wind [...] she is caught in a moment of blank terror for what immediate future will bring – just as Dido was earlier. Preparing her own immolation, Dido was *pallida morte future* (4.644) [...] The last image of Cleopatra that Vulcan wrought on the shield was like a figure shown amid the slaughter “pallentem morte future” (8.709), terrified of the time itself even as it passes [...] Neither Cleopatra nor Dido can face the future, can endure the passing of time” (*Museum of Words*, 34).

²³³ Se lanzan todos a una rasgando el haz del mar/ que borbotlea espuma al golpe de los remos girados hacia atrás (vv. 689-690).

et scissa gaudens vadit Discordia palla,
quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello.
Actius haec cernens arcum tendebat Apollo
desuper: omnis eo terrore Aegyptus et Indi,
omnis Arabs, omnes vertebant terga Sabaei.

(Virgilio, *Eneida*, VIII, vv. 668-706)²³⁴

Es claro que Virgilio sigue, por lo menos, la descripción de los dioses en guerra, representados en el EA, y quizá podríamos relacionar la presencia de las Furias con aquellas que se encuentran en el EH. Sin embargo, también es evidente aquí que el motivo se reformulariza para ser coherente con el resto de la descripción. De ahí, por ejemplo, la mención al “ladrador Anubis”, pues a manera de sinécdoque, éste representa a todos los dioses egipcios que acompañan a Cleopatra y, por extensión, también Marco Antonio.²³⁵

Como se sabe, el triunfo es, no para la liga Roma-Egipto, sino para Octavio Augusto; por lo que, en algún otro lugar del escudo, se representan escenas de victoria absoluta, en las que aparece el vencedor “sentado en el umbral blanco de nieve del radiante Febo/ va mirando los dones de los pueblos y los cuelga de sus soberbias puertas”(vv.720-721) Ante la mirada de Octavio (nuevamente un juego de miradas en ese escudo) se presentan, a modo de lista (es decir, por medio de una *enumeratio*), los pueblos vencidos:

incedunt victae longo ordine gentes,
quam variae linguis, habitu tam vestis et armis.
Hic Nomadum genus et discinctos Mulciber Afros,
hic Lelegas Carasque sagittiferosque Gelonos.

(Virgilio, *Eneida*, VIII, vv. 722- 725)²³⁶

Octavio Augusto se representa, luego, como el vencedor de los pueblos bárbaros, como el emperador a quien le está delegada la regencia del mundo, incluso como el rey que, “contento en su corazón”, contempla sus tierras en el escudo homérico. El ejercicio

²³⁴ Dioses de toda traza y aterradora catadura y el ladrador Anubis/ empuñan sus venablos contra Neptuno y Venus y la misma Minerva./ Marte, labrado en hierro, arremete airado en medio del combate./ Por el aire van aleando las odiosas furias./ Y desgarrado el manto avanza alborozada la Discordia./ Y le sigue Belona, con el látigo salpicado de sangre./ Lo advierte Apolo, el de Accio, y presta al punto el arco allá en la altura./ Aterradora su vista todo Egipto y la India y toda Arabia y todos los sabeos. (vv.668-706).

²³⁵ Acerca de este pasaje, T. Lara Vila hace una interesante reflexión en la que propone esta batalla como una batalla cósmica y una conquista sobre el Otro representado, no sólo por los barbaros egipcios, sino por la figura femenina (véase “Épica e imperio...”, 59 y ss.).

²³⁶ Pasan en larga hilera los vencidos, tan diversos/ en su atuendo y en sus armas como en su habla./ Había allí Vulcano modelado la tribu de los nómadas,/ los africanos del flotante veste;/ los léleges, los carios, los gelonos armados de saetas (vv.722-725)

ecfrástico, termina cuando Virgilio hace referencia a los ríos Eufrates, Rin y al Araxes, fronteras acuíferas entre el imperio romano y otros pueblos, así como variación del motivo del río Océano circundando el microcosmos del escudo. Finalmente, a modo de profecía y también haciendo uso de una especie de aposiopesis, se dice que Eneas “desconoce los hechos, pero goza mirando las figuras/ y carga a sus espaldas la gloria y los destinos de sus nietos.” (vv. 730-731).

3.1.4) El escudo de Aquiles en la *Ilias latina*

Debido al progresivo desconocimiento del griego y a la paulatina estandarización de la lengua de Roma como lengua franca, la Edad Media conoció la materia troyana a través de paráfrasis y epítomes latinos al *corpus homericum*. Entre estas obras –resultado de un proceso de *abbreviatio*–, un lugar especial lo ocupa la *Ilias Latina* que, en 1 070 versos, condensa los 15 693 hexámetros de la *Iliada*.

Aunque existen algunos datos más o menos indiscutibles con respecto a la historia textual de la *Ilias*, en realidad –como sucede con otros libros antiguos– se ignora más de lo que se conoce. No obstante, en la actualidad, se acepta que fue escrita en el siglo I d.C y que, antes de la traducción íntegra de la *Iliada* –hecha por Leoncio Pilato, hacia 1358–, el opúsculo que aquí interesa fue el medio, junto con otros textos breves, por el cual los autores medievales conocieron e imitaron la antigua saga troyana.²³⁷ Aunque la autoría de la *Ilias* es aún discutida, la crítica moderna se inclina por la atribución a Baebius Italicus, un *quaestor* y después cónsul *suffectus* de la provincia de Licia (actualmente Antalya y Muğla, Turquía), que obtuvo dichos cargos bajo el gobierno de Titus Flavius Caesar Vespasianus (9-79 d.C).²³⁸ De acuerdo con Del Barrio (“Originalidad...”, 147), Baebius Italicus no redacta una obra puramente imitativa del texto homérico, sino en ocasiones híbrida, pues guarda relación, sobre todo, con obras latinas, como *Punica* de Silio Itálico, las *Metamorfosis* y el *Ars Amandi* de Ovidio, así como la *Eneida* de Virgilio. Por su parte, López Fonseca también ha mencionado que:

²³⁷ Antes del siglo X, La *Ilias Latina* (también conocida como *Liberi Homeri*, *Homerus* u *Omerulus*) se transmitió junto con otras dos obras del ciclo troyano: la *Ephemeris Belli Troiani*, cuya autoría se le atribuye a Dictis Cretense y el *De excidio Troiae*, atribuida a Dares, el Frigio. Después del siglo XI, la *Ilias* entra en los denominados *Libri Catoni*, que constituyen una especie de antología literaria y moral, destinada a ser leída por estudiantes de nivel medio, de ahí su popularidad. Cabe mencionar que, entre los autores que se basan en este texto para la reformularización o medievalización de la materia troyana en sus obras se encuentra, además de Juan de Mena, el anónimo autor del *Libro de Alexandre*, quien plasma la trágica historia de esa ciudad en los versos 321-773 de su obra, uno de los excursos más significativos del texto. Sobre la influencia de la *Ilias Latina* en el *Libro de Alexandre*, resulta útil el estudio de Georges Cirot, (“La guerre de Troie...”) y, mucho más actual, la reflexión que hace Casas Rigall, en su libro *La materia Troyana en los textos romances...* (“La *Ilias Latina* y otras tradiciones confluentes”, 47-60).

²³⁸ En un muy breve resumen del problema de autoría de esta obra, hacia el siglo VI, Lactancio la atribuía a Homero. Del siglo XI se conocen testimonios que atribuyen la obra a Pindaro; mientras que, durante el siglo XIV y XV, se conoce a su autor como Pindarus Thebanus. Hacia el siglo XIX (1875), Seyffert identificó dos acrósticos al comienzo de la obra que formaban la inscripción *ITALICUS SCRIPSIT* y se atribuyó a Silio Itálico (autor de la *Guerra Púnica*). En 1890, Schenkl descubrió un manuscrito denominado *Vindobonensis lat. 3509* [Österreichische Nationalbibliothek], cuyo *Incipit* sustentaba el nombre de Baebius Italicus.

Procede el autor [de la *Ilias*] con visible desigualdad al epitomar la *Iliada* de Homero, observándose la tendencia a una mayor brevedad a medida que se avanza en la narración. No sólo falta la concepción heroico-aristocrática homérica, sino también la reducción metódica y regular propia de un epítome. Parece esto indicio de que la *Ilias Latina* no pretendió ser un resumen del original, sino más bien una antología de episodios de la *Iliada* tratados ya en latín por otros autores y para los que el autor, en consecuencia, tenía mayores posibilidades de imitación. El epítome presenta un cambio de entonación global, siendo vistos los acontecimientos desde una perspectiva filiotroyana, como es lógico en un poeta romano que se nutre con la lectura de Virgilio. El modelo de Virgilio explica en parte algunas de las divergencias respecto a la *Iliada*, sin necesidad de pensar en una doble redacción de algunos pasajes de la obra de Homero.

(“La *Ilias Latina* en los manuscritos...”, 43)

Pese a la aseveración anterior y con lo que respecta a la descripción del escudo de Aquiles, en la *Ilias Latina*, Virgilio no parece ser la *auctoritas* –de menos no la única– de la cual se nutre quien redactó el opúsculo pues, como veremos, se podría también hablar de una influencia ovidiana. No obstante, antes de aclarar este punto, tal como se ha hecho hasta aquí, me parece adecuado dividir el análisis del pasaje ecfrástico del escudo de Aquiles, en esta obra, en tres apartados: a) generalidades y glosa del contenido, b) estrategias retóricas utilizadas y c) diálogo hipotextual.

1) Generalidades de la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilias Latina*

Como en el caso de la *Iliada*, la écfrasis del escudo de Aquiles, en la *Ilias Latina*, es posterior a la muerte de Patroclo y anterior a la determinación del héroe mirmidón por entrar en la lucha. No obstante, el pasaje en el que se describe el escudo, como queda dicho con respecto a la totalidad del texto, implica una abreviación significativa en relación con su modelo griego. De esta suerte, si Homero utiliza 131 versos para describir los grabados del arma defensiva de Aquiles (*Iliada*, XVIII, vv.478-609), el autor de la *Ilias Latina* emplea menos de la tercera parte de aquellos, 31 versos en total (XVIII, 863-892).

La écfrasis del escudo, en la *Ilias*, cabe mencionar, no sigue del todo su modelo griego. De esta suerte y a diferencia de la obra homérica, el ejercicio descriptivo comienza aquí con lo que intratextualmente decodifico como un juego visual: los furiosos ojos del vástago de Tetis quien, después de alejada su madre, “volvió su terrible mirada hacia el escudo” (in clipeum *uultus* conuertit atroces [v. 840]). De ahí, el autor propone una especie de puesta en abismo

regida por aspectos visuales, pues los grabados que adornan el arma del mirmidón son percibidos por el receptor a través de la mirada del héroe.²³⁹

Para efectos de un análisis ecfrástico, he dividido aquí el contenido pretendidamente visual en cinco bloques constituyentes. En el primero se describe, al igual que en otras écfrasis de escudos, una visión panorámica, condensada en una *imago mundi*, en la que se enlistan elementos más bien generales como: “la bóveda del cielo, los astros y las tierras, rodeadas completamente por las líquidas ninfas del Océano” (vv.863-865). Al igual que en la écfrasis homérica, en la descripción del escudo de Aquiles que aparece en la *Ilias*, se sugiere la presencia de los ancestrales cuatro elementos (cielo=aire; astros=fuego, tierras=tierra; Océano=agua) que, en el contenido subsecuente de la descripción, experimentan una *amplificatio*. En el segundo bloque (vv. 865-871) –que corresponde, a mi parecer, a los aspectos relacionados con el fuego, como elemento primordial–, el autor se centra en el espacio astronómico, y destaca la alusión a medidas y cálculos siderales, como las partes en las que se divide la noche y la mención a las cuatro regiones del mundo. El tercer bloque (vv. 872-875) –que implica una amplificación al elemento agua– engloba el reino acuífero y a sus habitantes. Aquí, de nueva cuenta, el autor enumera nombres de deidades marinas; entre ellas, Nereo, el viejo Océano, Proteo y Doris. El cuarto espacio (vv. 876-889), por otro lado, corresponde a la representación de lo terrestre –y, evidentemente, alude a la Tierra como elemento base–. Aquí se representa a los habitantes de este espacio en el mundo (bestias y hombres). Se trata del bloque más amplio en esa écfrasis, pues abarca 12 versos (en comparación a los cuatro o siete que, como máximo, se emplean en otros bloques); en ellos, el autor describe, principalmente, dos ámbitos: uno salvaje y otro civilizado. Éste último, a su vez, se divide en dos aspectos relacionados al mundo social: por un lado una *polis* –a la que se suman representaciones relacionadas con las leyes y la religión–; mientras que, por otra parte, se halla el ámbito agrícola, al que se suman representaciones de campos de cultivos, bestias de labor, vendimia, etc.

²³⁹ A propósito de esta aseveración, en su edición y traducción al texto, Del Barrio Vega y Cristóbal López señalan: “En Homero, la descripción del escudo de Aquiles es simultánea a su fabricación; aquí [en la *Ilias*], en cambio, el escudo se describe, cuando Tetis ya se lo ha entregado a Aquiles, a través de la mirada de éste; de la misma forma que en la *Eneida* Virgilio describe el escudo de Eneas cuando su madre Venus se lo ha entregado, y también a través de la mirada del héroe; sin duda, el autor de la *Iliada Latina* tiene presente el episodio virgiliano, además del homérico. (*Ilias Latina*, 94, n. 149).

Finalmente, a diferencia de los escudos hasta aquí analizados, la descripción del escudo de Aquiles, en la *Ilias*, no termina con la mención a una barrera acuática que franquea el universo condensado en el escudo,²⁴⁰ sino con la representación de cuatro divinidades: Marte y la célebre *tria fata*: Átropo, Cloto y Láquesis, señoras de los destinos (vv.890-892). La anterior glosa puede reflejarse en el siguiente listado:

- 1. Imago mundi (vv. 863-865)**
- 2. Aspectos astronómicos [Aire] (vv. 865-871)**
 - 2.1 Fases de los astros y partes de la noche (v. 866)
 - 2.2 Cuatro regiones del firmamento (v. 887)
 - 2.3 Medidas y puntos locales astronómicos (vv. 867-872)
- 3. Las divinidades del mar [Agua] (vv. 872-875)**
 - 3.1 Divinidades masculinas (vv. 872-874)
 - 3.2 Divinidades femeninas (vv. 874-875)
- 4. La tierra y sus habitantes [Tierra] (vv. 876-889)**
 - 4.1 Vista panorámica” (vv. 876-877)
 - 4.2 La polis y la civilización (vv. 877-889)
 - 4.2.1 La polis y las leyes (vv. 878- 880)
 - 4.2.2 La polis y la religión (vv. 881-885)
 - 4.2.3 El mundo agrícola (vv. 886-889)
 - a)4.2.3.1 Campos y cultivos (v. 886)
 - b)4.2.3.2 Bestias de labor (v. 886)
 - c)4.2.3.3 Cosecha (v. 887)
 - d)Vendimia (v.888)
 - e)4.2.3.5 Ganado (v. 889)
- 5. Las divinidades de la guerra y la muerte [Fuego] (vv. 890-892)**
 - 5.1 Marte (vv. 890-891)
 - 5.2 Las *Tria fata* (vv. 891.892)

2) Estrategias retóricas utilizadas

Hacia la primera mitad del siglo XX (1948), E. R. Curtius, en su texto *Literatura y Edad Media latina*, calificó la *Ilias* como una “tosca refundición de la *Iliada*” (80), una “mala obra” (82) que, empero, fue importante por haber constituido un medio difusor para que la Edad Media conociera e imitara los relatos de la Antigüedad clásica (528, n. 64). En este sentido y a propósito de los aspectos descriptivos del escudo de Aquiles, que son los que a este estudio interesan, habría que añadir que, en tanto epítome, si bien el autor de la *Ilias* realiza un proceso de *abbrevatio* en la écfrasis de este objeto, no por ello obtiene como resultado una “écfrasis mala o tosca”, ni tampoco un simple producto calcado de un hipotexto; pues, como en los casos anteriores en los que se describen escudos en obras literarias, el autor de la *Ilias*

²⁴⁰ Esto no quiere decir que dicha barrera no exista, pues, por el contrario, está presente, mas se enuncia en el primer bloque (*Oceani terras et cinctum Nerea circum* v. 843).

Latina describe un objeto, si no del todo diferente al que aparece en la obra de Homero, sí con ciertas particularidades.

Para lograr lo anterior, el autor de la *Ilias* –como los autores aquí estudiados– se apoya en el uso de estrategias retóricas y representacionales a veces similares a los modelos de su obra, a veces distintas. En el primer caso, encontramos figuras como: la *distributio*, la *enumeratio*, la alusión, la paradoja y la sinestesia. En el segundo, se hallan variaciones de motivos ecfrásticos, así como la inclusión de ciertos contenidos. Siguiendo este orden, en este apartado veremos cómo se manifiestan estos primeros elementos, mientras que, en el siguiente, me enfocaré en los restantes.

Como en las descripciones anteriores a ésta, la *distributio* conlleva la función de dividir el supuesto espacio de representación y esto se logra, igual que en los hipotextos, a partir de la inclusión de marcas deícticas que, generalmente, poseen un carácter adverbial locativo, cuantitativo o ilativo (éste último, finalmente, se desprende del segundo). Así, lo anterior se simplifica, como en la descripción del E.A en la *Iliada*, en el cuadro siguiente:

Marcas locativas	<i>Illic</i> (ahí), <i>unde</i> (donde), <i>hic</i> (ahí), <i>in</i> (en [cuyos muros] <i>in quibus</i> [muris] v.878), <i>Parte alia</i> (en otra parte), <i>inter mediis</i> (en medio)
Marcas verbales de cantidad	<i>addiderat</i> . (addo, addere, addidi [v. 872])
Marcas ilativas	<i>Et</i> (y) <i>que</i> (y [muchas veces aparece como clítico]) ²⁴¹

²⁴¹ En el primer caso se hallan versos como el que inaugura la descripción “*Illic Ignipotens mundi caelaverat arcem sideraque...*”(v. 863); aquél que marca el espacio por donde sale el Lucífero y en donde se oculta el Héspero (ambos, la misma estrella, sólo que los diferencia su carácter diurno/nocturno): “[*Ignipotens caelaverat*] *Lucifer unde suis, unde Hesperus unus uterque*” (v. 869); el verso en el que se habla de la vida interior en la ciudad “[...] *altis oppida muris, / in quibus exercent leges* ” (877-878); el verso en el que, cambiando de escenario (*Parte alia* [v. 881]) se habla de las musas y, finalmente, el verso que coloca a Marte en medio de la descripción (*Haec inter mediis stabat Mars aureus armis* [v. 879]). En el segundo caso, las marcas verbales de cantidad, hallamos el verbo: *addo, addere, addidi, additus*: “*addideratque fretis sua numina*” [v.872]); mientras que, en el tercer caso, entre muchos otros ejemplos, se hallan, precisamente los catálogos, cuyos elementos representados, y por tanto espacios representacionales, se encadenan con marcas ilativas del tipo que se señalan en el cuadro, así: [*Illic Ignipotens ...caelaverat*] *Oceani terras et/ cinctum Nerea circum/ astrorumque vices dimensaque tempora noctis, / quattuor et mundi partes, quantum Arctos ab Austro / et quantum occasus roseo distaret ab ortu*” (vv. 864-867).

Por otro lado, cuatro son las veces en las que el autor de la *Ilias* hace uso de la enumeración o el catálogo. De esta suerte, cuando se refiere a la *imago mundi* que inaugura la descripción, se dice que:

Illic Ignipotens mundi caelaverat arcem
sideraque et liquidis redimitas undique nymphis
[fecerat et mire liquidas Nereidos arces]
Oceani terras et cinctum Nerea circum.

(*Ilias Latina*, XVIII, vv. 863-866)²⁴²

Posterior a esto, y después de describir aspectos relacionados con astros y cuerpos siderales, el autor hace una enumeración de las divinidades marinas y señala que Hefestos:

Addideratque fretis sua numina: Nerea magnum
Oceanumque senem nec eundem Protea semper,
Tritonasque feros et amantem Dorida fluctus;
fecerat et liquidas mira Nereidas arte.

(*Ilias Latina*, XVIII, vv. 872-875)²⁴³

Finalmente, para centrarse en la descripción de los aspectos que acoge la tierra (aspectos geográficos y humanos o sociales) el autor opta por sugerir una especie de visión panorámica que incluye, de nueva cuenta, un breve listado:

Terra gerit silvas horrendaque monstra ferarum
fluminaque et montes cumque altis oppida muris.

(*Ilias Latina*, XVIII, vv. 876-877)²⁴⁴

A mi parecer, todas estas enumeraciones tienen como objetivo sugerir la idea de encapsular la diversidad y la totalidad en la unidad, hecho que hace admirable este objeto y como el escudo de Eneas, lo convierte en una obra pretendidamente visual que se caracteriza por ser *non enarrabile*. Asimismo, como antes lo he mencionado, gracias a la inclusión del todo en el uno, el resultado es un objeto que se vuelve una epifanía por haber sido labrado, también, por un dios.

²⁴² “En él, el Ignipotente había cincelado la bóveda del cielo, los astros y las tierras, rodeadas por líquidas ninfas del Océano; y a Nereo ciñendo todo alrededor” (vv. 863-866).

²⁴³ “A los mares les había añadido sus divinidades: el gran Nereo y el anciano Océano, y Proteo siempre distinto, los salvajes Tritones y Dóride, amante de las olas; había representado también a las acuáticas Nereidas con arte admirable.” (vv. 872-875)

²⁴⁴ “La tierra ofrece bosques y fieras de terrible apariencia, ríos y montes y ciudades con elevadas murallas” (vv. 876).

Independientemente de lo anterior, el hecho de presentar aquí por separado las figuras retóricas que se utilizan en la descripción no quiere decir que, al interior de ésta, dichas estrategias actúen de manera independiente; pues, como se ha propuesto a modo de eje de análisis en esta investigación, la écfrasis opera como una figura retórica que, a su vez, es producto del conjunto de otras figuras discursivas.

De esta suerte y a propósito de la alusión como otra de las figuras existentes en esta écfrasis, si se observa lo marcado en el inciso 2.1 del listado de la glosa a la descripción (fases de los astros...), se recordará que el autor de la *Ilias* sólo menciona que el Ignipotente hubo cincelado en el escudo los “[...] tempora noctis, quattuor et mundi partes” (vv. 886-887),²⁴⁵ sin aclarar cuáles son ni las partes de la noche, ni esas cuatro regiones del mundo, pues –por medio de esa figura, es decir, la alusión– el autor delega la tarea de decodificación al receptor quien, hipotéticamente –quizá como lector ideal– debe saber que, el hombre de la Antigüedad, dividía la noche en siete partes y el mundo en cuatro regiones. De este modo, por ejemplo, en las *Etymologiae* de san Isidoro se dice que:

Noctis partes septem sunt, id est vesper, crepusculum, conticinium, intempestum, gallicinium, matutinum, diluculum. [5] Vesperum ab stella occidentali vocatum, quae solem occiduum sequitur et tenebras sequentes praecedit. [...] Crepusculum est dubia lux. Nam creperum dubium dicimus, hoc est inter lucem et tenebras. [8] Conticinium est quando omnes silent... [etc]
(*Etymologiae* V, XXXI)²⁴⁶

²⁴⁵ Del Barrio traduce este verso como “las partes en las que se divide la noche y las cuatro regiones del firmamento” (95). Llama la atención por qué decidió traducir *mundi* por *del firmamento*, pues parece que se alude, como queda dicho en el cuerpo del trabajo a las cuatro regiones del mundo conocidas (que implica el tradicional uso de la tetriada). Y así lo tradujo Juan de Mena, hacia 1450, para el rey Juan II de Castilla: “[Vulcano en el escudo] entallara más las quatro plagas o partes del mundo y cuánto distava Arcos del Austro, es a saber la parte setentrional de la parte mediterraneanal, y cuánto se aparta occidente de la clara y resplandeciente parte oriental” (“Omero Romançado”, xxx, 591).

²⁴⁶ La traducción que proponen Oroz y Casquero dice: “Siete son las partes de la noche: atardecer, crepúsculo, conticinio, intempesto, gallicinio, madrugada y alba. El atardecer se llama Vesper por la estrella del ocaso que sigue al sol poniente y precede al comienzo de las tinieblas [...] Crepúsculo es la luz incierta, ya que *incierto* se dice en latín *creperum*, esto es entre la luz y las tinieblas. Conticinium es el tiempo en que todos callan, pues *conticescere* es *callar* [etc.]” (*Etimologías*, v, XXXI). Con lo que respecta éstas, como queda implícito, mas no aludido en la cita anterior a Juan de Mena, son: Mediodía, Septentrión, Oriente y Occidente. Para corroborar esto, bastaría traer a cuenta, una vez más a, san Isidoro quien, equiparando geografía y religión cristiana, señalará en sus *Etymologiae*: “Hi sunt quattuor Evangelistae, quos per Ezechielem Spiritus sanctus significavit in quattuor animalibus. Propterea autem quattuor animalia, quia **per quattuor mundi partes** fides Christianae religionis eorum praedicatione disseminata est” (VI, II, 40).

Además de la alusión que se presenta en otros lugares de la écfrasis,²⁴⁷ otra de las figuras que se halla en la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilias* es la paradoja que, como en los casos anteriormente analizados, puede ser cromática y sinestésica. En el primer caso, encontramos, por ejemplo, ciertos aspectos lumínicos cuando se dice que la luna “ilumina el cielo con la claridad de su luz” (nitida lustraret lampade caelum” ([v.871]); o bien coloridos, cuando se describe a las *Tria Fata* que, afligidas, llevan los cabellos ensangrentados (v. 892).²⁴⁸

El segundo caso –la paradoja sinestésica, propiamente paradoja visual-auditiva– queda ejemplificado con el punto marcado en el listado como 4.2.2 (La polis y la religión), en el cual se describe a ciertas sacerdotisas de Apolo y a éste mismo, que se representan tocando panderos y emitiendo un sonido equiparable al universo. Así, el autor de la *Ilias*, haciendo uso de una referencia espacial, describe esta escena con los siguientes versos:

Parte alia castae resonant Paena puellae
dantque choras molles et tympana dextera pulsat;
ille lyrae graciles extenso pollice chordas
percurrit septemque modos modulatur avenis:
carmina componunt mundi resonantia motum.

(*Ilias Latina*, XVIII, vv. 881-885)²⁴⁹

La paradoja representacional se resuelve, como en otros casos, mediante la función advertiva que es, si bien escasa en esta écfrasis, no inexistente. De esta suerte, a propósito de los trabajos agrícolas, se dice que: “otros cultivan los campos, los novillos aran *duros* labratíos” (Rura colunt alii, sulcant *grauia* arua iuueni v. 886 [¿se hace acaso alusión a la dureza del metal?]) y, con mayor claridad, más adelante, se dice que “En el centro [del escudo] se erguía Marte, cincelado en oro en medio de sus armas” (Haec inter mediis stabat Mars aureus armis [v. 889]).

²⁴⁷Por ejemplo en los mismos catálogos, en los que el autor simplemente nombra a los personajes ahí representados, pues confía en que su receptor sabe la historia de cada uno de ellos, por ejemplo Proteo, Dorios, Oceano etc.

²⁴⁸A mi parecer la imagen de las *Tria Fata* con los cabellos ensangrentados, aquí, es una reformularización del modelo que aparece desde Homero, cuando habla de la Parca con ensangrentados vestidos y que se repite en el Pseudo Hesíodo.

²⁴⁹“En otra parte, las castas doncellas repiten en su canto el nombre del Peán y ejecutan delicadas danzas, mientras su mano golpea los panderos; él tañe con el pulgar extendido las delgadas cuerdas de la lira y modula los siete tonos con la flauta de cañas: forman un canto que reproduce el movimiento del universo.” (vv. 881-885).

Como se observa, estas escenas siguen más o menos al hipotexto griego. No obstante, también es necesario mencionar que, como he advertido antes, no toda la écfrasis de este escudo es una simple imitación a la descripción homérica; por tanto, en el siguiente y último apartado en este análisis, propongo un diálogo entre esta écfrasis y una de sus fuentes.

3) Diálogo hipotextual

Como se podría esperar, muchas son las escenas similares que comparte la descripción del escudo de Aquiles, en la *Iliada*, con el que aparece en la *Ilias*. En el cuadro siguiente se ofrece una relación más o menos detallada de esos elementos.

Representación	<i>Iliada</i> (versos y lugar que ocupa en la écfrasis [número, según listado])	<i>Ilias Latina</i> (versos y lugar que ocupa en la écfrasis [número, según listado])	Peculiaridades y comentarios
<i>Imago mundi</i>	vv. 483-489; 1 de 6	vv. 863-865; 1 de 5	El autor de la <i>Ilias</i> ocupa la alusión para referirse a ciertos aspectos distributivos en el escudo (las partes de la noche, los cuatro rumbos del mundo). Parecería haber un cambio gradual del eje vertical superior (astros/cielo) al eje vertical inferior (tierra). No así en Homero, quien, después de un breve listado, que integra la <i>imago mundi</i> , abruptamente se enfoca, después, en la descripción de las dos ciudades.
Ciudad en paz (leyes)	vv. 497-508; 2 de 5	vv. 878- 880;4 de 5	Se eliminan en la <i>Ilias</i> todos los detalles y paradojas sinestésicas y aspectos intencionales (moneda, piedras pulidas, etc). El juez que aparece en la <i>Ilias</i> y que se representa “con rostro sereno” (v.880) parecería equipararse al rey que, en el mullido barbecho de la <i>Iliada</i> se representa “feliz en su corazón” (v.557)
El mundo agrícola	vv. 541-573; 3de 6	vv. 886-889; 4 de 5	Se eliminan o abrevian en la <i>Ilias</i> muchos detalles como la especificación a espacios (dominio real/mullido barbecho), además de muchas figuras y estrategias retóricas como la <i>enargeia</i> , la función

			advertiva y la paradoja sinestésico-auditiva.
El dios de la guerra y las divinidades de la muerte	vv. 516, 535-536; 2 de 6	vv. 890-892; 5 de 5	Esta representación cierra la descripción del escudo, en la <i>Ilias</i> ; mientras que en la <i>Iliada</i> estas divinidades son parte de la descripción de la ciudad en guerra y aparecen en una parte media de la descripción. Las <i>Trias Fata</i> sustituyen, en la <i>Ilias</i> , la presencia de la Parca.
Océano circundante	vv. 607-608 6 de 6	v. 865 1 de 5	La <i>dispositio</i> del Océano circundante, en la <i>Ilias</i> , es absolutamente inversa a la Océano que aparece en el escudo de Aquiles en la <i>Iliada</i> .

Tomando en cuenta el cuadro anterior, y analizando por exclusión e inferencia, es claro que hay elementos que, si bien aparecen en el escudo de Aquiles, en la *Iliada*, ya no están presentes en el que se describe en la *Ilias*. Por ejemplo: la descripción de la ciudad en guerra y las perspectivas de sitiados y sitiadores; las bodas, el mundo de las fieras, la pista de baile, entre otros. Asimismo, cabe mencionar que varias de las representaciones y aspectos en el escudo que aparecen en la obra tardoantigua son creaciones originales del autor o bien se derivan de otras descripciones, que provienen de otras obras latinas, y que no necesariamente atañen a escudos.

En el primer caso, bastaría mencionar la ya citada escena en la que se reflejan aspectos religiosos, en el escudo de la *Ilias Latina*. Como se recordará, se representan ahí a ciertas doncellas y a Apolo, cantando y tocando instrumentos. El resultado, según el último verso de esa escena, es un sonido que “reproduce el movimiento del universo” (*carmina componunt mundi resonantia motum* [v. 885]). Para Del Barrio, los versos con los que concluye esta escena son una referencia pitagórica a la armonía de las esferas celestes y al modelo ptolemaico del mundo (en *Ilias Latina*, 96, n. 148). Por su parte, Morelli (“Nerone poeta...” 165) afirma una conexión de este escudo con su contexto extratextual y político; es decir, con el gobierno de Nerón, a quien, según este crítico, lo representa el dios tocando un instrumento, a propósito del gusto del emperador por la lira. La écfrasis total de este escudo, al parecer de este estudioso, es una especie de panegírico a los tiempos de ese emperador. Es

decir, una especie de reformulación a la función política extratextual que hemos visto, por ejemplo, en la descripción del escudo de Eneas, en la *Eneida*.

Por otro lado, como se ha mencionado al principio de este apartado, la *Iliada* de Homero no parece ser la única obra de la que se nutre el autor de la *Ilias* para la descripción de este escudo, pues –aunque pudiéramos pensar en una influencia del escudo de Herácles del Pseudo Hesíodo, sobre todo por la inclusión del coro Apolo, en relación al coro de musas descritas en aquel escudo (E.H, vv. 203-206)– también debemos tomar en cuenta la influencia de las *Metamorfosis* de Ovidio y, en específico, la descripción del palacio del Sol, de la que el autor de la *Ilias*, prácticamente calca tres aspectos: la representación del mundo marino, la visión global de lo terrestre, la visión cósmica, es decir la representación de los astros. Sin embargo, como en este trabajo he relacionado la descripción de los Palacios del Sol con la descripción del segundo motivo, aclararé estos tres puntos a penas aquí esbozados, más adelante y tan sólo menciono aquí que, en cuanto a descripciones de escudos, ésta fue una de las écfrasis que dieron paso al motivo reelaborado en la Edad Media, época en la que la materia clásica no sólo inculía la saga troyana, sino, como lo veremos a continuación, también las narraciones referentes a Alejandro.

3.1.5) El escudo de Darío en la *Alexandreis*

Larga ha sido la polémica que apoya o desacredita la idea de calificar el siglo XII como el segundo Renacimiento medieval, incluso, en más de una ocasión, se ha cuestionado la validez del término.²⁵⁰ No obstante, cualquier postura que se tome con respecto a esta discusión no escapa al hecho de aceptar que esta época se caracterizó –de menos la afirmación es válida para la zona anglonormanda– por su vasta producción cultural, y sobre todo literaria, que dio nacimiento a la novela, como género (García Gual, *Primeras novelas europeas*, 27), y también a una serie de historias y mitos tan longevos en Occidente, como la saga artúrica. Empero, al lado de Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda, la Edad Media también contó otros relatos atinentes a otro tipo de héroes que provenían de ámbitos históricos o míticos distintos a la corte del rey britano.²⁵¹ Entre ellos, un lugar especial lo ocupó, sin duda, Alejandro Magno, cuya biografía ficticia constituyó, para el hombre medieval, el relato de

²⁵⁰ Partiendo de la idea de un primer Renacimiento medieval, contemporáneo a la época carolingia, es decir, siglo VIII, el término de “Segundo Renacimiento medieval” o “Renacimiento de siglo XII” fue acuñado por el historiador Charles H. Haskins quien, en su obra precisamente llamada *The Renaissance of the Twelfth Century*, publicada por la Universidad de Harvard (1927), aborda temas como la importancia de la cultura clásica en las escuelas y cortes de la época, el nacimiento de las universidades y la difusión del ejercicio de la traducción en varios centros de cultura europeos. A esta opinión se han opuesto, no obstante, algunos críticos como R. García Villoslada, quien niega la posibilidad de emplear el término, pues no existe, bajo su consideración, una idea de individualismo, ni de humanismo ni tampoco la idea de una cultura nacional. En este sentido, este autor señala que no se puede hablar de un verdadero Renacimiento donde no se da el renacer de un pueblo; y, en consecuencia, concluye que “por falta de ese elemento nacional, no por defecto de cultura básica, ni de individualismo poderoso, en la Edad Media no se dieron verdaderos Renacimientos, ni carolingio, ni [de los] Otones, ni de la escuela de Orleáns, en el siglo XII” (“Renacimiento y humanismo”, 320). Sobre este tema y polémica resulta útil el estudio de Soto Rábanos (“Las escuelas urbanas y el Renacimiento...”).

²⁵¹ Esta pluralidad de contenidos temáticos en las obras medievales –o, por lo menos, en las anglonormandas del siglo XII– es clara cuando se piensa en los versos de la *Chanson de Saxons*, en los que Jean Bodel prácticamente asienta una prototeoría, si no de géneros, sí de elementos narrativos, al mencionar que:

Ne sont que trois matieres a nul homme entendant:

De France et de Bretagne et de Rome la grant;

Et de ces trois materes n'i a nul semblant.

Li conte de Bretagne si sont vain et plaisant.

Cil de Romme sont sage et de sens aprendant.

Cil de France sont voir chascun jor apparant (I, vv.5-10, p. 1-2)

La traducción que hace Botero a este pasaje es la siguiente: “Solo existen tres materias para todo hombre viviente: de Francia, de Bretaña y de Roma la grande; estas tres materias son muy diferentes. Las historias de Bretaña son vanas y divertidas, las de Roma son sabias y ejemplarizantes; las de Francia, cada día se ve, son verídicas” (“Los orígenes de la literatura medieval...”, 296). En efecto, hacia 1200, año en que se escribió la *Chanson*, J. Bodel distinguió tres universos narrativos en los que se centró la producción literaria francesa del siglo XII: las narraciones relacionadas con Carlo Magno y su sobrino Roldán (*matière de Bretagne*) y finalmente las relacionadas con la Antigüedad clásica (*matière de Rome*). El presente trabajo de investigación se centra en ésta última, a la que el autor ya mencionado califica de “sage et de sens aprendant”, es decir de sabia (o culta) y ejemplar. Características que, un siglo después y en territorios hispánicos, serán parte de los elementos que, entre muchos otros, les valga a estas obras para ser vertidas en el formato del mester de clerecía.

un personaje ambiguo que encarnaba, por un lado, la idealización del caballero y el monarca; y, por otra parte, la imagen del soberbio –quebrantador de los límites del mundo y del conocimiento–, equiparado, en ocasiones, con Luzbel.²⁵²

Numerosos son los textos por los que el hombre medieval conoció la biografía de Alejandro Magno. Entre ellos, destacan los epitomes y latinizaciones a la *Vida y Hazañas de Alejandro de Macedonia*, obra original de un autor anónimo de siglo III d. C, que la crítica reconoce como el Pseudo Calístenes y que representa la *arché* de la biografía legendaria del conquistador.²⁵³ Entre los epítomes a este texto se encuentra la *Historia de Proeliis*, traducción latina hecha por el arcipreste Leo de Nápoles y que, durante los siglos X y XI, constituyó una lectura relativamente difundida en Europa.²⁵⁴

Por otra parte se encuentra la difusión de las biografías más conocidas y menos ficticias de Alejandro Magno,²⁵⁵ como las *Parallelae sive vitae illustrium virorum*, de Plutarco; la *Anabasis Alexandri* de Lucio Flavio Arriano o bien la *Historia Alexandri Magni*, de Quinto Curcio, que inspiró a Gautier de Châtillon para escribir la *Alexandreis sive Gesta Alexandri Magni*, o *Alejandreida*; un largo poema latino que consta de 5464 hexámetros dactílicos.²⁵⁶ En esta obra, su autor –un clérigo originario de la región francesa de Lille–,

²⁵² Para mayor información sobre la materia alejandrina medieval, el lector puede consultar el texto coordinado por D. Zuwiyya, *A companion to Alexander literature in the Middle Ages*, en donde se reúnen ensayos sobre la leyenda del macedonio, inserta en ámbitos lingüísticos y culturales diversos como el judío, el francés, el hispánico, el británico, el italiano e incluso el etíope y cóptico.

²⁵³ Cuando me refiero a una biografía legendaria del conquistador, aludo a algunos pasajes que actualmente calificaríamos como fantásticos en la narración de la vida de Alejandro y que, no obstante, a mi parecer, deben ser catalogados en el plano del *thaumaston* griego o bien, acaso, en el ámbito de los *mirabilia* latinos y medievales. En este sentido, la obra del Pseudo Calístenes –a quien por mucho tiempo se le confundió con el histórico Calístenes de Olintio (ca. 360 a.C-328 a.C.), compañero de campaña del macedonio– es el primer texto que narra algunos pasajes que posteriormente se volverán emblemáticos en las distintas vidas de Alejandro que produjo la Edad Media, a saber: las exploraciones a los cielos y al fondo del mar (Pseudo Calístenes, II, 38; II, 41, respectivamente), el encuentro con las amazonas y otras razas monstruosas (II, 33 y ss.; III, 27), así como el pasaje en el que Alejandro consulta su destino al oráculo de los árboles del sol y de la luna (III, 17). Cabe señalar que, fuera de alguna descripción muy somera a las tumbas de los reyes persas (II, 18), no existe en *Vida y hazañas* ninguna descripción que podamos catalogar como ecrástica.

²⁵⁴ El título original de la obra es *Historia Alexandri Magni Regis Macedoniae de Proeliis*.

²⁵⁵ Es relativo hablar de biografías no ficticias, legendarias o maravillosas del conquistador macedonio, pues si bien es cierto que en la obra del Pseudo Calístenes abundan los elementos fabulosos (ya que el texto mismo es el resultado de un complejo proceso cultural y literario en el que hay que ubicar como sustrato, por ejemplo, la literatura paradoxográfica o de maravillas, contemporánea a la época helenística), también en las biografías que aquí califico como menos ficticias se encuentran algunos elementos que igualmente se podrían catalogar en el plano de lo extraordinario. Por ejemplo, Plutarco da cuenta del sueño premonitorio que tiene Olímpias antes del nacimiento de Alejandro (*Parallelae.*, II), mientras que Quinto Curcio (*Historia Alexandri*, VI, 29) ofrece detalles considerables con respecto al encuentro entre Alejandro y la reina de las amazonas.

²⁵⁶ En la actualidad se cuentan con algunas ediciones útiles a la obra de G. Chatillon, una de ellas es la de David Townseed, titulada *The Alexandreis, a Twelveth Century Epic*, publicada por la Universidad de Pennsylvania;

narra los hechos biográficos del conquistador macedonio y su campaña bélica emprendida por partida doble: primero, la lucha en contra del imperio aqueménida, encabezado por Darío III; y, por otra parte, la exploración a la India y la derrota del rey Poro, sátrapa de aquel lugar.

La datación de la obra se sitúa, aproximadamente, entre 1175 y 1180;²⁵⁷ época en la que su autor la dedicó al arzobispo Guillermo de Reims.²⁵⁸ Durante los siglos XII y XIII, este texto gozó de amplia difusión, pues era una de las lecturas obligatorias en el *curriculum* escolar de la época.²⁵⁹ De ahí que no resulte extraño que la *Alexandreis* haya fungido como hipotexto directo para la creación de varias obras medievales, que se relacionan con la vida del conquistador macedonio y que fueron escritas en lengua romance; éste es el caso del hispánico *Libro de Alexandre*.

La obra de Gautier de Châtillon está integrada por diez libros, en los que el autor no sólo recuenta lo dicho por Quinto Curcio u otros textos que le sirvieron como inspiración, sino que reelabora y actualiza la historia del macedonio, añadiendo pasajes y aspectos relacionados con la época en la que escribió. Entre estos elementos originales del autor francés se debe considerar, por una parte, la medievalización del personaje y su entorno;²⁶⁰ mientras que, por otro lado, resaltan algunos ejercicios y prácticas retóricas más o menos

mientras que, en castellano, en época relativamente reciente se ha publicado la traducción de Francisco Pejenaute Rubio, titulada *Alejandreida*. El texto latino de manera electrónica, se puede consultar, por otro lado, en el sitio de la “Bibliotheca Augustana” en la siguiente dirección: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost12/Gualterus/gua_al00.html. Se trata de la edición digitalizada que Marvin L. Colker preparó, en 1978, para la University of Sharjah y que, entre los especialistas, es calificada como la mejor edición crítica (Ariezaleta, “Acerca de la educación...”, 10). Para esta tesis, por tanto, extraigo las citas en latín de la edición de Colker, mientras que la traducción al castellano, que pondré por regla en nota al pie, pertenece a la edición de F. Pejenaute Rubio antes señalada.

²⁵⁷ Como es el caso de muchas obras antiguas, la datación es uno de los problemas de los que más se ha ocupado la crítica. Debido a que esta polémica desborda los objetivos de este trabajo, remito al lector a las obras de I. Michel (*The Treatment*, 17 y ss.), al estudio de Ariezaleta (*La translation*, 58 y ss.), así como al estudio introductorio de Pejenaute Rubio a su traducción de la *Alejandreida* (43 y ss.).

²⁵⁸ Sobre la dedicatoria, señala Pejenaute Rubio, “cada libro comienza con una letra, de modo que, tomando las iniciales de la primera palabra de cada libro, nos da, en acróstico, el nombre del arzobispo de Reims, a quien está dedicada la obra: “GVILLERMVS”. (“Una aproximación a la vida y obra de Gautier de Châtillon”, 400). Para más información sobre la vida del autor, véase ese mismo artículo cuya versión digitalizada se encuentra en la Biblioteca Gonzalo de Berceo en la siguiente dirección:

<http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/pejenaute/gautierdechattillon.htm>

²⁵⁹ En este sentido, al hacer un estudio de las fuentes del hispánico *Libro de Alexandre*, I. Michel ha señalado que: “The *Alexandreis* was a late flowering of a long established Roman literary form and its shaping principle was mimetic [...] Gautier’s poem was read only by schoolmen who were well versed in Latin or studied by students as a prescribed text.” (Michel, *The Treatment*..., 19)

²⁶⁰ La descripción de las armas de Alejandro, en esta obra (IV, vv. 499 y ss.), es quizá una de las medievalizaciones más evidentes en el texto, pues Gautier prácticamente describe la investidura de un caballero medieval que utiliza, entre otras cosas, cota de malla, espuelas, coraza metálica de doble nudo, yelmo y una doble celada (X, vv. 520-521).

comunes en la época, como las distintas écfrasis o *descriptions* que no provienen de los textos en los que se basa el autor.

Tal como señala M. Lafferty (*Walter of Chatillon's Alexandreis*, 122 y ss.), los ejercicios descriptivos que aparecen en esta obra, y que podrían catalogarse en la actual definición de écfrasis, suman tres: 1) la descripción del escudo de Darío (II, vv.495-540); 2) la descripción de la tumba de la reina aqueménida (IV, vv. 176-274); y 3) la écfrasis al sepulcro del rey de los persas (VII, vv. 379-430).²⁶¹ Puesto que en este trabajo me he dedicado a sugerir una trayectoria hipotextual con respecto al motivo ecfrástico del escudo historiado y debido a que, cronológicamente, en el corpus que utilizo en este estudio, la *Alexandreis* contiene la primera descripción de un escudo en literatura medieval, comenzaré esta segunda parte de mi análisis con la écfrasis al escudo de Darío que aparece en esta obra. Para ello, sigo el patrón coherente con los análisis hasta aquí propuestos. De esta suerte, he dividido este comentario en tres subapartados: a) generalidades de la descripción; b) estrategias retóricas utilizadas y compartidas con otras descripciones de escudos y, finalmente, c) originalidad y funciones ecfrásticas de la descripción del escudo de Darío en la *Alexandreis*.

1) Generalidades de la descripción

La descripción del escudo de Darío, en la *Alexandreis*, abarca los últimos 50 versos del libro II (vv.494-544). En ellos, el autor –entre otros aspectos– da cuenta de la batalla de Issos.²⁶²

²⁶¹ Estas mismas écfrasis aparecen también en el *LA* la correspondencia es: escudo de Darío (*LA* cc. 991-1001), tumba de la esposa de Darío (*LA* cc.1239-1248), descripción del sepulcro de Darío (*LA* cc.1792-1803).

²⁶² Históricamente, la batalla de Issos se libró en el otoño del año 333 a.C., sobre el territorio que antiguamente se designaba con el nombre de Cilicia, cerca del río Pirano, y que actualmente abarca parte de la Península de Anatolia. De entre los enfrentamientos famosos del ejército macedonio contra el persa, esta batalla es subsecuente al combate en el Gránico, a cuya diferencia la batalla de Issos es considerada como el primer gran triunfo de Alejandro sobre las tropas enemigas comandadas por Darío III. Después de esta victoria, Alejandro avanzó y conquistó Palestina y Egipto, apoderándose de un gran territorio y sentando las bases para su triunfo inminente. En la historia del arte, la batalla de Issos ha sido un motivo para pintores y otros artistas. Entre las obras más célebres que recrean este enfrentamiento se encuentra el famoso mosaico pompeyano, que data del año 200 a.C. (fig.14); además de una obra de Albrecht Altdorfer, titulada “Alexanderschlacht” (ca.1530), y también una representación de Brughel el viejo, titulada “Die Schlacht bei Issos” (ca. 1605) y que se conserva actualmente en el Museo de Louvre, París.



Fig. 14 Anónimo, “Mosaico de Issos”, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles., ca. 200 a.C

A diferencia de las descripciones de otros escudos en textos griegos y latinos clásicos, la écfrasis del escudo del rey persa, en esta obra, se sitúa cuando el enfrentamiento entre ambos bandos ya ha comenzado, lo cual no implica, a mi parecer, que la

descripción esté fuera de lugar, como lo ha señalado Pejenaute Rubio

(*Alejandreida*, II, 155, n.77), ni que la función retórica descriptiva no sea la de una reticencia o *aposiopesis*, como sucede en el caso de otras écfrasis de armas defensivas. Por el contrario, pienso que, al haber comenzado ya la narración de la batalla e insertar la descripción una vez comenzada la guerra, el autor provoca que el “silencio visual” brinde mayor tensión a la pausa en la cadencia narrativa de los hechos bélicos.

Lo anterior es más evidente, si se considera que la écfrasis del escudo de Darío cierra el libro II de la *Alexandreis*, tal como la descripción del escudo de Eneas cierra el libro VIII de la obra de Virgilio. A propósito de esto, Arizaleta ha señalado que: “Gautier a imité consciemment l’*Enéide* de Virgile, non seulement en rédigeant l’apologie épique d’un héros antique, mais aussi en produisant une langue très proche du latin virgilien” (*La Translation d’Alexandre*, 59). A esto tendríamos que añadir que Gautier no sólo imita los aspectos lingüísticos del autor de la *Eneida*, sino también los retóricos que, en este caso, se vinculan con detalles relacionados con la *dispositio* de la descripción.²⁶³

Sin embargo, es claro que la écfrasis del escudo de Darío dista de ser una llana copia de la *descriptio* del escudo de Eneas, pues sus funciones, características y demás particularidades obedecen a aspectos relacionados con la obra que la acoge y su contexto extratextual. En este sentido, aunque sutil, una de las primeras diferencias entre la descripción del escudo del rey persa y la écfrasis del escudo del héroe troyano es que el primer objeto no

²⁶³ Para el estudio de la influencia virgiliana, no sólo en esta obra o en este autor, sino en otros textos medievales, resulta imprescindible el texto de Comparetti, *Virgil in the Middle Ages*. Es recomendable, sobre todo, la primera parte de este estudio, en donde el autor analiza aspectos relacionados con la influencia de Virgilio en la épica del medioevo (1-15), el valor retórico y gramatical de los escritos virgilianos en las escuelas de la época (15 y ss.), así como el papel del autor latino en tanto *auctoritas* (119 y ss.).

es fabricado por la divinidad, sino por la mano del hombre; manos mortales, cuya alusión sugiere la pesadez y el esfuerzo del trabajo físico (Arma tamen Darii multo sudore fabrili [v. 494]).²⁶⁴ Lejos de ser una minucia, este detalle constituye una variante interesante del motivo del escudo historiado; pues el objeto, si bien forma parte de un universo de cosas admirables, no necesariamente es producto de lo maravilloso religioso, o milagro, pues ninguna divinidad interviene en la fabricación del escudo. Además, hay que recordar que el arma descrita aquí pertenece al enemigo, no al héroe.²⁶⁵

A pesar de la afirmación anterior, el escudo de Darío, casi de manera similar a los escudos de personajes heroicos, es elaborado en materiales preciosos, a tal grado que el autor utiliza un símil hiperbólico para referirse a su brillo (“Emulus ad litem iubar insuperabile solis, Inuitat clipeus” [vv. 496-497]). Por otra parte, a propósito del *nivel b* de la formalidad ecfrástica, también se dice que ese escudo está hecho en siete capas, pero no se da más detalle (“clipeus septeno fusilis orbe”[v. 497]).²⁶⁶

De mucho mayor interés resultan los grabados sugeridos en la descripción de este objeto y que, a mi parecer, pueden resumirse en un elemento temático: “la historia mítica, genealógica y política de Babilonia y los persas”; se trata de un discurso epidíptico que, en la descripción, se encuentra franqueado por un *subexordio* y una *subconclusio*, insertados, a su vez, en el contexto interno de la larga descripción de la batalla de Issos. De este modo, un primer esquema formal de la écfrasis se condensa en un sencillo listado, como sigue:

1. *Subexordio* (vv. 494-497)
2. Historia genealógica y mítica de los persas (vv. 498-532)
3. *Sub conclusio* (vv. 533-545)

Como es de esperarse, cada uno de esos puntos es susceptible a una especificación discursiva. De esta suerte, el *subexordio* engloba aspectos como: a) la mención al objeto de la écfrasis (o sea, el escudo [“Arma tamen Darii”, v.494]); b) la materia de la descripción (es decir, una frase que engloba el asunto que se describirá (“Parta micant referuntque uirum

²⁶⁴ “Las armas de Darío, forjadas a puro de sudor de sus orfebres...” (*Alejandroida*, 155).

²⁶⁵ Cabe mencionar, no obstante, que ésta no es la primera descripción del escudo de un personaje antagónico occidental; ya Silio Itálico, en su texto *Punica* o *La Guerra Púnica* (II, 395-453), había descrito el escudo de Anibal, en el siglo I d.C.; es decir, un siglo después de Virgilio y nueve siglos antes que G. de Châtillon.

²⁶⁶ Ambas citas latinas al texto, Pejenaute Rubio las traduce del siguiente modo: “El escudo, forjado en siete capas, como un rival provoca a un desafío a la insuperable luminaria del sol.” (*Alejandroida*, II, 156)

monimenta priorum”, v. 495); c) una comparación del objeto descrito, así como d) su constitución física, estos dos últimos aspectos ya han sido referidos líneas arriba. Por otro lado, el rubro de mayor contenido –es decir, el segundo punto que hace alusión a la historia babilónica y persa–, se debe dividir en tres subcategorías –relacionadas con los tres protagonistas de los supuestos grabados– y que están agrupadas del siguiente modo: a) historias atinentes a Nemrod y a los gigantes; b) historias relacionadas con el rey Nabucodonosor y c) historia de Ciro y nacimiento del imperio aqueménida. Finalmente, la descripción del escudo concluye con una serie de tópicos retóricos y esto, como se verá en este trabajo, tiene como objetivo moralizar. De este modo, sugiero la existencia de aspectos dependientes a estas tres subcategorías, de suerte que, al desglosar el esquema compositivo de la écfrasis, podamos ubicar cada pasaje en el siguiente listado:

- 1. *Sub exordio* (vv. 494-497)**
 - 1.1 Objeto de la écfrasis (v. 494)
 - 1.2 Materia de la écfrasis I (v. 495)
 - 1.3 Comparación hiperbólica del objeto (v. 496)
 - 1.4 Constitución física del objeto (v. 497)
- 2. *Historia mítica, genealógica y política de Babilonia y los persas* (vv. 498-532)**
 - 2.1 Materia de la écfrasis II (v. 498)
 - 2.2 Gigantes y Nemrod (vv. 499-503)
 - 2.2.1 Construcción de la Torre de Babel (vv. 501-502).
 - 2.2.2 Escisión de la lengua primaria (vv. 502-503)
 - 2.3 Nabucodonosor (vv. 504-521)
 - 2.3.1 Invasión a Jerusalén (vv. 504-505)
 - 2.3.2 Triunfos sobre los hebreros (vv. 506-509)
 - 2.3.3 Sedequías (v. 510)
 - 2.3.4 Paralipsis de pasajes (vv. 511-514)
 - a) Nabucodonosor convertido en asno (vv. 515-518)
 - b) Evilmerodac (vv. 519-521)
 - 2.4 Comienzo de la historia Persa o aqueménida (vv. 522-532)
 - 2.4.1 Baltasar y el festín (vv. 523-526)
 - 2.4.2 Ciro (vv. 527-539)
 - a) Creso y Ciro (vv. 527-529)
 - b) Tamiris y Ciro (vv. 530-533)
- 3. *Sub conclusio* (vv. 533-545)**
 - 3.1 *Fallitur visus y fortuna mutandis* (vv. 533-535)
 - 3.2 Ciro como modelo ejemplar (vv. 536-539)
 - 3.3 Moralidad (vv. 540-545)

Como en el caso de las écfrasis antes analizadas, en cada uno de esos puntos, varias son las estrategias discursivas que utiliza el autor para describir los grabados que adornan el arma defensiva del rey persa. En el siguiente apartado, trataré de hacer un diálogo comparativo con otras descripciones de escudos y, a la paridad, intentaré develar algunas de esas estrategias retóricas, para resaltar cuáles son las más frecuentes, singulares y complejas.

2) Estrategias retóricas utilizadas y compartidas con otras descripciones de escudos

Una de las primeras estrategias retóricas que utiliza Gautier de Châtillon al describir el escudo de Darío es la abreviación. Por medio de ésta, el autor –en una sola frase– condensa la materia o contenido del total de la écfrasis. En los primeros versos del *subexordio* se lee:

Arma tamen Darii multo sudore fabrili
Parta micant referuntque uirum monimenta priorum.

(*Alexandreis*, II, vv. 494-495.)²⁶⁷

En efecto, la materia que el autor pretende describir y narrar (actos aludidos por el verbo *refero*, que implica la idea de relatar un recuerdo) son los hechos que sustentan la existencia del imperio aqueménida y que, por razones históricas, se vinculan con la orígenes míticos de Babilonia.²⁶⁸ Si bien es importante aclarar cómo se teje la relación de este imperio

²⁶⁷ “Las armas de Darío, forjadas a puro de sudor de sus orfebres brillan y recuerdan las proezas de sus antepasados.” (*Alejandreida*, 155)

²⁶⁸ Aunque se puede hablar de otros imperios persas determinantes en la historia de la relación Oriente-Occidente (el imperio parto [140 a.C -224 d.C]; o el imperio sasánida [224-651 d.C]), el más importante para este trabajo es el aqueménida (550-330 a.C). Su nombre se debe al mítico fundador, Aquemenes, quien supuestamente vivió hacia el siglo VIII a.C y quien unificó a distintos grupos humanos que, por él, dejaron de ser nómadas. De este personaje, empero, no se tiene ninguna prueba de existencia. Caso contrario resulta un breve listado de gobernantes persas en el que habría que incluir nombres como Ciro el grande (ca.600–530 a.C), Jerjes I (ca.520-460 a.C) y Darío III (ca.380 – 330 a.C). De la historia de este imperio se debe recordar, por un lado, las famosas guerras médicas que subyugaron a las múltiples polis griegas (siglo V.a.C), mediante batallas célebres, entre las que destaca la batalla de las Termópilas, en la que Jerjes I derrotó al caudillo espartano Leónidas (480 a.C). Por otro lado, también resulta importante el nombre de Darío III, pues éste representa el ocaso imperial, al haber sido derrotado precisamente por Alejandro Magno. Debido a que el autor de la *Alexandreis*, en la écfrasis del escudo de Darío, alude a varios pasajes de la historia de este imperio, podríamos decir que, parafraseando la obra de Pérez Largacha (*Historia antigua*, 434-440; 445-461), este grupo humano formaba parte de un conjunto de pueblos más grande, los iranos, quienes desde el siglo XVII a.C emigraron de Asia a la zona que actualmente conocemos como Irak e Irán. En la época posterior, hay una serie de pueblos más o menos emparentados en este territorio, entre ellos están los sumerios, los asirios, los medos, los partos y los caldeos. De estos grupos, resulta importante éste último, pues hacia el siglo VI a.C Ciro el grande vence al rey Nabucodonosor en batalla y hace suya la ciudad (o más bien conjunto de ciudades) de Babilonia. De ahí que se relacione la historia caldea y la de la mítica ciudad con los gobernantes persas, pues, como en el caso de los griegos y romanos, el conquistador terminó por ser culturalmente conquistado. En otras palabras, los persas

con la mítica ciudad, antes me parece adecuado mencionar que, si se acepta la filiación que la obra tiene con la *Eneida* de Virgilio, según lo ha propuesto Ariezaleta (*La Translation d'Alexandre*, 59 y ss.), del mismo modo se tendría que avalar, de menos como una hipótesis, que el modelo que sigue Gautier para la descripción de este escudo es la descripción del arma defensiva de Eneas. Tomando en cuenta esta propuesta, habría que recordar que Virgilio también utiliza una frase condensativa, muy al principio de la écfrasis del escudo troyano y esto lo expresa en los siguientes versos:

Illic res Italas Romanorumque triumphos
haud vatum ignarus venturique inscius aevi
fecerat ignipotens...

(*Eneida*, VIII, vv. 626-629)²⁶⁹

En ambos casos, los versos que dan apertura a la écfrasis se pueden tomar como una *abreviatio* de toda la descripción y, por el contrario, el total de la écfrasis podría tomarse como una *amplificatio* a estas frases o grupos de versos inaugurales. Esto implica, sin duda, un juego retórico en el que interviene la perspectiva e interpretación del receptor.

Con respecto a la delimitación espacial de los grabados en el escudo, el autor de la *Alexandreis*, como los autores de otras descripciones de estos objetos, también utiliza la figura de la *distributio*. Sin embargo, ésta tampoco brinda precisión en la reconstrucción del espacio, ni es usual en el pasaje. De este modo, apenas suman cuatro las veces en las que aparece un adverbio o una frase locativa con el fin antes propuesto. La primera marca de este tipo se encuentra en el v. 501, cuando el autor se refiere a la llanura del Seenar. Aquí, se sugiere la presencia de los grabados que representan a los gigantes, supeditados a Nemrod,

hicieron suyo el refinamiento y mitología caldea, en la que se debe incluir, en otros relatos, una especie de gigantomaquia, relacionada con la Torre de Babel, que posteriormente será relatada en el Génesis bíblico.

²⁶⁹ “Pues el señor del fuego, que sabe de presagios divinos, / a quien no se le oculta el porvenir, había labrado en él [el escudo] la historia / de Italia y los triunfos de Roma. Estaba allí toda la descendencia / del linaje de Ascanio y las guerras que había sostenido una por una” (VIII, vv. 626-629). Es claro que Virgilio escribe bajo el principio retórico de la *imitatio ad auctoritatem* (en este caso la autoridad es Homero y la descripción del escudo de Aquiles) y también es claro que el motivo de la descripción del escudo historiado se reformulariza en la obra del autor latino. Bajo esta lógica, Penwill afirma que los versos inaugurales de la écfrasis equivalen a los primeros versos que describen los motivos grabados en el escudo de Aquiles. En palabras de ese autor, los versos que dicen *Illic res Italas Romanorumque triumphos*... son aquellos que “replace the first part of Homer’s shield, the representation of earth, sky, sea and heavenly bodies. In place of Homer’s four elements, we have instead ‘Italian affairs’, ‘the triumphs of the Romans’, ‘the descendants of Ascanious’ and ‘their wars fought in order.’” (Penwill, “Reading...”, 39). Tomando esto en cuenta, me parece que el juego retórico de condensar en algunos versos el total de la écfrasis es un ejercicio retórico que inaugura Virgilio; luego, en tanto hipotexto para la *Alexandreis*, Gautier lo toma de este autor.

quien explícitamente es mencionado (v. 499). De este modo, se dice que “*ubi*, diluuii dum fata retractant,/ Coctile surgit opus...”[vv. 501-502]),²⁷⁰ pero ese *ubi*, en el espacio del escudo, es absolutamente impreciso, pues sólo denota que el grabado de la obra o edificio hecho en ladrillo (*coctile opus*) está cercano al grabado que representa a los gigantes, mas no se dice dónde se sitúan ni uno, ni otro elemento.

Considero, por otro lado, la segunda marca distributiva como un rasgo de *imitatio ad auctoritatem* pues, para sugerir un cambio espacial y temático, Gautier utiliza esta expresión:

Parte micans alia sacram molitur ad urbem
Rex Chaldeus iter...

(*Alexandreis*, II, vv. 504-505)²⁷¹

Mientras que Virgilio, algunos siglos antes, también había sugerido, con el mismo fin, una frase más o menos similar:

Parte alia ventis et dis Agrippa secundis
arduus agmen agens...

(*Eneida*, VIII, vv. 682-683)²⁷²

Sin embargo, en ambos casos, esa “otra parte del escudo” es igualmente algo espacialmente impreciso y evanescente. El tercer elemento distributivo, por otro lado, se observa cuando el autor afirma que en la “ultima pars clipei Persarum nobile regnum [est]” (v. 522), mas, del mismo modo y de nueva cuenta, esa última parte del escudo es irreconocible en la posibilidad de reconstrucción espacial. No así sucede con la cuarta y última marca de este tipo que aparece cuando Gautier refiere la historia de Ciro el grande, ya que ésta claramente circunda de manera completa el escudo. En el poema se dice:

...sed totum **circuit** orbem
Atque horas ambit clipei celeberrima Cyri
Hystoria...

(*Alexandreis*, II, vv. 526-528)²⁷³

²⁷⁰ “*En donde*, con el fin de hacer frente a la amenaza de un nuevo diluvio, se alza una obra de ladrillo cocido” (*Alejandreida*, 156). Es deber señalar cómo Pejenaute traduce *ubi*, por *en donde*. En cualquiera de los dos casos, el adverbio correspondiente no brinda mayor precisión espacial en la reconstrucción del escudo.

²⁷¹ “En otro lado del escudo el rey caldeo, todo resplandeciente, se dirige a la ciudad santa” (*Alejandreida*, 156-157).

²⁷² “Agripa **en otro lado** a favor de los vientos y los dioses/ va guiando su línea de navíos” (*Eneida*, vv. 682-683).

²⁷³ “Ahora bien, todo el círculo del escudo está rodeado y todo su cerco ceñido por la celeberrima historia de Ciro” (*Alejandreida*, 157). Como he sugerido, Ciro el grande (ca. 600-530 a.C) es considerado el fundador histórico del imperio aqueménida, cuya línea genealógica llegará hasta Darío III (ca. 380-330 a.C), a quien derrota Alejandro Magno. Entre las conquistas célebres de este personaje se deben enlistar las de Lidia, zona

Al mencionar lo anterior, Gautier reformula en su propuesta del escudo historiado el elemento acuífero que generalmente circunda un arma de este tipo. En otras palabras, si bien, en escudos como los de Aquiles, Heracles e incluso el de Eneas, la écfrasis generalmente termina al afirmar que todos los grabados están circundados por la representación de un río o del Océano; en esta ocasión, Gautier prefiere circundar el escudo –por motivos moralizantes, como se verá–, con la historia de Ciro, asesinado por una mujer, Tomiris.

Pero la *distributio* no es la única estrategia retórica que Gautier utiliza en la descripción del escudo persa. La *enargeia* es otra herramienta discursiva empleada. Ésta, como en las descripciones anteriores, actúa gracias a la inclusión de verbos de acción en presente, pues esta marca provoca la sincronización entre la realización de un acto *representado* y la lectura o recitación de la descripción. Esto produce que las acciones de ésta y otras écfrasis se coloquen *in illo tempore*, listas para repetirse cada vez que alguien reproduzca la descripción, ya sea por la lectura personal y en silencio; o bien compartida por la oralidad. Cabe mencionar que, en ocasiones, además de los verbos de acción, Gautier apela a su receptor –acaso sería una especie de narratario– al incluir verbos que implican actos visuales y que, en conjunto con los “verbos activos”, completan la estructura de una oración de acusativo con infinitivo (OAI). De este modo, también cuando se habla del valle del Sennar y de los gigantes, se dice:

Fulget origo patrum Darii gentisque prophanus
Ordo Gyganteae, quorum sub principe Nemphrot
Sennachar in campo **uideas considerare fratres**
Terrigenas...

(*Alexandreis*, II, vv. 498-502)²⁷⁴

Caso similar sucede cuando, al hablar de la historia de Baltasar, se señala que:

in sacro libantem Balthasar auro
Scribentisque manum conuersaque fata notantis
Aspicias, cuius occultum enigma resoluit
Vir desiderii...

(*Alexandreis*, II, vv. 523-526).²⁷⁵

histórica situada al oeste de la península de Anatolia (actualmente, las provincias turcas de Manisa e Izmir); y, sobre todo, Babilonia, ciudad que hace suya ca. 540 a.C. Con esto queda claro que, con Ciro, la historia mesopotámica se une a la historia persa, pues este caudillo derrota a Nabónido, último rey mesopotámico y, a su vez, libera a los judíos presos en esa ciudad, hechos que se relatan en Isaías (43-47).

²⁷⁴ La OAI está en el siguiente sintagma: “**uideas** considerare fratres Terrigenas, ubi [...] Coctile **surgit** opus”. El verbo de acto visual (*uideas*) apunta a una acción y movimiento (*surgit*) llevado a cabo en el momento de leer la descripción.

²⁷⁵ “Se podía ver a Baltasar bebiendo en las sagradas copas de oro, así como la mano escribiente anotando el cambio de los hados, cuyo enigma, oculto, fue desvelado por el varón de los deseos.” (*Alejandroida*, 157).

Uideas y aspicias son, en efecto, verbos relacionados con actos visuales y se encuentran conjugados en la segunda persona de singular, con lo cual el autor apela a la existencia de un receptor y con ello esta parte de la écfrasis persigue la función de una *captatio*. Es decir, se intenta obtener la atención de quien escucha o lee el mensaje.

De la cita anterior, por otro lado, es importante notar la mención al oro de las copas en las que bebe Baltasar, pues esto implica una representación *metamaterial* que, a diferencia de otras descripciones de escudos, no se encuentra en la evocación a los grabados que representan la divinidad –como sí sucede, por ejemplo, en el escudo de Aquiles (*Iliada*; XVIII, v. 517) o en el de Heracles (*Escudo*, vv. 191 y ss.)–, sino en la representación de un objeto que, a pesar de lo anterior, se relaciona con lo sagrado. La representación *metamaterial*, asimismo, aunque de manera indirecta, concientiza al receptor de ciertos hechos: Baltasar no es Baltasar, ni las copas de oro son copas de oro. Éstos son, acaso, la supuesta representación de ese personaje y de esos objetos en un grabado de metal que, sabemos, no existe, si no es a partir del poder evocativo de la palabra. Gautier utiliza dos veces más la función advertiva cuando, al referirse a ciertos grabados, incluye el verbo *fulgeō*, que significa brillar o resplandecer y que alude, pienso, al metal del escudo y no a ninguna escena más o menos cotidiana o más o menos mítica. De esta suerte, se dice que sobre el escudo de Darío:

Como se observa en la versión en castellano, Penejaute ha preferido traducir el verbo conjugado en segunda persona (*aspicias*) como una frase impersonal (*se podía ver*) que anula totalmente la posibilidad interpretativa que propongo. Independientemente de esto, quizá cabría aclarar aquí algún aspecto de contenido: Baltasar es, en la historia bíblica, el príncipe de Babilonia, hijo del rey Nabucodonosor. El pasaje al que se alude aquí está relatado en el Antiguo Testamento (*Dan.*, 5) y cuenta cómo este joven príncipe manda preparar un banquete y traer, para éste “los vasos de oro y de plata que Nabucodonosor, su padre, había traído del templo de Jerusalén [cuando conquistó esta ciudad], para que bebiesen en ellos el rey y sus grandes, sus mujeres y sus concubinas” (*Dan.*, 5,v.2). Acto seguido, cuando la nobleza babilónica está disfrutando el banquete, “aparecieron los dedos de una mano de hombre que escribía delante del candelero sobre lo encandelado de la pared del palacio real” (*Dan.*, 5, v.5). El mensaje, evidentemente, estaba escrito en hebreo y para ello manda llamar Baltasar a Daniel, quien le revela lo escrito: “Mene, Tekel, Uparsin”. Esta es la interpretación del asunto: Mene: contó Dios tu reino y le ha puesto fin. Tekel: pesado has sido en balance y fuiste hallado falto. Uparsin: tu reino ha sido roto y dado a los medos y a los persas” (*Dan*, 5, vv.24-28). El hecho implica, en efecto, *hybris* o soberbia y sacrilegio por parte del joven príncipe y así es denunciado en este mismo libro bíblico. Como se observa en esta nota, la estrategia retórica utilizada en éste, como en múltiples pasajes de la écfrasis, es la alusión y la referencialidad, pues, con solo algunas frases, Gautier apela al conocimiento del receptor para que decodifique quién es, en todo caso, aquel *Vir desiderii* (es decir, Daniel, “el varón de los deseos” [v. 526]); y no sólo eso, sino que la alusión implica varias ideas que se desencadenan por la sugerencia a determinado pasaje: por ejemplo, la evidente denuncia a la soberbia, pero también la idea de una *translatio imperii*, o transición del poder que, de los caldeos, pasa a manos de los persas, pues hay que recordar que el mismo texto bíblico menciona que, después de haber sido descifrado el mensaje, “la misma noche fue muerto Belsasar rey de los caldeos. Y Darío de Media (rey de los medos o persas), tomó el reino, siendo de sesenta y dos años (*Dan.*, 5, vv. 30-31). Cabe recordar que el libro de *Reyes* (25, v.8) narra la caída de Jerusalén y el traslado del tesoro judío a Babilonia.

Fulget origo patrum Darii gentisque prophanus
Ordo Gyganteae...

(*Alexandreis*, II, vv. 498-499)²⁷⁶

O bien:

Fulgent insignia patrum
prelia et hebrea celebres de gente triumphi

(*Alexandreis*, II, vv. 498-499)²⁷⁷

En ambos casos, es claro que si brillan los antepasados del rey y sus luchas, o bien si brilla la fila de gigantes, es porque son representaciones hechas sobre una capa metálica, empero, inexistente en la realidad extratextual. Caso distinto es un elemento que apela a una paradoja representacional y que, a mi parecer, en esta écfrasis, se localiza cuando el autor afirma que, en la llanura del Senaar “Coctile surgit opus” (se alza una obra de ladrillo cocido” [v. 502]). ¿Cómo es posible representar el ladrillo en un escudo metálico? La mención a este elemento podría vincularse indirectamente al sentido del tacto y, en mi opinión, remontarnos, quizá, a algún objeto de consistencia similar, como a las célebres puertas de Ishtar, hechas también, en ladrillo cocido y vidriado (fig. 15). Sin embargo ésta, tal vez, sería una interpretación bastante subjetiva. En cambio, lo que no resulta así es afirmar que Gautier de Châtillon, al mencionar esa obra de ladrillo que tiene como referente geográfico el valle del Senaar, como agentes de construcción a los gigantes y, mucho más aún, al hablar de la escisión de la primera lengua (v. 503), sin hacerlo explícito, trae a cuenta la historia de la Torre Babel (*Gn.*, 11), un pasaje bíblico que se convertirá, como lo veremos en esta investigación, en un *leitmotiv* –varias veces ecfrástico– en la literatura de corte



Fig. 15 Puertas de Ishtar, Museo de Pérgamo, Berlín.

²⁷⁶ “En él se ve resplandecer el origen de los antepasados del rey y la serie impía de la raza de los Gigantes” (*Alejandreida*, 156).

²⁷⁷ “Brillan los famosos combates de sus antepasados y los célebres triunfos conseguidos sobre el pueblo hebreo”. (*Alejandreida*, 157).

alejandrino. Tomando en cuenta lo anterior, entre las diversas estrategias retóricas que utiliza Gautier de Châtillon en la descripción del escudo de Darío, es posible hablar de dos elementos discursivos frecuentes, importantes y, a veces, dependientes: la alusión y la referencialidad. Partiendo, así, de los conceptos dados a estos elementos en la primera parte de este trabajo, me parece prudente mencionar que entre las primeras alusiones y referencias que hace Gautier en esta écfrasis se encuentran aquellas relacionadas con ciertos versículos del *Génesis* y, sobre todo, los correspondientes a Nemrod.²⁷⁸ De este modo, con el fin de hacer un comentario a este pasaje, que en mi esquema he señalado con el número 2.2, recordemos que, acerca de esta parte del escudo, se dice que:

Fulget origo patrum Darii gentisque prophanus
Ordo Gyganteae, quorum sub principe Nemphrot
Sennachar in campo uideas considerare fratres
Terrigenas, ubi, diluuii dum fata retractant,
Coctile surgit opus. sermo prior omnibus unus
Scinditur in uarias, dictu mirabile, linguas.

(*Alexandreis*, vv.498-503)²⁷⁹

De la cita anterior, ya he señalado que la advertencia ecfrástica se cumple gracias a la inclusión del verbo *fulgeo*; también he mencionado que, al evocar una obra hecha en ladrillo (*coctile opus*) como parte de la representación de un escudo elaborado en metal, la imagen sugerida constituye una paradoja representacional. Sumado a esto, afirmo que el pasaje es mayoritariamente alusivo al concepto abstracto de *soberbia*; y referencial con respecto a una relación intertextual con el *Génesis* bíblico y el episodio de la Torre de Babel (*Gn*, 11), pues al igual que en la fuente bíblica, aquí se menciona la escisión del lenguaje primario

²⁷⁸ Desde la perspectiva judeocristiana, la historia de Nemrod es la historia de un personaje maldito que, en ocasiones, se le define como “el poderoso cazador opuesto a los designios de Yahvé” (*Gn*, 10, v. 9). Se trata de un mítico rey mesopotámico –el primer rey después del diluvio (*Gn*, 10 v. 9-10)– a quien se le atribuye la fundación de ciudades célebres como Nínive, Rebhot y, sobre todo, Babel o Babilonia (*Gn*, 10, v.10-11). Asimismo, se le considera bisnieto de Cam, hijo maldito de Noé, quien encarna una larga cadena de personajes reacios y nada gratos a la divinidad. De ahí que se relacione a este personaje con algunos pasajes bíblicos en los que, en realidad, no aparece; y ese es el caso del cap. 11 del *Gn.*, en donde, en ningún momento se hace mención a Nemrod, ni tampoco al hecho de que la Torre se haya construido para evitar un nuevo diluvio. Los datos, como lo veremos a continuación, los extrae Gautier de otras fuentes.

²⁷⁹ “En él [el escudo] se ve resplandecer el origen de los antepasados del rey y la serie impía de la raza de los Gigantes, a cuyos hermanos, nacidos de la tierra, podrías ver agruparse, a las órdenes de Nemrod, en la llanura del Senaar, en donde con el fin de hacer frente a la amenaza de un nuevo diluvio, se alza una obra de ladrillo cocido.” (*Alejandreida*, 156).

(*Alexandreis*, vv. 502-503).²⁸⁰ Empero, Gautier no sigue fielmente ni los datos ni el orden sugerido por el texto sagrado; por ejemplo, califica a los gigantes de *terrigenas*, o sea nacidos de la tierra;²⁸¹ o bien invierte la relación que, bíblicamente, se establece como diluvio (*Gn,7*) → construcción de la Torre (*Gn,11*). Pese a ello, estas variaciones son más o menos claras para la crítica, pues si bien la relación Torre-diluvio no aparece en el *Antiguo Testamento*, sí está presente en otras obras, como *Las antigüedades de los judíos*, de Flavio Josefo (ca. I.d.C); o bien, la *Historia scholastica*, de Pedro Coméstor (ca. 1170).²⁸²

Con lo anterior no afirmo que exista aquí una marca referencial, pues creo que este aspecto –según lo entiendo en este trabajo– se suscita con relación a elementos y textos más generales que se hallan, la mayoría de las veces, en el inconsciente colectivo y son, por tanto, ampliamente conocidos. En consecuencia, me parece que la relación que podría entablar aquí esta obra con otras, como las ya citadas, es tan sólo intertextual y está de sobra buscar cualquier otro juego retórico. Esto no sucede con el siguiente apartado temático –que corresponde al punto 2.3 de mi esquema– que, como se recordará, comienza con los siguientes versos:

²⁸⁰ Cabe resaltar que la voz narrativa considera maravillosa a la reproducción del acto en el que se escinde el primer lenguaje y, por tanto lo designa [ocupa el participio *dictu*] como *mirabile*. Hecho que recuerda también cómo Homero califica de maravilla (θαῦμα, *thauma idesthai*, es decir una maravilla digna de verse, [*Iliada*, XVIII, vv.549]) el pasaje en el que ennegrece la tierra del barbecho.

²⁸¹ Hay que recordar que, en el Antiguo Testamento, se acepta la existencia de gigantes, quienes, según este texto, son una especie de raza híbrida, resultado de la unión de los ángeles con las hijas de los hombres (*Gn, 6, v.4*). Sin embargo, la característica que da Gautier de estos seres es la que se da en la tradición de mitología pagana en la que la tierra (*Gea*) los pare al ser fecundada por la sangre de Urano, asesinado por Cronos.

²⁸² Flavio Josefo dice lo siguiente: “El que les incitó a semejante desprecio de Dios fue Nebrodes, nieto de Cam, hijo de Noé, un hombre audaz y de mucha fuerza en los brazos, quien los persuadió de que no adjudicaran a Dios la causa de su felicidad, porque sólo se la debían a su propio valor. Paulatinamente convirtió el gobierno en una tiranía, viendo que la única forma de quitar a los hombres el temor a Dios era el de atarlos cada vez más a su propia dominación. Afirmó que si Dios se proponía ahogar al mundo de nuevo, haría construir una torre tan alta que las aguas jamás la alcanzarían, y al mismo tiempo se vengaría de Dios por haber aniquilado a sus antepasados. La multitud estuvo dispuesta a seguir los dictados de Nebredes y a considerar una cobardía someterse a Dios. Y levantaron la torre; trabajaron sin pausa ni descanso, y como eran muchos los brazos que intervenían comenzó a levantarse rápidamente, más rápido de lo que sería de esperar. Pero era tan gruesa y tan fuerte, que por su gran altura parecía menos de lo que era. Estaba construida de **ladrillos cocidos**, unidos con betún para que no pasara el agua. Cuando Dios los vio trabajar como locos decidió no destruirlos por completo, ya que no habían aprendido nada de la destrucción de los pecadores anteriores; provocó, en cambio, la confusión entre ellos haciéndolos hablar en distintas lenguas para que no se entendieran entre sí. El lugar donde edificaron la torre se llamó Babilonia, por la confusión de las lenguas; porque en hebreo babel significa confusión.” (*Antigüedades de los judíos* I, 4, 2-3). Pedro Comestor en su *Historia Scholastica* dice que: “post obitum vero Noe moventes pedes suos ab Oriente convenerunt duces in unum, in campuum Sennar, et timentes diluvium consilio Nemrod volentis regnare, coeperunt aedificare turrium” (en Pejenaute Rubio, *Alejandroida*, 156, n.82).

Parte micans alia sacram molitur ad urbem
Rex Chaldeus iter. fulgent insignia patrum
Prelia et Hebraea celebres de gente triumphi.
Victoris sequitur deiecto lumine currum
Captiuata tribus...

(*Alexandreis*, II, vv. 504-508).²⁸³

Ya he señalado, por una parte, la función de advertencia efrástica que conlleva la inclusión del verbo *fulgeo*. Asimismo, he dicho que la marca distributiva (*parte... alia...*[v. 504]) no sólo implica un cambio de espacio, sino también un cambio en la materia narrativa. Resta precisar que, aunque los siguientes hechos narrados también tomen lugar en Babilonia, Gautier de Châtillon, cambia de protagonista, al cambiar la situación espacial y, en los siguientes versos (vv. 504-521), se da a la tarea de describir los grabados relacionados con el *rex chaldeus* (v.505), es decir, Nabucodonosor II.²⁸⁴

Ésta es la primera de cuatro alusiones a personajes veterotestamentarios que resultan claves para entender la écfrasis del escudo de Darío.²⁸⁵ En efecto, a diferencia de Nemrod, a quien explícitamente se menciona en la descripción, Nabucodonosor sólo queda aludido por el epíteto *rex chaldeus*, cuya interpretación se descifra gracias a la narración de sus hazañas que, para el hombre letrado del medioevo, resultaban ampliamente conocidas. De este modo, entre los primeros grabados que se describen con respecto a este gobernante se encuentran aquellos que representan los triunfos sobre el pueblo hebreo y la consecuente conquista de

²⁸³ “En otro lado del escudo el rey caldeo, todo resplandeciente, se dirige a la ciudad santa. Brillan los famosos combates de sus antepasados y los célebres triunfos conseguidos sobre el pueblo hebreo. Una tribu cautiva, con los ojos dirigidos al suelo, va tras el carro del vencedor...” (*Alejandroida*, 156-157).

²⁸⁴ Nabucodonosor II (ca. 630-562 a. C.) es quizá el más célebre de los gobernadores babilónicos de origen caldeo. A pesar de que históricamente se cuenta con otros gobernantes de su mismo linaje que lo suceden, a él se le considera el último de los grandes reyes de esta dinastía, antes de la invasión de Ciro el grande, quien, hacia 540 a.C, hace suya la mítica ciudad. Nabucodonosor se reconoce como un rey constructor y embellecedor de Babilonia, pensemos por ejemplo en los célebres jardines de esta ciudad, pero, de mucho mayor importancia, en el plano histórico, se le atribuye de menos tres invasiones y conflictos relacionados con el pueblo judío. El primero está datado hacia 597 a.C, cuando derrota al rey Joaquín (o Joacim) de Judá, quien se rebela en contra de los babilónicos; el segundo, hacia 586 a.C, cuando Sedequías, nuevo rey de Judá, puesto por el mismo Nabucodonosor, lo traiciona y se rebela contra él; y el último, en el año 573, cuando manda destruir definitivamente la Ciudad Santa. En todos esos casos, Nabucodonosor envía a judíos a la ciudad de Babilonia en calidad de prisioneros. De esta situación los salvará el gobierno de Ciro el grande, años después (ca. 540 a.C). Por las razones anteriores, Nabucodonosor es contemplado como un personaje maldito en los textos veterotestamentarios y, en muchas ocasiones, es la representación de la soberbia. Sus conquistas y hechos son relatados en varios libros bíblicos, pero entre ellos destaca *Daniel* (1 y ss.).

²⁸⁵ Los otros tres, como veremos, son Sedequías (v. 510), Evilmerodac (hijo de Nabucodonosor [v. 520-521]) y, el último, el profeta Daniel (v. 526).

Jerusalén, un hecho histórico que concluye con el cautiverio de los judíos en Babilonia.²⁸⁶ Cabe resaltar que la manera en que se describe a los judíos es casi a modo de una procesión de una raza vencida, (*Alexandreis*, vv. 405-408); y esta escena no dista de un grabado que supuestamente aparece en el escudo de Eneas, descrito por Virgilio quien, con una *enumeratio*, representa el listado de pueblos subyugados a Augusto de la siguiente forma:

Ipsē, sedens niveo candentis limine Phoebi,
dona recognoscit populorum aptatque superbis
postibus; incedunt victae longo ordine gentes,
quam variae linguis, habitu tam vestis et armis.
Hic Nomadum genus et discinctos Mulciber Afros,
hic Lelegas Carasque sagittiferosque Gelonos
Finxerat...

(*Eneida*, VIII, vv.720-725)²⁸⁷

La segunda alusión a un personaje del Viejo Testamento, en la obra de Gautier, aparece cuando, subsecuente a la cita anterior de la *Alexandreis*, se dice que:

...Muris temploque redactis
In planum, hostilis infertur menibus urbis
Priuatus solio gemina cum luce tyrannus

(*Alexandreis*, II, 508-510)²⁸⁸

Si bien es más o menos claro que el primero de esos versos alude a la destrucción de Jerusalén, no así resulta con la historia de Sedequías, último rey de Judá que, sucesor de Joaquín, buscó una unión con los egipcios para planear una rebelión en contra del yugo babilónico; intento de liberación que, no obstante, Nabucodonosor frustró, como lo sugiere la écfrasis del escudo de Darío. En castigo por la insubordinación, el monarca babilónico

²⁸⁶ La estrategia retórica empleada aquí por Gautier no sólo es la alusión, sino también la referencia, pues esta conquista es ampliamente narrada en algunos libros bíblicos como *Reyes* (24-25), *Crónicas II* (36), *Jeremías* (50-52), *Daniel* (1 y ss.).

²⁸⁷ El mismo Augusto sentado en el umbral blanco de nieve del radiante Febo va mirando los dones de los pueblos y los cuelga de sus soberbias puertas. Pasan en larga hilera los vencidos, tan diversos en su atuendo y en sus armas como en su habla. Había allí Vulcano modelado la tribu de los nómadas, los africanos del flotante Veste; los léleges, los carios, los gelonos armados de saetas. (*Eneida*, vv. 720-725).

²⁸⁸ "...después de haber sido arrasados hasta sus cimientos las murallas y el templo [de la ciudad santa], un rey, privado de su trono y de ambos ojos, penetra en las murallas de la ciudad enemiga." (*Alejandro*, 157).

asesinó a los hijos de Sedequías y ordenó a sus esclavos que a éste le sacasen los ojos, tal como se cuenta en los textos bíblicos.²⁸⁹

Caso singular son los hechos restantes que se mencionan con respecto al *rex chaldeus* (vv. 511-521) pues, como se recordará, según Gautier, éstos no están grabados en el arma defensiva de Darío, ya que representarlos, según la voz narrativa, implicaría un acto deshonesto. Así:

Ne tamen obscurent ueterum preconia regum
Quorundam maculae, sculptoris dextera magnam
Preterit seriem quam premittere uisum est.

(*Alexandreis*, II, vv. 511-514)²⁹⁰

Pese a que Gautier alude a la supuesta existencia de otros personajes infames, el resto del pasaje sólo se enfoca en Nabucodonosor. Aún más, el autor alude específicamente a dos hechos vergonzosos para esta historia regia: por un lado, la transformación bestial del monarca, según se refiere en *Daniel* (4, vv. 31-36),²⁹¹ y, por otra parte, se halla aquí la tercera alusión a un personaje veterotestamentario: Evilmedorac o Amel-Marduk, príncipe babilónico, hijo de Nabucodonosor, a quien se representa desmembrando el cadáver de su padre.²⁹² Ante esta forma de presentar ciertas historias sugeridas, a partir de la descripción

²⁸⁹“Aconteció a los nueve años del reinado de Sedequías, en el mes décimo, a los diez días del mes, que Nabucodonosor, rey de Babilonia, vino con todo su ejército contra Jerusalén, y la sitió y levantó torres contra la ciudad [...] preso, pues el rey, le trajeron al monarca de Babilonia en Ribla, y pronunciaron contra él sentencia. Degollaron a los hijos de Sedequías en presencia suya y a Sedequías mismo le sacaron los ojos, y atado con cadenas de oro, lo llevaron a Babilonia” (*Reyes* II, 25, v.1, 6-7). La historia también se encuentra narrada en *Jeremías* (51-52).

²⁹⁰ “Ahora bien, con el fin de que las manchas de algunos no oscurecieran las glorias de los reyes antiguos, la diestra del orfebre había pasado por alto una larga serie de reyes que le había parecido bien no poner de relieve” (*Alejandreida*, 157).

²⁹¹ Sobre los hechos que no se grabaron en el escudo, Gautier señala que: “Entre tantas hazañas de caudillos y triunfos de reyes dignos de recuerdo hubiera sido vergonzoso presentar al rey metamorfoseado en buey, pastando en el campo y bebiendo en los ríos. Vuelto a su forma primitiva al recuperar la sensibilidad” (*Alejandreida*, 157); este pasaje debe ser relacionado con lo dicho en el Libro santo cuando se menciona: “En la misma hora se cumplió la palabra sobre Nabucodonosor, y fue echado de entre los hombres; y comía hierba como los bueyes, y su cuerpo se mojaba con el rocío del cielo, hasta que su pelo creció como plumas de águila y sus uñas como las de las aves...” (*Daniel*, 4, v.33 y ss.).

²⁹² El texto de Gautier dice lo siguiente: “el escultor había pasado por alto el hecho de que había vivido el padre cuyo hijo, demente, y con el fin de reinar solo en la ciudad de sus mayores, por consejo, ¡oh infamia!, de Joaquín se dice que había esparcido por lugares impracticables los miembros de su padre, destrozado por un pájaro cruel” (*Alejandreida*, 157). La historia de Evilmedorac o Amel-Marduk se relaciona con Joaquín o Joacim, último rey de Judá. De este modo, si bien en los libros del Antiguo Testamento sólo se sugiere la amistad que el joven príncipe, hijo de Nabucodonosor, tiene con el gobernante hebreo, prisionero en Babilonia (*Reyes* II, 27), otras fuentes –como algunos textos del *Midrash* (Levitico Rabbah 18:2)– lo señalan como usurpador del reino de su padre e incluso, por consejos de Joaquín, su asesino. Para Pejenaute Rubio, Gautier pudo haber tomado esta idea de *Historia Scholastica*, de Pedro Coméstor, en donde se señala lo siguiente: “Evilmedorach,

de un objeto artístico, me parece que Gautier de Châtillon, si bien está siguiendo una tradición ecfrástica en la que se describen escudos, en este pasaje se aleja bastante del canon y muestra su originalidad al utilizar la figura de la paralipsis. Dicha figura se define como el acto de aparentar que se quiere omitir algo, con el fin de resaltarlo (*DRAE*, s.v “paralipsis”).²⁹³ Así, lo que Gautier subraya son los hechos infames que se relacionan con el rey Nabucodonosor quien, en ese sentido, debe ser tomado como una sinécdoque del mundo pagano pero, sobre todo, como una sinécdoque del hombre soberbio y, por extensión e intratextualmente, espejo o figura de Alejandro Magno.²⁹⁴ Este mismo aspecto moral también se denuncia y ejemplifica con el siguiente protagonista de este escudo, Baltazar. En la écfrasis se lee que:

Vltima pars clipei Persarum nobile regnum
 Inchoat. in sacro libantem Balthasar auro
 Scribentisque manum conuersaque fata notantis
 Aspicias, cuius occultum enigma resoluit
 Vir desiderii.

(*Alexandreis*, II, vv. 522-526)²⁹⁵

Ya he señalado cómo este pasaje tiene como referencia el episodio bíblico de la “escritura en la pared” (*Dan.*, 5, vv. 24-28). Aunado a esto, me parece adecuado resaltar que, en el v.526, se localiza la cuarta y última alusión a un personaje veterotestamentario; Daniel, mismo a quien Gautier califica como *vir desiderii* o varón de los deseos, pues en la versión

ya en el trono, temiendo que su padre resucitara (había vuelto a su condición humana después de haber vivido como buey) y con el fin de no verse desposeído del trono, por consejo de Joaquín despedazó el cadáver de Nabucodonosor, partiéndolo en trescientos trozos, que dio a otros tantos buitres, al tiempo que Joaquín decía: ‘no resucitará tu padre a no ser que estos buitres se reúnan.’” (en *Alejandro*, 157, n. 86). Si bien esta hipótesis puede ser absolutamente cierta, a mi parecer, esta narración es un claro ejemplo de la presencia de motivos folklóricos, entre los que están el parricidio, el desmembramiento e incluso la cocción del cadáver paterno; elementos que observamos, sólo por mostrar algunos ejemplos, en ciertas historias clásicas como la de Tántalo cocinando a su padre (Apolodoro, *Biblioteca*, 3-9; v, 10; Ovidio, *Las metamorfosis* VI, vv.403-11).

²⁹³ Esta figura parece corresponder con la *occultatio* latina que se presenta en obras como la *Rhetorica ad Herenium* (IV, 27,37). Por su parte, los autores del Diccionario *Silva Rhetoricae* señalan que el vocablo viene del griego *para*, “a un lado” y *leipein*, “dejar”. A esta figura, también conocida como: paraleipsis, paralepsis, antiphrasis, parasiopesis, *occultatio*, *occupatio*, *praeteritio*, *preteritio*, *praetermissio* se le puede definir como “Stating and drawing attention to something in the very act of pretending to pass it over. A kind of irony.” (s.v paralipsis, <http://rhetoric.byu.edu/figures/P/paralipsis.htm>).

²⁹⁴ En este trabajo de investigación, y sobre todo en este apartado, entiendo por *figura* un equivalente a tipo o modelo. Sobre este aspecto teórico resulta de interés el artículo de Bly y Deyermond, “The use of the *Figura*...”, señalado en la bibliografía.

²⁹⁵ “En la última parte comienza el famoso reino de los Persas: se podría ver a Baltazar bebiendo en las sagradas copas de oro, así como la mano del escribiente anotando el cambio de los hados, cuyo enigma, oculto, fue desvelado por el varón de los deseos” (*Alejandro*, 157).

Vulgata de la *Biblia*, un ser divino, en una visión, se dirige al profeta llamándolo de este modo: “Noli timere vir desideriorum: pax tibi” (*Dn*, 10, v.18).

Además de lo ya expuesto, en esta parte del escudo, el artista grabó los primeros hechos que dieron nacimiento al imperio persa. Entre ellos, el advenimiento de Darío, el medo, a Babilonia y la conquista de esta ciudad. Un hecho tan sólo aludido y referido por la mención del mensaje que revela el *vir desiderii*.²⁹⁶ Caso distinto es el de Ciro el grande, pues su nombre y la ubicación espacial de su representación son dadas de manera explícita:

...sed totum circuit orbem
Atque horas ambit clipei celeberrima Cyri
Hystoria. a tanto superari principe gaudet
Lidia et ambiguo deceptus Apolline Cresus.
Ausa tamen Tamiris belli temptare tumultus
Viribus opponit uires belloque retundit
Infractum bellis et iniquo sydere mergit
Tot titulis illustre caput.

(*Alexandreis*, vv. 526-533)²⁹⁷

De entre los gobernantes de la dinastía aqueménida, Ciro el grande (*ca.* 600-530 a.C) es considerado uno de los más importantes. Bajo su mandato, este imperio se convirtió en el más poderoso de Oriente Medio, al conquistar territorios como Egipto, Babilonia y Lidia. En la écfrasis, los vv. 526-528 aluden a la conquista de éste último reino, así como al último de sus reyes –Creso– quien, atendiendo una profecía ambigua, se enfrentó contra Ciro y perdió la guerra. La anécdota, sin duda relacionada con la idea del destino ineluctable, está

²⁹⁶ Después de develar el mensaje oculto que la misteriosa mano escribió sobre la pared, en el *Libro de Daniel* se dice que “esa misma noche fue muerto Belsasar, rey de los caldeos; y Darío de Media tomó el reino, siendo de sesenta y dos años” (5, vv. 29-30). Este Darío no debe confundirse con Darío I, tercer rey de la dinastía aqueménida, quien gobernó a los persas del 521 al 486 a. C., pues, la conquista de la ciudad se data hacia 539a.C., –es decir 18 años antes– y se le atribuye a Ciro el grande. Tampoco debe confundirse con Darío III, (380 - 330 a. C), ya que éste vive prácticamente dos siglos después y es contemporáneo a Alejandro Magno. La ubicación histórica del personaje aquí mencionado es complicada e incluso ha dado pie para una amplia discusión exegética del pasaje bíblico que no es pertinente abordar en este trabajo de investigación. Cabe señalar solamente que la crítica a veces lo reconoce como un caudillo de Ciro el grande y que su mención en *Daniel*, implica, como el mismo Gautier de Châtillon lo reconoce, el comienzo del imperio aqueménida.

²⁹⁷ “Ahora bien, todo el círculo del escudo está rodeado y todo su cerco ceñido por la celeberrima historia de Ciro: la Lidia se alegra de haber sido vencida por rey tan grande, y lo mismo Creso, engañado por la respuesta ambigua de Apolo. He aquí que, habiendo osado Tamiris pone a prueba los tumultos de la guerra, opuso la fuerza a la fuerza y a un rey hasta entonces invicto lo abatió en el campo de batalla, y sumergió bajo una injusta estrella a un rey famoso por tantos timbres de gloria.” (*Alejandreida*, 157-158)

documentada tanto por historiadores griegos contemporáneos a Ciro —éste es el caso de Heródoto—; como también por autores latinos posteriores, como Cicerón.²⁹⁸



Fig. 16 La reina Tomiris, en Bocaccio *Des cas des nobles hommes et femmes*. BNF Ms. Boc.1404 fol. 27 v.

En el otro extremo, si bien la écfrasis del escudo de Darío retrata el ascenso de Ciro, también alude a su propio fin —y con ello se sugiere el tópico de la fortuna mutable— pues, a partir del v.530 se describen los grabados que resumen cómo este emperador no sólo pierde la guerra, sino la vida, a instancias de una mujer, Tomiris.²⁹⁹ Casi por concluir la descripción, en la parte que he denominado *subconclusio*, el autor se da a la tarea no de describir la supuesta obra de arte, sino de emitir ciertas *exclamationes* de las pasiones que, en conjunto, esas imágenes y alusiones han despertado en la voz poética y que

²⁹⁸ Heródoto menciona lo siguiente: “A los lidios que habían de llevar a los templos estos dones encargó Cresos que preguntasen a los oráculos si emprendería la guerra contra los persas, y si se haría de algún ejército aliado. Cuando llegaron a su destino, los lidios depositaron las ofrendas e interrogaron a los oráculos de tal modo: ‘Creso, rey de los lidios y de otros pueblos, seguro de que éstos son los dos únicos oráculos del mundo, os ofrece éstas dádivas y os pregunta ahora si emprenderá la guerra contra los persas, y si se hará de algún ejército aliado.’ Así preguntaron ellos, y ambos oráculos convinieron en una misma respuesta, prediciendo a Cresos que si emprendía la guerra contra los persas destruiría un gran imperio” (*Historia*, I, 53). Como era de esperarse, Cresos se lanzó a la batalla, sin saber que el gran imperio que destruiría sería el imperio propio. Por su parte, Cicerón, menciona algo más o menos similar, al decir que: “Tuis enim oraclis Chrysippus totum volumen implevit partim falsis, ut ego opinor, partim casu veris, ut fit in omni oratione saepissime, partim flexiloquis et obscuris, ut interpretes egeant interprete et sors ipsa ad sortes reverenda sit, partim ambiguus et quae ad dialecticum deferenda sint. Nam cum illa sors edita est opulentissimo regi Asiae: ‘Croesus Halyn penetrans magnam pervertet opum vim’ hostium vim se perversurum putavit, pervertit autem suam: 116 utrum igitur eorum accidisset, verum oraclum fuisset.” (*De adivinatione*, II, 115, 11 [y es que con tus oráculos llenó todo un rollo Crispo, unos falsos, creo yo, otros verdaderos por casualidad, como ocurre muy amenudo en todo lo que se dice, otros con doblez y oscuros, de modo que el intérprete necesita de otro intérprete y hasta la tablilla misma ha de ser puesta en relación con las demás tablillas; otros ambiguos tales que habrían de someterse a la atención del dialéctico. Pues cuando fue extraída, para el muy opulento rey de Asia la tablilla siguiente: ‘Creso, al cruzar el Hadis, derribará un poder de gran magnitud’ éste pensó que podría derribar el poder de los enemigos, pero fue su propio poder el que derribó” [ed. Ángel Escobar, 245.]). En efecto, las historias de esta écfrasis, descritas y narradas, van perfilándose a una serie de temas como el destino y el cambio de la fortuna.

²⁹⁹ Según cuenta Heródoto (I, CCXXII), Tamiris (o Tomiris) era reina de los masagetas —pueblo nómada habitante de la llanura situada entre los mares Aral y Caspio— a quienes Ciro invadió, bajo la aspiración de engrandecer su imperio. Con el fin de derrotar a los masagetas en una primera batalla, Ciro, aconsejado por sus nobles, dejó una tercera parte de su ejército —la más débil— peleando con los contrincantes y, un kilómetro más adelante del escenario bélico, ordenó un gran banquete. Después de que los masagetas, aparentemente, habían derrotado a los persas, se entregaron al banquete y al vino. Muchos de ellos, ebrios, quedaron dormidos; luego, la parte restante del ejército de Ciro entró a escena, asesinando a varios súbditos de la reina Tomiris y capturando a los

Gautier también pretende despertar en el receptor. Estas pasiones se expresan, principalmente, en forma de dos tópicos retóricos: *comptentus mundi y fortuna mutandis* que se reflejan, por ejemplo, en la siguiente cita:

...proch gloria fallax
Imperii, proch quanta patent ludibria sortis
Humanae!...

(*Alexandreis*, vv. 533-535)³⁰⁰

La *fortuna mutandis*, además, se ilustra con el ejemplo *ad contrarium* de Ciro (vv. 535-539) y, con ello, el autor perfila cada vez de manera más clara el tema axial de esta éfrasis y de toda la obra, la soberbia. Finalmente, a modo de conclusión del ejercicio descriptivo, el autor realiza una serie de *exhortationes* que son claras, tanto por la forma verbal en imperativo, como por la inclusión de una figura de dicción, la repetición, [Parcite...Parcite... (dejad... dejad) [vv. 540-541];³⁰¹ *exhortationes* que conllevan aspectos morales y que constituyen, como se verá brevemente en el siguiente apartado, una de las funciones más importantes de esta descripción, la función moralizante.

de mayor nobleza. Entre ellos estaba el hijo de la monarca, Spargapises, por quien la gobernante escribe, según el historiador de Halicarnaso, una conmovedora carta que decía de este modo: “No te ensoberbecas, Ciro, hombre insaciable de sangre, por la gran hazaña que acabas de ejecutar. Bien sabes que no has vencido a mi hijo con el valor de tu brazo, sino engañándole con esa pérfida bebida, con el fruto de la vid, del cual sabéis vosotros henchir vuestros cuerpos y perdido después el juicio, deciros todo género de insolencias. Toma el saludable consejo que voy a darte. Devuélveme a mi hijo y sal luego de mi territorio [...] Y si no lo haces así, te juro por el sol supremo, señor de los masagetas, que por sediento que te halles de sangre, yo te saciaré de ella” (I, CCXII). Escrito esto, según cuenta Heródoto, Tomiris emprendió batalla con Ciro y su ejército lo mató. La reina, entonces, mandó llenar un odre con sangre humana y ordenó buscar, entre los muertos, el cadáver de Ciro. Cuando lo hubo encontrado, le cortó ella misma la cabeza y la metió en el odre con sangre. Luego, según Herodoto, se dirigió a la cabeza con estas palabras infames: “Perdiste a mi hijo cogiéndole con engaño a pesar de que yo vivía y de que yo soy tu vencedora, Pero yo te saciaré de sangre humana cumpliendo mi palabra. Este fue el término que tuvo Ciro sobre cuya muerte sé muy bien las historias que se cuentan...” (Heródoto, I, XXIII). Estas últimas frases del logógrafo de Halicarnaso deben recordarnos que, al pasar el tiempo, la historia de Tomiris y Ciro el grande se volvió ampliamente conocida y ejemplar, incluso hasta bien entrada la Edad Media y el Renacimiento. Así, habría que recordar, por ejemplo, que Boccaccio la incluye en su *De claribus mulieribus* (XXXVII). Incluso, podríamos afirmar a Tomiris como una Salomé o bien una Judith pretérita, cuya historia y persona se volvió motivo pictórico que, por lo menos hasta el Renacimiento, la retrata como una reina amazona (véase fig. 16).

³⁰⁰ ¡Oh cuán falaz es la gloria del imperio! ¡Oh, cuán claramente se manifiestan las burlas del destino humano! (*Alejandreida*, 158).

³⁰¹ “Dejad, ¡oh mortales!, de ensoberbeceros cuando hayáis amasado el poder; dejad de desdeñar a los que son menos que vosotros; dejad ¡oh conquistadores!, de vivir en la ingratitud para con el supremo Conquistador” (*Alejandreida*, 158).

3) Originalidad y funciones en la écfrasis al escudo de Darío en la *Alexandreis*

Gracias al análisis anterior se puede corroborar cómo, en tanto eslabón que integra la trayectoria de un motivo efrástico, la descripción del escudo de Darío sigue una serie de aspectos y figuras retóricas que lo hermanan con otras manifestaciones del escudo historiado. De esta suerte, en el apartado anterior, he señalado cómo esta descripción, al igual que la écfrasis del escudo de Eneas, cierra un libro, o un capítulo de una obra, y con ello aumenta la tensión narrativa; este hecho, como lo he expuesto anteriormente, se vincula con la figura retórica de la aposiopesis o reticencia que es común a la mayoría de las écfrasis de escudos aquí estudiados, aunque éstos no finalicen un apartado. Del mismo modo, he mencionado que la descripción misma de este objeto se argamasa, como otros ejercicios efrásticos, gracias al uso de ciertas figuras y funciones discursivas como la *distributio*, la *enargeia*, la representación metamaterial y la paradoja representacional.

Restaría comentar que, en tanto realización de un motivo literario y efrástico, la descripción del escudo de Darío, a diferencia de los otros escudos aquí estudiados, se distingue, retóricamente, por el uso de la paralipsis y el mayor peso que el autor le da a los aspectos de alusión y referencia, que no pueden ser descifrados a no ser mediante información proveniente de fuentes veterotestamentarias. Este último aspecto sitúa en un lugar distinto a esta écfrasis de un escudo pues, disímil a las otras écfrasis ya estudiadas, ésta es la primera que sale del ámbito grecorromano y, atendiendo el contexto cultural en el que la obra se gesta, toma elementos de otras tradiciones míticas y religiosas cuyo conocimiento cabal resulta imperante para la interpretación. Cabe mencionar, no obstante, que los tres elementos retóricos antes citados – paralipsis, alusión y referencialidad– poseen un aspecto en común; los tres se engarzan por medio de tópicos retóricos como la fortuna mutable. Esto es: Nabucodonosor se bestializa, y con ello se denigra; su muerte, incluso, es aún más denigrante; Baltazar deja de ser príncipe, mientras que los gigantes y la humanidad misma pierden la unidad lingüística, etc. Todos estos elementos, no obstante, fungen, a mi parecer, como el andamiaje que sostiene retóricamente el tema no sólo de la descripción, sino de la obra misma, la soberbia. Una afirmación que es mucho más clara en las funciones que conlleva la écfrasis del escudo de Darío en la *Alexandreis*.

Como he señalado en otra parte de este trabajo, partiendo de la idea de que una écfrasis jamás es meramente ornamental, es posible hablar de funciones intratextuales y de funciones

extratextuales de un motivo descriptivo. En el caso de la écfrasis del escudo de Darío, que aparece en la *Alexandreis*, después del análisis antes realizado, me parece claro que, intratextualmente, los grabados que sugiere la descripción del escudo mantienen una relación especular con doble direccionalidad, pues, se relacionan tanto con el portador de esa arma defensiva, es decir, Darío III, como con el protagonista de la obra, o sea, Alejandro. En otras palabras, esta función, que llamaré **función especular intratextual**, tiene como objetivo aludir por extensión, figura, modelo, tipo o reflejo a otro personaje de la obra. En este caso, en tanto personajes soberbios y protagonistas de un cambio de fortuna, los gigantes, Nemrod, Nabucodonosor y Ciro son el reflejo del rey persa, enemigo de Alejandro, quien, preso de la fortuna voluble, está destinado a perder su imperio; pero también son reflejo del mismo héroe griego, es decir, Alejandro, que, soberbio, será vencido por el mayor y más decisivo cambio de fortuna, la muerte. En ese sentido, esta función especular écfrástica también adquiere un carácter profético o proléptico e incluso tópico –si se piensa en la máxima del *memmento mori*– pues, por medio de esta alusión, se predicen ciertos hechos.

Así pues, si en el campo de lo intratextual reconocemos estas funciones de la écfrasis –es decir, la **función intratextual-especular** y la **función intratextual-proléptica**– en el ámbito extratextual, me parece que la écfrasis del escudo de Darío, en primer lugar, cumple con una función didáctica, muy a la manera del arte pictórico medieval; pues, mediante imágenes sugerentes, el autor pretende que el receptor recuerde (e incluso aprenda) cierto conocimiento que, para el hombre de la Edad Media, era considerado conocimiento sagrado. Sin embargo, de mucho mayor importancia, me parece que la función a la que apunta la descripción del escudo de Darío es a una de tipo moral –una función que llamaré **ecfrástica moralizante**– y que queda absolutamente clara gracias a los grabados que, a modo de *exempla* pretendidamente visuales, se presentan supuestamente en ese escudo e incluso, y con mucho mayor razón, gracias a la serie de *exhortationes* que la voz poética dirige a su receptor. Características que si bien aparecen también en el *Libro de Alexandre* no son fundamentales, como veremos, para otros escudos que se gestan en el seno de la literatura medieval que trata elementos de materia antigua.

3.1.6) El escudo de Eneas en *Le Roman d'Eneas*

Entre los textos de materia antigua anglonormandos, un lugar especial lo ocupa el *Roman d'Eneas*, traducción y adaptación de la *Eneida* de Virgilio.³⁰² Es en esta obra donde encontramos uno de los primeros testimonios medievales en lengua vernácula del motivo ecfrástico de la descripción de un escudo. Sin embargo, esta descripción se desapega radicalmente de la tradición o del canon, si es que –gracias a los testimonios aquí expuestos– pudiéramos afirmar la existencia de alguno. Para ahondar y demostrar la afirmación anterior, en este apartado me enfocaré en las generalidades de esta descripción –entre ellas su situación intratextual y la relación que guarda con otros pasajes de la obra–; posteriormente, señalaré algunos detalles de sus particularidades descriptivas, y, finalmente, centraré mi atención en la originalidad de este testimonio y sus funciones.

1) Generalidades de la descripción

El pasaje que alberga la descripción del escudo troyano, en el *roman de matière antique*, sigue más o menos los acontecimientos sugeridos por el autor latino. De esta forma, después de abandonar Cartago (ll. 1946 y ss.)³⁰³ y haber viajado al inframundo (ll. 2454-3101), Eneas llega a Lombardía, medievalización toponímica que sustituye el Lacio virgiliano (ll. 3102 y ss.). Ahí, los vasallos del héroe se entrevistan con el rey del lugar (ll. 3250 y ss.) quien, apegado a una profecía, ofrece la mano de su hija, Lavinia, al guerrero extranjero (ll. 3333 y ss.). El hecho, como en la *Eneida*, desata odio y hostilidad entre troyanos y teucros pues, anteriormente, la princesa estaba prometida al monarca de aquéllos, Turno. Tras un pretexto fútil –la caza del ciervo de Sylvia (ll. 3580 y ss.)– Turno, por instancias de la reina madre, declara abiertamente la guerra a los recién llegados. No obstante, antes de comenzar el enfrentamiento –como también relata Virgilio– Venus se reconcilia con su esposo, Vulcano, y –gracias a sus habilidades amatorias– consigue que el dios fabrique armas para Eneas. De esta manera, menciona el autor del *roman* que:

³⁰² Sobre el concepto de *traducción medieval*, véase el artículo de Botero “Los orígenes de la literatura medieval francesa: entre traducción y creación”.

³⁰³ Cito por *laisse* (ll.), es decir, verso épico de una extensión más o menos variable, que originalmente contaba con 16 sílabas y que, al pasar el tiempo, se substituyó por lo que actualmente conocemos como verso alejandrino (véase el *Manual de versificación española* de Baehr, 214-215.)

La nuit fu la aconcorde prise,
 Venuz s'en est en grande mise
 por exploitier de sa besoigne
 Vulcans n'en quist onques ensoigne :
 l'endemain est matin levez,
 touz sez ouvriers a appelez
 et pria lor de commencer
 l'ouвраige faire et exploitier.
 Par les forges le feu alument,
 les fornaises ardent et fument,
 batent le fer, temprent l'acier,
 Vulcans commença a forgier.
 li ouvrier firent asprement,
 qui batoient l'or et l'argent,
 et moult s'argüent et angoissent,
 aus englumes li martel croissent.

(vv. 4478-4493)³⁰⁴

Los versos citados describen el momento en el que el dios del fuego por fin se entrega a la tarea de confeccionar las armas para el hijo de Venus. Hasta aquí, el autor del *roman* sigue de manera más o menos fiel lo narrado en el texto latino. Incluso, podríamos afirmar que la écfrasis, en la obra medieval, también conlleva la función de aposiopesis, pues antecede una descripción de una batalla y con ello conserva no sólo la expectativa en el receptor, sino la fórmula en la que se basan este tipo de descripciones. Sin embargo, justamente después de aquellos versos, la obra romance se desapega de su modelo clásico en varios aspectos: el primero, aunque quizás el de menor importancia, es que, a diferencia de la *Eneida*, en el *roman* no es Venus quien entrega las nuevas armas al troyano, sino un mensajero. De esta suerte, en la obra anglonormanda se lee lo siguiente:

Quant Venuz ot tout receü
 auberc, hyaume et escu,
 chaucés et lance et espee,
 et el l'enseigne y ot fermee,
 a son mesaige les charja
 a Eneas les envoia
 a Mont Alban ou il estoit.

(ll. 4625-4630)³⁰⁵

³⁰⁴ A partir de aquí cito en el cuerpo del trabajo la versión en francés antiguo que obtengo de la edición al texto hecha por A. Petit, señalada en la bibliografía y, a nota al pie, ofrezco mi traducción: “Aquella noche, la reconciliación tuvo lugar. Venus empleó toda su seducción con el fin de cumplir su cometido. Vulcano no se hace el desentendido la mañana siguiente y, al levantarse, llama a todos sus cíclopes forjadores, y les ordena poner manos a la obra en ese instante. En la forja se enciende el fuego. Los hornos se encienden y comienzan a humear. Los cíclopes baten el hierro, templan el acero y Vulcano, al fin, comienza a trabajar sobre la espléndida obra, mientras que los martillos suenan sin cesar.” (La traducción es mía)

³⁰⁵ “Cuando Venus hubo recibido todo –cota de malla, casco y escudo, bragas y lanza y espada–, y cuando hubo fijado la insignia, la diosa a su mensajero le encarga enviarlas a Eneas, que se encontraba en Monte Alban.” (ll. 4625-4630, la traducción es mía)

Los versos anteriormente citados y la presencia del sirviente se contraponen, incluso, al breve discurso que en la *Eneida*, frente a frente, la diosa dirige hacia el héroe y en el que enuncia, según la obra latina, las siguientes palabras:

‘en perfecta mei promissa coniugis arte
munera. ne mox aut Laurentis, nate, superbos
aut acrem dubites in proelia poscere Turnum.’

(Virgilio, *Eneida*, VIII, vv. 612-614)³⁰⁶

Una diferencia de mayor importancia, por otra parte, es que, alejándose de su modelo clásico, la écfrasis del escudo de Eneas, en el *roman*, no es posterior a la entrega de las armas –es decir, el pasaje anteriormente aludido y citado–; sino que la descripción se hace a la paridad de que Vulcano forja cada uno de los elementos que integran el armamento del héroe troyano. A propósito de esto, cabe resaltar la diferencia que quizá sea la más determinante entre la écfrasis medieval y la clásica. Esto es: de manera distinta a la obra de Virgilio, la descripción del arma defensiva de Eneas, en el *roman*, constituye a penas un componente – más o menos equitativo con respecto a los demás– de un pasaje descriptivo de mayor envergadura. En otras palabras, la écfrasis del escudo del protagonista, en el texto medieval, es apenas un pasaje subordinado a un conjunto de una descripción mayor, pero no más extenso que el resto de elementos que se describen; y es que, en el *Roman d’Eneas*, el autor no sólo presta atención al broquel, sino que también a la descripción de la hechura y constitución del casco, la espada, la lanza e incluso la cota de malla y la insignia tejida que convierten al Eneas de la obra protofrancesa, entre otros elementos, en un caballero medieval.³⁰⁷ De esta manera, compaginando versos y bloques descriptivos, tendríamos que leer el pasaje de manera íntegra como sigue:

³⁰⁶ “Aquí tienes los dones ya acabados
que prometió forjarte la destreza de mi esposo.
Ya puedes, hijo mío, sin recelo retar a los altivos laurentinos
y hasta el brioso Turno” (*Eneida*, VIII, vv. 612-614)

³⁰⁷ Varios son los aspectos que caracterizan cada una de estas descripciones, por ejemplo, cuando se habla de la insignia se dice que ésta es tejida por Pallas Atenea y, a propósito de esto, el autor, demostrando su saber clerical, trae a colación la historia de *Arachné* tal como la cuenta Ovidio en las *Metamorfosis*. Por pertinencia de espacio no ahondo en otra descripción que no sea la del escudo mismo.

1. Petición de Venus a Vulcano (ll. 4382-4481)
2. Vulcano comienza la elaboración de las armas (ll. 4482-4497)
 - 2.1 Descripción de las armas (ll. 4502-4624)
 - 2.1.1 *Subexordio* de la descripción de las armas (ll. 4498-4501)
 - 2.1.2 Descripción de la cota de malla (ll. 4502-4511)
 - 2.1.3 Descripción de las grebas (ll. 4512-4513)
 - 2.1.4 Descripción del Casco (ll. 4514-4529)
 - 2.1.5 **Descripción del Escudo** (ll. **4530-4553**)
 - a) Descripción de la Espada (ll. 4554-4596)
 - b) Descripción de la Lanza (ll. 4597-4603)
 - c) Descripción de la insignia (rótulo) tejido por Pallas (ll. 4604-4624)
3. Venus recibe las armas y las envía a su hijo (ll. 4625-4631)
4. Recepción y entrega de las armas por mensajero (ll. 4632-4640)

Con excepción del escudo, no es pertinente en este trabajo analizar cada uno de los elementos aquí descritos. Sin embargo, me parece acertado afirmar que, a propósito de la relativamente amplia descripción que se hace de la espada, lanza y casco, cuando el lector se enfrenta a la obra medieval y la contrapone a su hipotexto clásico es claro que el autor del *roman* realizó una *amplificatio* a un pasaje ya sugerido por el autor de la *Eneida* cuando, en la obra latina, antes de describir el escudo, se dice que:

ille deae donis et tanto laetus honore
 expleri nequit atque oculos per singula voluit,
 miraturque interque manus et brachia versat
 terribilem cristis **galeam** flammasque vomentem,
 fatiferumque **ensem**, **loricam** ex aere rigentem,
 sanguineam, ingentem, qualis cum caerula nubes
 solis inardescit radiis longaeque refulget;
 tum levis **ocreas** electro auroque recocto,
 hastamque et clipei....

(VIII, vv. 616-625, las negritas son mías)³⁰⁸

En efecto, en la cita anterior encontramos, de menos, mención al yelmo (*galea/ac. galeam*), espada (*ensis /ac. enses*), lóriga o coselete (*lorica/ac. loricam*) y a las grebas (*ocrea/ ac.pl. ocreas*) cuyas descripciones, en la obra medieval, se detallarán.

³⁰⁸ Éste (Eneas), gozoso con los dones de la diosa y con el alto honor,
 No acierta a saciar su alma de contento. Y vuelve la mirada a cada pieza
 Y se asombra a su vista y las toma en sus manos y sopesa en sus brazos
 El yelmo pavoroso con su penacho y su raudal de llamas,
 la espada portadora de la muerte, el duro coselete,
 forjado en bronce, de color sangre, enorme, como grisácea nube
 que embestida por los rayos del sol, arde y fulge esu lumbre desde lejos.
 Y a una con ello las bruñidas grebas de electro de oro refinado
 Y la lanza, y el trabajo indecible de la forja del broquel... (vv. 618-625)

Paradójicamente esto no sucede con la descripción del escudo ni con los supuestos grabados que lo adornan. Por el contrario, el clérigo anglonormando realizó una abreviación del pasaje, a tal grado que las imágenes descritas en el escudo virgiliano se reducen, en el *roman*, a una simple alusión a ciertos “buenos relieves” (“moult bone eleverure” [l.4545]) que decoran el arma defensiva. Con ello, el autor de la obra en romance cancela toda posibilidad de hacer una écfrasis con una función proléptica-extratextual que anuncie el futuro glorioso de Roma; un futuro que, para el tiempo de la obra medieval, en realidad, ya es pasado; y no presente como en el caso del texto virgiliano. No obstante, a pesar de que no existen imágenes que analizar, como trataré de demostrar en el apartado siguiente, es válido aún afirmar la presencia de una écfrasis en este pasaje, aunque quizá, como ya lo he anunciado, se trate de la écfrasis más atípica del corpus de esta investigación.

Así pues, tomando en cuenta los cambios que distancian el pasaje en el que se describe el escudo de Eneas, en el *roman*, de su modelo latino, me parece adecuado resumir estas observaciones en un cuadro comparativo como el que sigue:

Hecho narrado o descrito	Qué se dice o cómo se describe en la <i>Eneida</i>	Qué se dice o cómo se describe en el <i>roman</i>
a) <i>Dispositio</i> de la descripción del escudo	La écfrasis es posterior a la hechura y entrega de las armas (VIII, vv. 626-728)	La écfrasis es paralela a la hechura de las arma. (ll. 4498-4624)
b) Descripción del conjunto de armas de Eneas	Se menciona brevemente yelmo, espada, coselete y grebas. (VIII, vv. 616-625)	Se describe ampliamente la cota de malla, el casco, la espada y lanza. Hay una distribución más o menos equitativa de los versos que a cada elemento se dedican. (ll. 4502-4622)
c) Entrega de las armas al héroe	Venus misma entrega las armas a su hijo y éste las admira. Hay alusiones a verbos de visión. (VIII, vv. 608 y ss.)	Venus envía un mensajero y los ahí presentes, pero no Eneas, admiran las armas. Hay, no obstante, verbos de visión. (ll. 4623-4640)
d) Descripción del escudo	Virgilio hace la descripción de los grabados del escudo. El receptor conoce que éstos representan prolépticamente la historia latina. La descripción de dichos grabados constituye el corazón de la écfrasis. (VIII, vv. 626-728)	No hay descripción de grabados, sino que la existencia de éstos sólo queda aludida en una frase (v.4545). En cambio, hay varias descripciones de las características físicas del escudo y muchas veces hay elementos, sino abstractos, de menos geométricos. (ll. 4530-4553)

Para complementar el cuadro anterior, en el siguiente apartado me enfocaré únicamente en el pasaje en el que se describe el escudo de Eneas, en el *roman*, y trataré de develar algunas estrategias retóricas utilizadas así como la o las funciones que conlleva.

2) Particularidades y funciones de la descripción del escudo de Eneas en el *roman*...

Como hemos visto, a diferencia de otras écfrasis similares, la descripción del escudo de Eneas que aparece en el *roman* es parte constitutiva de un bloque descriptivo mayor que abarca, aproximadamente, 258 *laissez* (ll. 4382-4640). De éstas, sólo 23 (ll. 4530-4553) fueron destinadas a la descripción del escudo, es decir menos de la octava parte. Ante esta evidente *abbreviatio* que el clérigo medieval realizó, en comparación con el texto latino, parecería fácil desglosar los elementos que integran esta écfrasis. Sin embargo, debido a que no existen realmente representaciones de arte figurativo (o imágenes), no resulta sencillo trazar un esquema distributivo, por lo menos en la medida en la que, hasta este momento, se ha hecho en este estudio, ya que los elementos que componen esta descripción muchas veces son abstractos y reiterativos. Por tanto, para el análisis de esta descripción, más que basarme en la representación de supuestas imágenes, opto por hacerlo, en cuatro ámbitos de representación que enlisto del siguiente modo:

- a) Cualidades de resistencia
- b) Cualidades cromáticas
- c) Cualidades geométricas
- d) Cualidades de ornato fino
- e) Materiales de construcción del escudo

Entre las características más recurrentes en la descripción de este escudo se encuentra la firmeza de su constitución. De esta manera, además de un verso en el que podríamos intuir la presencia de un oxímoron,³⁰⁹ habría que recordar que el arma defensiva:

Moult ert luisanz et moult ert dure,
que ne peüst estre entamee
ne par lance ne par espee;
ffer ne acier qui ferist
ne plus que plom n'i forfeïst

(ll. 4537-4541)³¹⁰

³⁰⁹ el escudo “ffors et legiers fu a merveille” (pesado y ligero fue hecho a maravilla l. 4534)

³¹⁰“Era muy brillante y muy dura,
no podría ser abollada,
ni por lanza, ni por espada,

Una afirmación en la que claramente se va perfilando el carácter hiperbólico de la resistencia de las armas en la épica medieval. Aunado a lo anterior, en más de una ocasión se mencionan características cromáticas del arma. Así, habría que recordar cómo:

la targe fu toute vermeille,
sanz autre taint, de sa nature.

(Il. 4535-4536).³¹¹

Del mismo modo, no debemos olvidar que el escudo está circundado por un tipo de cenefa de oro, que quizá es la sustitución, acaso, de la representación del río *Okeanos* que se encuentra en las descripciones de escudos como el de Aquiles en la *Iliada*, (XVIII, vv. 607), y en el *Escudo* de Heracles (vv. 315-316), o bien los ríos Éufrates, Rin y Araxes que Virgilio menciona al final de la écfrasis correspondiente (*Eneida*, VIII, vv.726-728). En el *roman*, contrariamente, no hay frontera acuática, pero sí algo que circunda ese escudo:

D’or fu touz li escus orlez
de III. bendes par mi listez

(Il. 4542-4543)³¹²

El último de estos versos nos debe llevar al plano de la representación de figuras geométricas, algo que caracteriza a este escudo y lo diferencia del resto de écfrasis a este tipo de objetos. A lo anterior, se deben sumar las supuestas incrustaciones de diversas piedras preciosas –es decir, ornato fino–, como se afirma en la siguiente cita:

pierres y on un poy assieses
et bons esmaulz a entremises ;
d’un vert topace fu la boucle,
suz en l’orlet fu l’escharboucle
qui par nuit jetoit tel clarté
com se ce fust .I. jor d’esté.

(Il.4546-4551)³¹³

no existía acero alguno que pudiese dañarle
en modo alguno.

Ni el plomo le podría causar algún mal” (Il. 4537-4541, la traducción es mía).

³¹¹ “El escudo era completamente bermejo,

Sin otro tinte, sólo de este color natural” (Il. 4535-4536, la traducción es mía).

³¹² “De oro todo fue orlado,

de tres bandas en medio fue adornado” (Il. 4542-4543, la traducción es mía)

³¹³ Piedras preciosas fueron ahí incrustadas,

Con preciosas esmeraldas intercaladas.

La bloca era un topacio verde,

Sobre el borde superior se encontraba el carbunco

Ante este tipo de elementos constitutivos en la representación del escudo de Eneas, es decir los aspectos geométricos y las piedras preciosas, no me parecería errado mencionar que si bien a los ojos modernos podríamos encontrar aquí una especie de arte abstracto, para el hombre medieval y cortesano, este tipo de objetos eran algo común. En este sentido bastaría pensar en el arte merovingio, que se produjo precisamente en la zona franca, y en sí todo el arte germánico –incluyendo el visigótico que proliferó en la España medieval– como el que se muestra en la fig. 17. Objetos en miniatura que no parecerían tan alejados de la descripción del escudo propuesta por el clérigo protofrancés. Tomando en cuenta lo anterior, aun cuando delimitemos el concepto de écfrasis a la descripción de una obra de arte, no es error atribuirle este nombre a la descripción de este escudo, por no tratarse, en este caso, de un arte estrictamente figurativo.



Fig. 17 Fíbulas de la reina Aregunda (ca. 517-573), esposa de Clotaario (511-561), rey de los francos. Museo de Louvre . No. Ad. MAN 87424

Finalmente, me parece importante recordar el principal material de construcción de este broquel; mismo que lo coloca, nuevamente, en un espacio atípico en la galería de descripciones de escudos, pues, como se recordará, en la obra se afirma que:

De la coste d'.I.grant posoon
 qui ert en mer, cetuz ot non,
 de cel ot fait Vulcans l'escu
 (ll.4530-4532) ³¹⁴

En la tradición medieval, éste es uno de los primeros escudos que, supuestamente, se fabrica con materiales exóticos. Sin embargo, hay que recordar también que no es el único testimonio, en el *Roman de Troie*, se describe el arma de Jasón:

Que, durante la noche, emite tal claridad
 Que sólo es comparable a aquella que da un día de estío. (vv.4546-4551, la traducción es mía)

³¹⁴ De la costilla de un gran pez/ que habita en la mar, *Cetus* le llamamos/ Vulcano hizo el escudo. (la traducción es mía).

Un escu ot d'os d'olifant,
Forte bien fait e riche e grant.
Le boucle en fu d'or espanois,
E la guige tote d'orfeis.

(ll. 1837-1841)³¹⁵

Si se toma en cuenta la datación que ha propuesto la crítica con respecto a ambas obras que forman parte de los *romans de matière antique*, la descripción del exótico escudo de Jasón toma como modelo la écfrasis del escudo de Eneas aquí analizado. Si esto, en este caso, puede constituir una hipótesis, como se verá más adelante, en otras obras, como el hispánico *Libro de Alexandre*, podríamos quizá llegar a una afirmación. No obstante, antes de entablar un diálogo comparativo entre esas obras restaría aquí tratar dos aspectos: las figuras o figura retórica predominante, así como las funciones que este escudo conlleva al interior o al exterior del texto. En el primero de los casos, me parece indicado mencionar que si bien en el poema se encuentran algunas figuras retóricas como el oxímoron ya sugerido, aquella que resulta predominante es la hipérbole y ésta se suscita en los siguientes sentidos: a) hipérbole en las características físicas (resistencia y luminosidad), b) hipérbole por costo y lujo y c) hipérbole por exotismo. Estos tres ámbitos se relacionan con los aspectos representacionales ya analizados. De esta suerte, la hipérbole por resistencia se suma a las cualidades que, de este mismo tipo, posee el escudo:

ffors et legiers fu a merveille
[...]
Moult ert luisanz et moult ert dure,
que ne peüst estre entamee;
fferne acier qui y ferist
ne plus que plom n'i forfeïst.

(ll. 4530-4553)³¹⁶

No obstante, como he señalado, ésta no es la única característica física del arma que se suma a la hipérbole, pues no hay que olvidar que, también gracias a las piedras con las que

³¹⁵ “Un escudo de huesos de elefante/ fuerte, bien hecho, rico y grande/ el escudo fue hecho en oro español, y el tiracol toda de orfebrería” (la traducción es mía).

³¹⁶ “Pesado y ligero fue hecho a maravilla;

[...]

Era muy luminoso y era muy duro,

Tanto que no podía ser dañado,

Ni por lanza ni por espada,

No había acero que pudiese herirlo”(ll. 4534, 4537-4541 La traducción es mía).

está adornado, el escudo provoca luminosidad sin igual. Así, a riesgo de ser repetitivo, tendríamos que recordar el rubí o escarbunclo que, en el centro, lo adorna:

suz en l'orlet fu l'escharboucle
qui par nuit jetoit tel clarté
com se ce fust .I. jor d'esté.

(Il.4548-4551)³¹⁷

La descripción de un objeto singularmente luminoso es un motivo recurrente en las descripciones de objetos cortesanos, preciados e incluso relacionados con las descripciones de arquitectura maravillosa. Para muestra bastaría recordar cómo en textos como la *Carta del Preste Juan*³¹⁸ se hace mención a un escarbunclo que, también, de noche, ilumina el palacio que pertenece al padre del exótico monarca, llamado Casidiós:

Quinquaginta columnae de auro purissimo ad modum acus formatae intra palatium iuxta parietes sunt dispositae. In unoquoque angulo est una, reliquae infra ipsas locatae sunt. Longitudo unius cuiusque columpnae est LX cubitorum, grossitudo est, quantum duo homines suis ulnis circumcingere possunt, et unaquaeque in suo cacumine habet unum carbunculum adeo magnum, ut est magna amphora, quibus illuminatur palatium ut mundus illuminatur a sole.

(en Brewer, *Prester John*, 62)³¹⁹

Esto mismo se repite en la descripción del palacio del mismo personaje, pero que hace, hacia el siglo XIV, Jean de Mandeville en su *Livre des merveilles du monde*, donde encontramos lo siguiente: “Et par dessus la mestre tour del palays sont deux reondez pomeaux d'or, et en chescune y a II charbouncles grantz et larges qe luiceont mult cler de nuyt” (ed. Ch. Deluz, 138).³²⁰ La presencia del brillante que lleva el escudo de Eneas y su

³¹⁷ Y sobre el borde superior se encontraba un escarbunclo,

Por la noche la piedra brillaba con tal natura,

Como si fuese un día de estío, igual de hermosura (Il.4548-4551, la traducción es mía)

³¹⁸ La carta del preste Juan es una mítica misiva que data del siglo XII, en la cual se afirma la existencia de un monarca cristiano perdido en tierras orientales. La carta describe el supuesto reino de este gobernante y utiliza la mayor parte de los *topoi* que se reflejaron en la literatura de la época que describía Oriente, a saber, las tierras del mítico preste Juan son espacios donde corren los ríos de leche y miel; donde las piedras preciosas pueden ser recogidas al por mayor y donde las bestias exóticas y monstruosas habitan y conviven sin ningún problema con los moradores de aquel lugar. En el caso del escarbunclo al que hago referencia, éste se describe, como he mencionado, cuando el autor anónimo se da a la tarea de describir el palacio del monarca.

³¹⁹ M. Lalanda traduce el pasaje así: “Cincuenta columnas de oro purísimo, con forma de aguja, están dispuestas en el interior del palacio, a lo largo de las paredes [...] encima de cada una de ellas hay un carbunclo, y tan grande es su tamaño que iguala al de una ánfora grande, de modo que el palacio se halla tan iluminado por ellos [los carbunclos] como el mundo lo está por el sol” (36).

³²⁰ Sobre la torre principal del palacio hay dos pomos redondos; en cada uno de ellos hay dos gruesos y grandes carbúnclos que irradian luz en la noche. (ed. Ana Pinto, 287).

carga hiperbólica obedece, a mi parecer, a afirmar la heroicidad en el personaje, pero, sobre todo, al hecho de afirmar su vínculo con lo maravilloso y también con el ámbito del poder, en tanto elemento de lujo. Finalmente, como he señalado, esta misma característica, aunada al exotismo, se debe leer en el material de construcción del escudo; es decir, el hueso de cetáceo en el que presumiblemente está confeccionado el escudo de Eneas, en el *roman*; y que implica, también, extraordinariedad en el personaje.

En suma, la descripción del escudo de Eneas, en la obra medieval, dista en más de un aspecto de su hipotexto. Así, a diferencia de la écfrasis hecha por Virgilio, en la descripción del escudo medieval se cancela toda función extratextual y el peso de este tipo recae en el ámbito intratextual; este escudo simplemente singulariza al personaje al colocarlo, por un lado, en la fila de lo cortesano, pero también en el ámbito de lo maravilloso. Restaría preguntarse por qué el autor, teniendo también un contexto extratextual propicio –el ascenso de la Casa Plantagenet– no utilizó, como lo hicieron otros autores, el motivo de la descripción del escudo para hacer, por ejemplo, un tipo de genealogía que justificara ciertos miembros de una clase noble en el poder. Es evidente que esta pregunta no pretende ser contestada en este trabajo. Sin embargo, parece un buen punto de partida para una futura investigación.

3.1.7) El escudo de Alejandro en el *Libro de Alexandre*

Si el siglo XII marcó para la zona francesa uno de los periodos de mayor esplendor cultural debido, en gran medida y como se ha señalado anteriormente, al mecenazgo de la Casa Plantagenet, la centuria siguiente fue, para el territorio hispánico, uno de los siglos medievales de mayor producción literaria. Es en este periodo donde debemos ubicar tanto el célebre proyecto cultural y político de Alfonso X, el sabio, como también el nacimiento de la escuela poética del mester de clerecía que, para su época, representó una nueva forma de hacer literatura y en la que se debe enlistar tanto las obras de Gonzalo de Berceo, como uno de los textos hispánicos que retoma los temas de la materia clásica, el *Libro de Alexandre*.

Al comienzo de este trabajo, ya se ha dibujado el trazo hipotextual que hizo nacer esta obra, hacia el siglo XIII. Tomando esos textos como precedentes, cabe señalar que, exceptuando la obra de Gautier de Châtillon, que se ha estudiado en un apartado anterior, ninguna de las fuentes incluye la descripción de un escudo. El *Alexandre* hispánico, por el contrario, expone tres descripciones de este tipo de armamentos, cuyo orden, según lo narrado en el texto, es el siguiente:

- a) La descripción del escudo de Alejandro (cc. 96-98, 106)
- b) La descripción del escudo de Aquiles (cc. 653-659)
- c) La descripción del escudo de Darío (cc. 989-1001)

Con el fin de sistematizar mi análisis, en el apartado siguiente me enfocaré en el primero de esos testimonios, atendiendo, principalmente, tres aspectos; 1) las generalidades de la écfrasis del escudo de Alejandro; 2) los grabados del escudo de Alejandro: estrategias retóricas y funciones ecfásticas y 3) originalidad en la descripción del escudo alejandrino.

1) Generalidades de la écfrasis del escudo de Alejandro, en el *Libro de Alexandre*

La descripción del escudo de Alejandro, en el *Libro de Alexandre*, constituye un pasaje en la obra que abarca cuatro cuadernas del texto (cc. 96-98,106) o dieciséis versos que, no obstante, presentan esta écfrasis de manera fragmentada y como un elemento constituyente de un pasaje descriptivo mayor. A semejanza de la descripción del escudo de Eneas, en el *RE*, el episodio en el que se describe el escudo de Alejandro en la obra hispánica se inserta

como un objeto más en el catálogo descriptivo de los aditamentos que el joven príncipe recibe el día de su ordenación caballeresca; día que coincide con su aniversario:

El diciembre exido, entrante el Jenero,
-en tal día naciera era día santero-
el infant venturado de don Mars compañero,
quiso ceñir espada por ser caballero.

(LA, c. 89)³²¹

En este rito de iniciación –ya por alcanzar la adultez, ya por integrarse al mundo de la caballería– Alejandro recibe nueve aditamentos que se insertan, como se observa en el cuadro, en uno o más de los siguientes rubros³²²: a) objetos altamente costosos, b) objetos elaborados por seres alegóricos, ultramundanos, divinos o extraordinarios y c) objetos con virtudes maravillosas o mágicas.

	Objeto altamente costoso	Constructor alegórico, o divino, mágico o extraordinario	Virtudes extraordinarias del objeto
1. Camisa (c.90b/c.100)	bien valié tres mil marcos la camisa (c.90 b)	Fizieron la camisa dos fadas so la mar (c.100 a.)	diéronle dos bondades por la bien acabar/quisiquier' que la vistiese non la pudiés embedar /e nunca lo pudiés luxiria retentar (c.100 bcd)
2. Brial (c.90c/c.101.)	el bríal non serie bien comprado por Pisa (c90 c)	Fizo la otra fada tercera el bríal (c.100 a)	quando lo ovo fecho, diole muy grant señal: / quienquier que lo vistiese fuesse siempre leal/ frío nin calentura nunca l'fiziessse mal (c.101 bcd)
3. Manto (c.90d/ 102-103)	No sé al manto dar precio por nulla guisa (c.90 d) Manto de tan gran pecio e de tan gran valor/ bien convenié que fuesse de tal emperador (c.103)	X	Non era ni grant nin chico nin livianonin pesado; /todo omne que lo vistiese non serie tan cansado /que non folgasse luego en su virtud tornado Demás qui lo toviesse perdrié toda la pavor/ siempre estarié alegre en todo su sabor (c.102bcd, c.103 ab)
2. Cinta (c.91/c.103)		Obrola con sus manos doña Filosofía (c.91)	Qui la tiviuessse cinta según oí contar/ de ninguna postema non podrié peligra (c.105 bc)

³²¹ En todas las citas al LA, a menos que indique lo contrario, utilizo la edición de Casas Rigall.

³²² Como también se observa en el cuadro, estos nueve aditamentos son: camisa, brial, manto, cinta, fivella o hebilla, zapatos, calzas, guantes, espada, espuelas y, finalmente el escudo. He marcado en el esquema las cuadernas en las que se hace mención o se describe más o menos ampliamente estos objetos.

3. Fiviella (91 cd)	Más vale la fiviella que toda Lombardía (c.91 c)	X	X
4. Zapatos (c.92a)	Cualquier de los çapatos valié una cibdat (c.92 a)	X	X
5. Calzas (c.92b)	Las calças, tanto avién gran bondat (c.92 b)	X	X
6. Guantes (c.92cd)	Quisier querrie las luvas más que gran heredat (c.92 c)		Nunca qui las oviesse caería en mesquindat (c.92 c)
7. Espada (c.94)		Fizola don Vulcán: óvola bien temprada (c.94 b)	avié grandes virtudes ca eran encantada /¡la part do ella fuesse nunca serié rancada!(c.94 c)
8. Espuelas (c.95)	No es de ningún mercáador o clérigo d'escuela/ que pudiés' poner precio a la una espuela (c.95ab)		
9. Escudo (cc.96-98, 106)	X	Apeles, nul omne mejor d'el non obrava./ Por mejor lo tenié quanto más lo catava (c.98 cd)	X

No ahondo en aspectos simbólicos y de contenido en este listado, pues esto podría dar pie para otra investigación o reflexión. Empero, me interesa resaltar aquí un aspecto meramente formal y –a mi parecer– estilístico, relacionado con la descripción del escudo de Alejandro en esta obra: como se observa en los espacios del cuadro rellenados en color oscuro, casi la mitad de esas descripciones se presentan de manera discontinua o fragmentada. Asimismo sucede con la écfrasis del escudo de Alejandro, para la cual el autor utiliza, primero, tres cuaderñas (cc.96-98) en las que da noticia, por ejemplo, de los grabados que adornan el arma defensiva, o bien del orfebre que fabrica el broquel y, ocho cuaderñas, después (c.106), menciona el material de fabricación del escudo y sus virtudes. De esta suerte, en un esquema de contenido que únicamente atañe a la descripción del escudo de Alejandro, tendríamos, a mi parecer, el siguiente listado:

1. *Subexordio* (c.96 a.)
2. *Imago mundi* (c.96 bcd)
3. La empresa del león (c.97)
4. Luminosidad del escudo y constructor (c.98)
5. Materiales de construcción del arma y sus virtudes (c.106 ab)

El esquema anterior, como los otros que en esta investigación se han propuesto, aún puede especificarse al tratar los detalles que se describen. De esta suerte, propongo que, el pasaje completo y detallado pueda esquematizarse así:

- 1. Subexordio (c.96 a.)**
- 2. *Imago mundi* (c.96 bcd)**
 - 2.1 La tierra y el mar (c. 96b)
 - 2.2 Las ciudades y ríos (c.96.c)
 - 2.3 Conjunción imagen texto (*res picta/res significans*) (c.96d)
- 3 La empresa del león (c.97)**
 - 3.1 León y Babilonia (c.97ab)
 - 3.2 Darío (c.97c)
 - 3.3 Mirada del león (c.97d)
- 4 Luminosidad del escudo y constructor (c.98)**
 - 4.1 Luminosidad (c.98 ab)
 - 4.2 Apeles (c.98cd)
- 5 Materiales de construcción del arma y sus virtudes (c.106)**
 - 5.1 Materiales de construcción (c.106ab)
 - 5.2 Virtudes del arma (c.106cd)

Como se observa en el inciso 4.2, cuando el autor del *Libro de Alexandre* describe el escudo de Alejandro, siguiendo las pautas o submotivos del escudo historiado, no olvida incluir a un potencial orfebre –parte del nivel b de la formalidad efrástica– del cual se hace referencia en dos versos que implican tres componentes: 1) el escudo mismo, 2) el orfebre y 3) un acto de visión. Esto se describe en el pasaje, del siguiente modo:

¡Apeles –que nul omne mejor d’él non obrava–,
Por mejor lo tenié quanto más lo catava!

(*LA*, c.98cd).

En efecto, el orfebre extraordinario no es ningún dios o personaje mítico, sino un artesano célebre, Apeles de Cos, quien históricamente se reconoce como el pintor de la corte del emperador macedonio; hecho que rescata la obra hispánica pues, en ella, este personaje se vuelve el prototipo del artista insuperable, y a quien se le atribuyen la construcción de los sepulcros de los reyes persas (cc.1239-1248; cc.1792-1803) y el diseño de la afamada tienda de Alejandro (cc.2539-2595). En este pasaje, no obstante, su intervención resulta más bien ambigua e incierta, pues sólo se menciona que, literalmente, admira el escudo; lo cual, como he señalado, connota una relación entre el objeto pretendidamente visible y el acto de observar (*catar*) delegado, en este caso, al propio artista a quien, en ningún momento se le

identifica directamente con el fabricante del arma.³²³ A pesar de ello, podría considerarse el orfebre extraordinario, pues la reelaboración del motivo lo pide, aunque no sea fundamental.

Aunado a lo anterior, también en el nivel b de la formalidad efrástica, el autor del *LA* no se olvida de mencionar el material con el que se construye el escudo y esto se hace en la c.106 que, como queda visto en el esquema, cierra la descripción. A mi parecer, este detalle constituye una reelaboración interesante del plano de la *dispositio* en la serie de elementos representacionales del escudo historiado, pues se coloca como último elemento de la écfrasis. En otras palabras, si bien autores como Homero, Virgilio e incluso el mismo autor anónimo del *Roman d'Aeneas* sitúan muy al principio de sus descripciones la mención a los materiales de construcción del arma defensiva, el autor del *LA* lo hace en última instancia para, en mi opinión, brindarle al ejercicio descriptivo mayor interés pues, habría que recordar que el material con el que está hecho el escudo de Alejandro poco tiene que ver con los materiales tradicionales, utilizados en la elaboración de un arma defensiva de este tipo –oro, plata, metales y piedras preciosas–; el arma es más bien excepcional, e incluso exótica, pues:

fecho fue de costiella d'un pescado corpudo;
no'l passarié fierro – ¡non serié tan agudo! –;
Caballero que lo toviés' non serié abatudo

(c.106 *LA*, bcd).

Si tomamos en cuenta lo dicho en este estudio, no parecería extraño afirmar que el autor del *Alexandre* pudo haberse basado en la descripción del escudo de Eneas, que aparece en el *roman*; pero esto es una hipótesis que requiere comprobarse mediante la investigación de la recepción del texto francés en la zona hispánica, hecho que desborda los objetivos de esta tesis. Sin embargo, lo que sí se puede afirmar aquí es que, en cualquiera de los dos casos –el del *roman* y el del *LA*–, un escudo hecho de un material atípico que raya en el exotismo y en lo monstruoso del animal del que proviene, según las interpretaciones de los bestiarios medievales, de alguna forma también monstifica y exotiza al héroe que lo porta.³²⁴ En el

³²³ *Catar* proviene del latín *captare* que implicaba, de menos hacia siglo I d.C., *tomar* o *coger*. En el castellano del siglo XII (ca.), y con la pérdida del fonema bilabial oclusivo sordo [p], *catar* fue entendido como un verbo de visión que, empero, seguía teniendo la misma connotación de *tomar* o *coger* o *aprehender*. Actualmente utilizamos este verbo (*catar*), para referirnos al hecho de *captar* con el sentido, no de la vista, sino del gusto.

³²⁴ Con respecto a la monstruosidad de la ballena, reflejada en los bestiarios, pienso por ejemplo, en *Le bestiere. Da Thierbuch des normannischen Dichters Guillaume le Clerc*, donde se afirma lo siguiente: “Queremos contaros ahora sobre una gran maravilla que hay en el mar. Allí, los peces son tan variados como los gusanos en la tierra y las aves arriba, en los aires [...] En la mar [...] existe también un monstruo asombroso, muy dañino

caso de Alejandro, habría que pensar en su vínculo con lo exótico, en tanto *homo viator*; como en su naturaleza monstruosa, debido a su *hybris*.³²⁵ Al afirmar esto, me parece que la relación escudo-héroe es claramente extensiva e incluso, funcionalmente, especular. Sin embargo, esto queda mucho más claro cuando se piensa en algunas estrategias retóricas que se utilizan en la descripción, o bien en los grabados que adornan el arma, así como en las funciones que la éfrasis conlleva.

2) Los grabados del escudo de Alejandro: estrategias retóricas y funciones efrásticas

Una de las estrategias retóricas que el autor del *Alexandre* utiliza en la descripción del arma de Alejandro es la hipérbole. En este caso, no se trata de una exageración en el costo del objeto –como sí sucede con otros elementos (véase el cuadro 1)–, sino en la luminosidad del arma que, incluso, es mayor o de menos igual a la que producen los principales cuerpos astrales. De esta suerte, se afirma que el escudo:

Tat' echava de lumbre e tanto relampava
que vençía a la luna e al sol refertava;³²⁶

(LA. c.98 ab).

y temible: lo llaman cetus en latín. Es mala compañía para los marinos. La parte superior de su espalda parece de arena. Cuando se alza en el mar, los que suelen navegar por la zona se figuran que se trata de una isla, pero su esperanza se ve engañada. Vienen a refugiarse junto a él debido a su tamaño y a la tormenta que los persigue; creen hallarse en lugar seguro. Echan sus anclas y su pasarela, encienden fuego y preparan la comida; para sujetar bien la nave, hunden grandes estacas en la arena, que les parece tierra firme. Y encienden fuego, os lo aseguro. Cuando el monstruo nota el calor del fuego que arde sobre su lomo, se zambulle con gran rapidez hasta lo más profundo, y hace que la nave se hunda con él, y perezcan todos los hombres. Precisamente así son engañados los pobres y tristes incrédulos que tienen confianza en el demonio y se detienen y demoran en las acciones que el pecado exige, por lo que se aflige el alma desdichada. Cuando menos lo esperan, llega el Maligno, que ojalá arda en el infierno. Cuando los siente bien agarrados a él, se sumerge con ellos, derecho hacia lo más hondo del averno” (en Malaxecheverría, *Bestiario*, 113). Por otro lado, hay que recordar que, muchos siglos atrás, en *Fisiólogo* se señalaba lo siguiente: “Existe un cetáceo en el mar llamado ballena, que tiene dos características: la primera es ésta: cuando siente hambre, abre su boca y toda clase de aromas perfumados se expande de ella y perciben el olor los pececillos y corren hasta su boca y los engulle. Pero los peces grandes y perfectos no veo que se acerquen al cetáceo. Así también el diablo y los heréticos por medio de la seducción y el engaño, que aparenta ser un suave perfume, ponen un cebo a los niños y aquellos que aún no tienen el pleno conocimiento, pero a los de mente madura los considera inalcanzables. De este modo Job es un pez perfecto, Moisés, Isaías, Jeremías y todo el coro de profetas” (167).

³²⁵ Cabe recordar también que el motivo del escudo o arma hecho con huesos de pez pervive incluso hasta el Quijote; de esta manera, y quizá como una reminiscencia de los libros de caballerías, quizás, las armas defensivas hechas de este tipo de materiales exóticos vuelven a ser aludidas en esa obra cuando, en la segunda parte, el protagonista explica al ama y a la sobrina las diferencias entre los caballeros cortesanos y los andantes. De éstos, dice que deben derrotar monstruos y gigantes y “vencerlos y desabaratarlos en un pequeño instante, aunque viniesen armados de unas conchas de un cierto pescado que dicen que son más duras que si fuesen diamantes [...] como yo las he visto más de dos veces” (II, cap. VI, 1492).

³²⁶ Del latín, *refierta*, *refertar* significa reñir, altercar o contender (DRAE, s.v. refertar); por tanto, se propone aquí una competencia entre la luz emanada por el escudo y aquella que emite el sol.

Si bien estos versos recuerdan el escarbunclo que posee el escudo de Eneas, en el *roman*, (“qui par nuit jetoit tel clarté/ com se ce fust .I. jor d’esté” [ll. 4548-4549]), me parece más adecuado entablar una relación hipotextual-estilística con la *Alexandreis* y el escudo de Darío, del cual, como hemos visto, se menciona lo siguiente:

Arma tamen Darii [...]
Emulus ad litem iubar insuperabile solis
Inuitat clipeus septeno fusilis orbe.

(Gautier de Châtillon, *Alexandreis*, II, vv. 494, 496-497)

Esto es; en ambos casos, estos escudos compiten con el sol. El autor del *Alexandre* amplifica esta afirmación, al incluir también la luz lunar, e incluso coloca la luz del escudo alejandrino por encima de aquella y afirma que el brillo del escudo desafía la luminosidad del astro rey (vençia a la luna e al sol refertava). Tomando en cuenta que las armas son una extensión del héroe, a mi parecer, este detalle debe interpretarse como uno de los varios signos de soberbia o *hybris* que caracterizan al personaje principal, por tanto podría afirmarse aquí una función efrástica extensiva o especular, pues las características del arma reflejan las del protagonista. Sin embargo, como veremos, ésta no es la única relación que se establece entre este escudo y su poseedor, pues habría que enfocarnos en las imágenes que Apeles, si se toma como el orfebre, grabó sobre la superficie del objeto.

Dos son los grabados que explícitamente se mencionan en el pasaje de la descripción del escudo de Alejandro, en el *LA*; la *imago mundi* y la empresa del león (puntos 2 y 3 del esquema). El primero de ellos, implica la pervivencia de un constituyente en el motivo del escudo historiado que nace con la descripción del escudo de Aquiles, en la *Iliada*; persiste en la descripción del escudo de Heracles y se amplifica en la descripción correspondiente de la *Ilias Latina*. En el caso del texto hispánico, es claro que el autor, debido al vehículo formal que utiliza –el verso de la cuaderna vía–, realiza una *abbreviatio*, para presentar, en tres versos, el orbe de la creación. De esta suerte:

ý era debuxada la tierra e la mar,
los regnos e las villas, las aguas de prestar,
cascuno con sus títulos por mejor devisar.

(*LA*. c.96 bcd).

Como hemos visto, al igual que en otras descripciones el proceso de *distributio* espacial se realiza mediante la inclusión de un adverbio (y) que, no obstante, resulta impreciso, si es que se intentara reconstruir lo descrito. Aún así, la representación de la *imago mundi* resulta importante en el escudo de Alejandro pues, como señala Arizaleta (*La translation d'Alexandre*, 128, 130)– este elemento prefigura el orbe que será conquistado por el macedonio y aquí tan sólo se intuye gracias a las armas dadas al joven príncipe en su ordenación caballeresca.³²⁷ Esta afirmación es contundente cuando se piensa en el segundo elemento de esos grabados, el león “que tenié yus’ la garfa a toda Babilón”.

Antes de entrar en aspectos simbólicos y relacionarlos con el protagonista, cabría recordar que, en el plano de la *distributio*, el autor afirma que la imagen de aquel león está en medio del escudo. Esta locación de un supuesto grabado, y sobre todo de un grabado que implica aspectos bélicos, de nueva cuenta no es novedosa, pues habría que recordar, por ejemplo, que Virgilio sitúa la batalla de Accio, grabada en el escudo de Eneas, a modo de un pretendido punto de fuga, si el escudo fuera una pintura. O bien, en una comparación mucho más interesante, bastaría recordar lo dicho acerca de Phobos que, indecible, se representa en medio del escudo de Heracles. Al igual que Fobos, el león que aparece en el escudo de Alejandro tiene una función intratextual-apatropaica, es decir, inculcar el miedo en los opositores del joven guerrero, para causar su huida.

Resulta interesante pensar, por otra parte, en el peso simbólico que, desde la época del Pseudo Hesíodo en un supuesto grabado de un escudo se le da a una pretendida mirada de cólera.³²⁸ En ese sentido cabría recordar que la mirada del león representado en el escudo de Alejandro era bermeja, turbia y retadora a Darío (¡catava contra Dario semejava fellón!, [c.97c.]), por lo cual se asumen dos cosas: primero que ese escudo también posee un grabado

³²⁷ Las palabras de Arizaleta: son las siguientes: «Ces vers mettent en scène, bien évidemment, une *figura* d'Alexaandre ou, pour être plus précis, une *figura* de l'œuvre entière. Car la terre et la mer –les « Regnos et las villas », « las aguas de prestar» – représentent, sur cette arme qu'Alexandre reçoit au moment de sa consécration comme guerrier, les conquêtes à venir [...] Le bouclier d'Alexandre constitue donc une *figura* qui présage la victoire et les conquêtes d'Alexandre: étant sorti de mains d'Apelle, il représente aussi l'œuvre d'art parfaite » (*La translation d'Alexandre* 128, 130).

³²⁸ En su estudio, “La intervención de los animales en el *Libro de Alexandre*: características y funciones”, Fernández Izaguirre realiza una interesante reflexión entre el supuesto grabado de este león como representación del hombre colérico, según la teoría humoral hipocrática. Aunado a esto, analiza esta imagen en tanto símbolo y emblema, hecho que hace afirmar a la autora que: “El león es el nuevo ser incorporado a la identidad de Alexandre en un sistema totémico” (98).

que representa al rey persa y que no se describe,³²⁹ y, segundo, de mayor importancia, que ese león representa simbólicamente a Alejandro.

Además de un verso en la obra que afirma que Alejandro posee un ojo de color de verde y otro rojo³³⁰—esto último relacionado con la mirada bermeja y turbia del león representado en el escudo—, varios son los versos en el texto en los que se compara al macedonio con este felino,³³¹ lo cual resulta coherente si pensamos en términos alegóricos del bestiario, donde, como se sabe, el león representa al rey; o bien, y más aún, si pensamos en Alejandro como la encarnación no sólo del gobernante guerrero, sino también como la representación de un héroe solar. Lo que resulta peculiar en esta descripción es observar cómo, en este escudo hiperbólicamente brillante, el león tiene bajo su garra una representación de la ciudad de Babilonia. De esta forma, aunado a la representación de la *imago mundi* no parece errado pensar que, a nivel intratextual, la descripción del arma tenga como función principal prefigurar ciertos hechos que narrará la historia y en los que, en efecto, Alejandro se coronará como el rey bajo cuya garra sucumbirá la ciudad persa. No obstante, aunque ésta es, a mi parecer, la función más importante en este escudo, no es del todo un aspecto distintivo que muestre la originalidad del testimonio, sino, como se verá adelante, es posible hablar de otros elementos.

3) Originalidad y funciones de la descripción del escudo alejandrino

Como se ha visto, el escudo de Alejandro que aparece en la obra hispánica conlleva, de menos, tres funciones que se caracterizan por su utilidad intratextual: la función extensiva-especular, mediante la cual el escudo refleja ciertos rasgos del héroe; la función apotropáica que alejaría a los posibles enemigos del macedonio, y la función proléptica intratextual (sustentada por la unión de los dos grabados descritos; *imago mundi* y el león) que adelanta, para el receptor, hechos posteriormente relatados en la obra. Ahora bien, cabría resaltar que

³²⁹ Cabría pensar aquí, si —con el grabado que representa a Darío, en el escudo de Alejandro— nos topamos, de nueva cuenta, con la figura de la paralipsis u *oculatio* latina.

³³⁰ “El un ojo ha verde e el otro vermejo” (150 a).

³³¹ La obra posee varios ejemplos que emparentan a Alejandro con la figura del león. Hago aquí referencia tan sólo a tres de ellos: de esta suerte, cuando de pequeño, se afirma que: “El infánt maguer ninno auie grant coraçon/ yazie en cuerpo chico braueza de **león**” (c.14ab); más tarde, al contarle sus planes a su maestro, Aristóteles, y develando la rabia interna que le causa ser vasallo de los persas “Contendie el infante en este pensamiento/ amolaua los dientes commo **león** fanbriento” (c.28 ab); finalmente, cuando el mensajero describe a Darío el porte de Alejandro, después de afirmar que tiene un ojo verde y otro rojo, afirma que el macedonio: “Atales a los pelos commo faz **un león**/ la uoz commo tonidro quexoso'l coraçon” (c.151).

existen ciertos rasgos que singularizan esta descripción, entre los otros escudos descritos en literatura clásica y medieval y, concretamente, entre los escudos que se describen en el *Libro de Alexandre*. El primero de ellos, a mi parecer, es el uso de la alegoría para referirse al personaje principal, un hecho que, como se ha sugerido, debe entenderse a partir del simbolismo animal vigente en la Edad Media. Por otro lado y con respecto a este mismo grabado, es claro que la imagen del león, belicoso, agresivo y retador es una trasfiguración del motivo de la ciudad en guerra que encontramos desde la descripción del escudo de Aquiles. En este sentido, así como Virgilio dispuso la batalla de Accio en el escudo para referirse al conflicto entre Marco Antonio y Octavio Augusto; y así como el poeta mantuano marcó cómo este supuesto grabado se encontraba en medio del escudo, en tanto punto principal de la imagen, así también el autor del *LA* dispone del grabado del león, en medio del arma y en la cara exterior del broquel, pues también es la empresa bélica que caracterizará a Alejandro, cuya victoria le brindará fama y vida en la memoria colectiva.

A propósito de este mismo grabado, cabría recordar que si Virgilio ya había dado peso a la mirada en el pasaje efrástico correspondiente,³³² el episodio en el que se describe el escudo de Alejandro le otorga mucho mayor importancia a los actos de visión, convirtiendo al receptor en una especie de *voyeur* en segundo grado, cuando, por ejemplo, Apeles observa el escudo (c.98cd); o bien, cuando el león observa retadoramente a Darío (c.97cd).

³³² Recuérdense como en la *Eneida*, al haber entregado Venus las armas, el protagonista “no acierta a saciar su alma de contento. Y **vuelve la mirada** a cada pieza y se asombra a su vista y las toma en sus manos y sopesa en sus brazos el yelmo pavoroso [...] y el trabajo indecible de forja del broquel” (VIII, vv.620-625). Finalmente, al acabar el ejercicio descriptivo, se afirma que “Eneas, asombrado, **contempla** estas escenas del broquel de Vulcano, don materno. Desconoce los hechos, pero **goza mirando** las figuras y carta a sus espaldas la gloria y los destinos de sus nietos.” (viii, vv. 729-731. Todas las negritas son mías). A propósito de este mismo aspecto, es decir, el énfasis en la mirada o en los actos de visión que convierten al receptor en un segundo *voyeur*, recordemos que la primera de las citas en esta nota influye de manera determinante para que, diecisiete siglos después, Cristobal de Mesa, al describir el escudo de Alfonso VI, en *Las Navas de Tolosa* afirmara que el rey hispánico, como un nuevo Eneas:

Calla, y el Rey por todas las figuras

La vista por acá, y allá pasea,

Mira los releuados, las pinturas,

y **con ojos** y manos las rodea:

Sus claras sombras **vee**, sombras oscuras,

De alto abaxo las trata y las menea,

y en extremo saber desea las dudas,

Que allí le causan las estatuas mudas.

Imágenes por todo **vee** esculpidas,

De ábitos de primor de vnicos hombres,

Que con ínclitas obras en sus vidas,

Ganarán para siempre eternos nombres... (*Las navas de Tolosa*, oct.51-52 abcd)

Sin embargo, el rasgo que a mi parecer implica mayor originalidad en este representante del motivo del escudo historiado es la conjunción entre imagen y texto, marcada en la c.96d., donde se afirma que, a propósito de los elementos grabados en el escudo, “cascuno tenía sus títulos por mejor devisar”;



Fig. 18 El cometa Halley, representado en la escena XXXII del Tapiz de Bayeux. La inscripción latina reza: *Isti mirant stella*, Musée de la Tapisserie de Bayeux, Normandía, Francia.

una afirmación que recuerda ciertas manifestaciones del arte medieval, como las imágenes del famoso tapiz de Bayeux, donde, por medio del texto bordado se aclaran nombres de los participantes o bien acciones que realizan (fig.18)³³³. En estén sentido, me parece ésta una muestra más de lo que Arizaleta ha denominado “los versos cincelados”, en su artículo “les vers sur la pierre”; es decir un supuesto texto inscrito sobre una pretendida superficie sólida y cuya recurrencia, en el *Libro de Alexandre*, suma de menos y con ésta, ocho

³³³ En realidad la conjunción texto e imagen data de la Antigüedad Clásica. Pensemos, por ejemplo en la numismática y la producción de dracmas en el Emporió hispano (véase la página oficial del Museu d'Arqueologia de Catalunya (<http://www.mac.cat/esl/Sedes/Empuries/Yacimiento-y-Museo-monografico/Museo>). Por otra parte, en el arte medieval es muy frecuente la conjunción entre imagen y letra, sobre todo, por ejemplo, en el arte de los países bajos, donde debemos ubicar, por ejemplo a artistas como Jan van Eyck, o bien el célebre pintor Hieronymus Bosch, cuya mesa de los pecados capitales, albergada actualmente en el museo del Prado (véase la galería virtual <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/mesa-de-los-pecados-capitales/>) también ejemplifica esta unión. Cervantes, en el *Quijote*, hace una mofa de esta característica del arte al aludir al supuesto pintor Orbaneja de Úbeda (personaje absolutamente ficticio y creado en la imaginación cervantina) al afirmar, a propósito de un mal artista y una mala obra que retrata ciertas hazañas de Troya, que esa pintura y ese pintor “es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda, que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: ‘Lo que saliere’ y si por ventura pintaba un gallo escribía debajo ‘Éste es gallo’, porque no pensasen que era zorra” (II, LXXI p. 1087). A propósito de este pasaje, resulta interesante el artículo de Quesada Consuegra, titulado, precisamente, “Orbaneja, un personaje de ficción con signos de realidad.” Finalmente, con relación a este motivo plasmado en *imágenes mundi* cabría recordar cómo, en el cuento titulado “La cámara de las estatuas” Borges también actualiza el motivo y asegura que en al abrir las cámaras secretas del castillo de Ceuta, un hombre malvado que quiso develar lo guardado por décadas encontró, en la cámara: “un mapamundi, donde estaban los reinos, las ciudades, los mares, los castillos y los peligros, cada cual con su nombre verdadero y con su precisa figura” (en *Historia universal de la infamia*, 113).

inscripciones.³³⁴ No obstante, como se verá en análisis posteriores, éste no es cronológicamente el primer ejemplo de un ejercicio conciliatorio de este tipo en una éfrasis medieval, pues habría que recordar cómo el anónimo autor del *Roman de Thèbes* apeló a esta estrategia, no mediante la descripción de un escudo, sino de una tienda militar. No obstante, antes de llegar a este punto, cabría recordar y analizar la segunda y tercera variantes del escudo historiado que aparecen en la obra hispánica.

³³⁴ Arizaleta califica su propio trabajo como « un travail sur la matière, à savoir, du vers mais, surtout, sur ce que les auteurs d'*Alex[andre]* et de l'*Apol[onio]* on put formuler sur la qualité de la matière ciselée et sur les caractéristiques d'une telle écriture » (*Les vers sur la pierre*, 154-155). Los elementos del *LA* que, en este artículo, enlista Arizaleta son los siguientes : los versos que Eone, abandonada por Paris, graba en una corteza de árbol (c.327cd); los versos que Alejandro encuentra escritos sobre la sepultura de Aquiles (cc.329-332); los versos escritos sobre la manzana de la discordia dada a las tres diosas y que desata el Juicio de Paris (cc.341-342); las letras escritas en la mitra del sacerdote judío, Jadus (c.1139); la cuenta numérica de la Historia en el sepulcro de Darío (c.1799); el epitafio de Darío, en su sepulcro (c.1802); y, finalmente, el yelmo inscrito que recibe Alejandro entre las parias que los reinos le envían (c.2519). Como he señalado en el texto, la escritura que se propone en la superficie del escudo, puede sumarse a este breve, mas muy interesante, corpus.

3.1.8) El escudo de Aquiles en el *Libro de Alexandre*

Una de las digresiones más amplias en la obra hispánica que medievaliza la vida de Alejandro Magno es la narración de los hechos bélicos relacionados con Troya (cc.321-762).³³⁵ En este sentido, el pasaje ecfrástico en el que se describe el escudo de Aquiles debe considerarse también una digresión dentro de una digresión que, como veremos en este apartado, en gran medida posee, igualmente, un valor intratextual-especular. Sin embargo, antes de argumentar esta aseveración, cabría señalar que, siguiendo el esquema propuesto para este análisis, en este apartado, primeramente me enfocaré en las generalidades del pasaje, después me centraré en los supuestos grabados del escudo y señalaré las estrategias retóricas que ensamblan la écfrasis, así como las deudas con sus hipotextos para, finalmente, tratar la originalidad del episodio y sus aspectos funcionales.

1) Generalidades de la descripción del escudo de Aquiles, en el *Libro de Alexandre*

Según se narra en el *Libro* hispánico, antes de librar las célebres batallas en contra de Darío III y Poro, rey de la India; y también antes de explorar el Oriente profundo, Alejandro visita las ruinas de Troya, donde, junto con sus recién nombrados doce pares, encuentra el sepulcro de Aquiles (c.328), a quien el macedonio reconoce como uno de sus antepasados.³³⁶ El escenario y el deseo de infundir valor en su hueste hacen que el joven rey y caballero, ante la tumba del héroe mirmidón, se convierta en un narrador dentro de la historia y, por ello, cuenta a sus hombres íntegramente los infortunios de Ilión, “la mal aventurada” (c.322.a).³³⁷

³³⁵ Éste es uno de los pasajes que mayormente ha interesado a la crítica alexandrista que, entre otros aspectos, ha develado la deuda que mantiene este amplio episodio no con la *Iliada* de Homero, sino con la *Ilias Latina*, pero también con otros textos, por medio de los cuales se trasmitió la materia troyana en la España medieval. En su artículo, “De la guerra de Troya del *Libro de Alexandre...*” (en línea), Molina Martínez resume parte de los estudios centrados en las obras hispano-medievales de materia clásica y cita los trabajos, por ejemplo, de Menéndez Pidal (“Tragedia troyana en prosa y en verso” e “Historia troyana polimétrica”); de Lida de Malkiel (*Dido en la literatura española. Su retrato y defensa; La tradición clásica en España*) y, sobre todo, el de Emilio Alarcos Llorach (*Investigaciones sobre el Libro de Alexandre*) quien, hacia 1948, realizara una edición crítica este pasaje. A estos estudios habría que sumar algunos más que, al igual que el escrito de Alarcos Llorach, se centran en el episodio de la mítica guerra en la obra hispánica. A saber, el estudio de Enrique Celis Real (“Análisis comparativo del *Libro de Alexandre* [estrofas 322-762] y la *Iliada* de Homero”); o bien el texto de Jerónimo Buis (“¿Una Troya cristiana? Paráfrasis y medievalización del sustrato...”)

³³⁶ El vínculo entre Alejandro y Aquiles se remonta a autores como Plutarco y Quinto Curcio, quienes aseguraron que una de las estrategias de Olimpias, madre de Alejandro, para que éste se librara del yugo de su padre, era afirmar que, precisamente, ella (y por tanto él, es decir, Alejandro) descendía de la familia del héroe mirmidón y de Heracles. La visita a las ruinas de Troya, por otro lado, también es narrada por los autores clásicos (Plutarco, *Vidas paralelas*, 15, v.8 y ss.)

³³⁷ Tanto el estudio de Celis Real (“Análisis comparativo...”), como el de Jerónimo Buis (“¿Una Troya cristiana?..”) ponen en relieve los aspectos que distancian la narración del texto alexandrino con respecto a sus

Punto por punto, Alejandro describe antecedentes y batallas libradas por argivos y troyanos y los enfrentamientos más célebres de esta contienda. Entre ellos, el macedonio no olvida narrar la lucha entre Héctor y Patroclo quien, vistiendo las armas del hijo de Tetis, muere ese día. Alejandro, en tanto narrador, no pasa por alto mencionar que las armas de Aquiles, portadas por el amigo de éste, son llevadas en prenda por el héroe troyano (c.645). De ahí que, después de seis cuadernas, en las que se expresa el duelo por Patroclo, el conquistador macedonio, en su relato, afirme lo siguiente:

Mager era el planto e el duelo quedado,
Achiles non avié el pesar olvidado
Fizo fer otras armas a maestre ortado
Nunca durmió buen sueño fasta que fue vengado
(LA, c.652)

Como en la *Iliada* y como en la *Ilias*, en el *Libro de Alexandre* Aquiles recibe una serie de aditamentos que lo preparan para la guerra. La peculiaridad aquí, a diferencia de aquellos textos, es que en ningún momento interviene, en la obra hispánica, la madre del guerrero para que se fabriquen esas armas: además, –como han señalado Michel (*The treatment...*, 265 y ss); y Celis Real (en línea)– en el *LA* claramente existen rasgos de medievalización pues, en este texto y entre otros objetos, el hijo de Peleo recibe lóriga (c. 660b), brafoneras (c. 661a), espuelas (c. 661c), espada (c. 663 a) y lanza (c. 665b), además del escudo que se describe en siete cuadernas (cc. 653-659). Cabe mencionar, por otra parte, que también, a diferencia de los textos clásicos, el fabricante de esas armas, y por tanto también el fabricante del escudo,

hipotextos como la *Ilias Latina* e incluso con la obra Homérica. En el primero de estos estudios, el autor, basándose a su vez en la edición de Alarcos Llorach (*Investigaciones...*, 81 y ss), señala cómo se añaden aspectos que no aparecen ni en la obra homérica ni en la latina. Entre ellos, se encuentran, por ejemplo, las bodas de Peleo y Tetis, la infancia de Aquiles, así como el Juicio de Paris. Además de esto, en palabras de Celis Real, el episodio de Troya en el *LA*: “es la más larga digresión insertada en el poema, ocupa 1.716 versos y cubre el 60% de la obra completa y casi el 45% de todo el material digresivo. Se trata del primer relato completo del sitio de Troya que se escribió en castellano. [...] Su autor no se basa en una única fuente para este material, aunque el núcleo es provisto por la *Ilias latina*, que el poeta refiere como si de "Omero" se tratara. Las fuentes de este pasaje pueden dividirse en dos: hasta la disputa de Aquiles y Agamenón sería la *Crónica Troyana*; después sigue a Homero a través del compendio latino del Pindarus Thebanus [la *Ilias Latina*], por lo menos hasta la muerte de Héctor. En el juicio de Paris se encuentra una mezcla de detalles tomados de Higino, del *Mitógrafo Vaticano I*, y datos de Ovidio. Solalinde ve semejanzas con el juicio de Paris de la *General Estoria* de Alfonso X el sabio” (Celis Real, “Análisis comparativo...” 167). Por otra parte, el segundo de aquellos artículos, a propósito de la funcionalidad del pasaje, repara en la importancia de recordar que “la *digressio* se centra -en síntesis- alrededor de la descripción de los personajes centrales de los episodios troyanos para actualizarlos y proponer a partir de ellos la imagen de un verdadero caballero culto y hábil en las armas, de la misma manera que en un plano más amplio se busca vincular al compositor de las estrofas con el propio Alejandro.” (Jerónimo Buis, “¿Una Troya cristiana?.. en línea)

no es un dios, ni algún inmortal o, de menos, un artista reconocido; sino, simplemente, alguien a quien se le califica como “maestre ortado”.³³⁸ Pese a ello, y como se verá más adelante, esta afirmación hermana al orfebre anónimo con los valores de la clerecía. No obstante, antes de reflexionar acerca de este punto, es preciso enfocarse en aspectos retóricos y figurativos relacionados con el escudo de Aquiles que aparece en el *LA*. Éstos, a mi parecer, siguen el siguiente listado y cuadernas:

1. *Subexordio* (c. 653)
2. Mundo marino (c. 654)
3. Mundo terrestre (c. 655)
4. Espacio atmosférico y climático (cc. 656-657)
5. Plano astral (c. 658)
6. *Subconclusio* (c. 659)

La lista sugerida sólo integra los principales aspectos temáticos de la descripción; sin embargo, es posible desglosarla; como se ha hecho hasta ahora, con respecto a las otras écfrasis. De esta manera, el pasaje descriptivo contendría los siguientes temas y subtemas:

- 1. Subexordio (c. 653)**
 - 1.1 Materia y naturaleza de la écfrasis (c. 653 ab)
 - 1.2 Apelación a la *abbreviatio* (c. 653 ab)
- 2. Mundo marítimo (c. 654)**
 - 2.1 Posibilidad de representación visual (c. 654 a)
 - 2.2 La reproducción del número absoluto de peces (c. 654 b)
 - 2.3 Las naves y sus movimientos (c. 654 cd)
- 3. Mundo terrestre (c. 655)**
 - 3.1 La reproducción de la totalidad de tierras (c. 655 a)
 - 3.3 Montes, ríos y ciudades (c. 655 b)
 - 3.3 La torre de babel (c. 655 c)
 - 3.4 Bestias y aves (c. 655 d)
- 4. Espacio supratmosférico y climático (cc. 656-657)**
 - 3.5 Representación de los vientos y sus características (c. 656 ab)
 - 3.6 Truenos y rayos (c. 656 c)
 - 3.7 Subexordio al tema climático (c. 656 d)
 - 3.8 Representación de las cuatro estaciones (c. 657)
 - a) Invierno (c. 657 a)
 - b) Verano (c. 657 b)
 - c) Estío (c. 657 c)
 - d) Otoño (c. 657 d)
- 5. Plano astral (c. 658)**

³³⁸ El étimo de la palabra *ortado* en la Edad Media, como señala Casas Rigall en su edición del *LA* (n.652c, p.295), es incierto. Sin embargo, su significado se vincula con los conceptos de excelencia o extraordinariedad. En el *LA* el término aparece también para calificar a Aristandro, adivino de la corte de Filipo II: “Avié entre los otros un maestro *ortado*,/ diziénle Aristándér, en Egipto fue nado” (c.1209 ab) ; o bien, al mismo pintor de Alejandro: “Apelles el ebreo, un maestro contado,/ que de lavor de manos non ovo tan *ortado* (c.1239 ab).

5.1 Siete signos zodiacales y relaciones métricas (c. 658 ab)

5.2 Los siete planetas y sus características (c. 658 cd)

6. Subconclusio (c. 659)

6.1 Didactismo (c. 659 ab)

6.2 Encomio al arte y al carácter universal de la representación (c. 659 cd)

Poco o nada, como se puede comprobar en el listado, es lo que resta de la écfrasis arquetípica del escudo de Aquiles que aparece en la obra de Homero. Sin embargo es claro que lo que pervive –por influencia directa o no– y, aún más se amplifica, es el motivo de la *Imago mundi*. Ahora bien, como se verá en el siguiente apartado, si bien es cierto que hay cosas que recuerdan este fragmento de la *Iliada* o, supuestamente, la representación del mismo objeto que aparece en la *Ilias*, en realidad, el escudo del héroe mirmidón que se integra a la obra hispánica resulta en gran medida disímil a sus arquetipos griego o latino; comenzando por el desconocimiento que tenemos de los materiales con los que está fabricado, así como por el hecho de incluir elementos que no se habían relacionado con ningún otro escudo, pero sí con otro tipo de objetos representados en literatura medieval.

Por lo anterior, propongo que esta descripción del escudo de Aquiles, además de tener como hipotexto la *Iliada latina* como ha señalado la crítica (Alarcos Llorach, 84 y ss; Celis Real, en línea), pudo haberse nutrido, también, de textos que le fueron más o menos contemporáneos, como se verá a continuación.

2) Los grabados del escudo de Aquiles, en el LA: estrategias retóricas e hipotextos

Una de las primeras estrategias retóricas que el autor del *LA* utiliza en la descripción del escudo de Aquiles es la *abbreviatio*. De esta suerte, como se recordará, el ejercicio descriptivo comienza cuando, en el *subexordio*, se afirma lo siguiente:

En pocas de palavras vos quiero destajar
la obra de las armas qu' Achiles mandó far;
que, si por orden todo lo quisiés'én' notar,
serié un brevíario que prendié gran logar.

(*LA* c.653)

Si recordamos que la voz que enuncia este discurso es Alejandro mismo, que narra a sus guerreros los hechos de Troya, debemos aceptar también que, en esta cuaderna, el

macedonio hace gala de sus conocimientos retóricos, al dejar implícito que un discurso breve y sucinto es de mejor aprehensión (Curtius, 682-91).³³⁹

No obstante, si bien es verdad que la descripción del escudo de Aquiles es relativamente corta y los elementos figurativos a los que se alude son más bien condensadores, lo cierto es que esta écfrasis de ningún modo es un ejercicio descriptivo mínimo o breve, ya que –comparadas con las cuatro (cc. 96-98, 106) o las doce cuadernas (cc.989-1001) que describen el escudo de Alejandro y el de Darío, respectivamente–, en siete cuadernas, la voz poética –que recae, insisto, en el macedonio– se enfoca en aspectos cuyos referentes representacionales son tan grandes, como los planetas; o bien, pequeños, como los peces.³⁴⁰ De ahí que Alejandro concluya la descripción haciendo un breve encomio al orfebre, cuya maestría identifica o hermana, como lo he dicho anteriormente, con aquella de los clérigos, entre los que él mismo y el autor de la obra se identifican. Así, menciona Alejandro:

*Non es omne tan neçio que viesse el escudo,
que non fuesse buen clérigo sobra bien entendudo;
el maestro que'l fizo fue tan mientes metudo
que metió en las armas granado e menudo.*

(*LA*, c.659, las cursivas son mías).

Además de la función didáctica de la écfrasis, a la cual me referiré más tarde, lo que se observa también en esta cuaderna es la relación que el autor, en boca del macedonio, establece entre el acto de ver con el conocimiento. En este sentido, cabe recordar que, en el ejercicio descriptivo, ésta no es la única vez que se alude a la mirada como medio de aprehensión; pues habría que recordar cómo, muy al principio de la écfrasis, se afirma, con relación a los grabados del escudo, que:

*Omne que por espaçio lo quisiese asmar
ý veríe los pescados cuantos son en la mar,*

(*LA*, c. 654 ab)

³³⁹ Antes de afirmar esto, el joven príncipe, como se recordará, ha hablado a su maestro en estos términos: “Retórico só fino, sé fermoso fáblar./ colorar mis palabras, los omes bien pagar” (*LA*, c.42).

³⁴⁰ A propósito de esta afirmación, en su edición Casas Rigall (ed. *LA*, n.653, p. 295) afirma aquí una preterición, es decir, una figura retórica que pertenece al grupo de figuras oblicuas y que, como paralipsis, consiste en declarar que se omite o pasa por alto algo, pero en realidad se aprovecha la ocasión para atraer ahondar en el tema y atraer la atención al mismo. (DRAE, *s.v* preterición). Esto me hace pensar que si se acepta esta lectura, la preterición tendría aquí la función de una *captatio benevolentiae*, pues con la promesa de brevedad, el autor atrae la atención de su público para que lea o escuche la descripción del escudo de Aquiles.

Como señala Corbella (“El campo semántico...”, 88), el verbo *asmar* (del lat. *ad estimare*, que significaba fijar un precio o medida), en la Edad Media cobró el sentido de un verbo de pensamiento, en relación a su variante semántica de *calculo mental*.³⁴¹ Tomando en cuenta esta relación, no me parece errado que, de menos en esta cuaderna, se utilice también como un verbo de representación mental-visual –y así también lo asume la autora del artículo (Corbella, 95)–; ya que, a partir de la enunciación verbal, y después de mencionar explícitamente el verbo *ver* (“y veíe...”c.654b), comienza la descripción de los grabados que adornan el escudo de Aquiles que, como se observa también en el segundo verso citado, se relacionan con el mundo marino.³⁴² Luego, parafraseando la obra, “cualquier hombre que quisiese imaginar cada espacio del escudo”:

 y veríe los pescados cuantos son en la mar,
 las unas naves ir e las otras tornar,
 las unas perecer las otras arribar.

(LA, c.654 bcd)

En esos tres versos, es evidente que el autor apela, primero, al uso de la *distributio* para, tal como se realiza en otras descripciones, aludir a la espacialidad del escudo que, sin embargo, siempre resulta inasible o imprecisa. A pesar de ello, esta necesidad de marcar el espacio se repite, incluso, de forma paralelística con respecto a la cita anterior, en los versos 655a y 656a, donde, utilizando también la fórmula adverbial (abverbio locativo (*y*) + verbo en imperfecto (*estava*)+ complemento directo), se habla de tierras y vientos, respectivamente.

Pero la *distributio* no únicamente alude a los espacios, sino también a integrantes o elementos que constituyen el grabado; así, en los versos c y d de la cuaderna antes citada se observa cómo el autor claramente distingue dos tipos de naves: aquellas que salen del puerto (“las unas naves ir”) y aquellas que regresan (“e las otras tornar”); o bien, aquellas que tienen una suerte malhadada (las unas perecer); o aquellas que arriban sin complicación a su destino (las otras arribar). En cualquiera de los cuatro casos, es evidente que el autor alude a grabados dinámicos, por lo que tendríamos que resaltar aquí una marca de *enargeia*, en la descripción.

³⁴¹ Señala Corbella: “La lexía “asmar”, procedente de *aestimare*, en latín, que significó originariamente “fijar el precio o el valor”, “estimar”; pasó a “hacer caso de” y, por debilitamiento de sentido, a juzgar, pensar”. Según Corominas, *asmar* es palabra muy corriente hasta principio del siglo xv y después sobrevive en el habla rústica de las comedias del siglo XVI, hasta que desaparece por completo. (“El campo semántico...”, 94)

³⁴² Esta representación mental visual es a la que se refiere Fernando del mar cuando habla del poder imaginativo en la Edad Media y titula una de sus obras, precisamente, *El ojo espiritual*.

De la misma cita, cabría resaltar que, en el escudo del Aquiles medieval, el orfebre representó “los pescados cuantos son en la mar” (c. 654.a). Es importante recordar que éste no es el primer escudo que se adorna con grabados animales de este tipo. Así, por ejemplo, como se ha visto en este trabajo, en la écfrasis anónima del escudo de Herácles, se habla de un grabado que representa un puerto y del cual se dice que: “muchos delfines a la vez en medio se lanzaban con ímpetu, aquí y allá, jugando, como si nadaran. Dos delfines de plata soplando asustaban a los mudos peces; bajo ellos huían unos peces de bronce” (vv. 210-211, 123). De este mismo escudo, también se afirma que, en la representación del Océano circundante: había “unos cisnes de alto vuelo y otros muchos nadando en la superficie del agua. A su lado, unos peces se arremolinaban” (v. 317, 127). En el caso de la *Eneida*, cuya influencia en el *LA*, es más probable que la del escudo de Heracles, habría que recordar cómo Virgilio, al representar la batalla de Accio, también alude a animales marinos:

[...] sed fluctu spumabant caerulea cano,
et circum argento clari delphines in orbem
aequora verrebant caudis aestumque secabant

(*Eneida*, VIII, vv. 672-674).³⁴³

Pero la peculiaridad de la representación de este tipo de fauna marina, en el *LA*, es que la voz narrativa afirma no sólo que se encontraban algunos grabados de peces en el escudo, sino *todos* cuanto son en la mar. Esta idea de totalidad y absoluto, con respecto a seres vivos, empero, había sido utilizada un siglo antes, en la écfrasis de la tienda del rey Adrastro, en el *Roman de Thèbes*, de cuyos paños se dice que:

de trestoutes les creatures
sont el tref paintes les natures

(*R.T.*, l. 3199-3200).³⁴⁴

El siguiente plano de representación, implica el mundo terrestre donde, del mismo modo, se alude a una totalidad que se mide a través de una lógica de contrarios. En este sentido, el primer binomio de opuestos agrupa los territorios relacionados implícitamente con

³⁴³ “Las olas verdiazules espumaban sus randas albeantes.

Y en derredor delfines relucientes de plata
Iban batiendo con sus colas relucientes el Ponto
Y hendían su oleaje.” (VIII, vv. 672-674).

³⁴⁴ Las naturalezas de todas las criaturas del mundo estaba pintadas en la tienda (ed. P. Gracia, 90).

la civilización y la barbarie, así como con lo conocido y lo desconocido, al afirmar que, en el escudo, el maestro había grabado “las tierras por poblar y pobladas” (c.655a). Aún más, mediante un breve listado de tres elementos, el autor alude a esta pretendida representación de la totalidad territorial, al mencionar que, en el escudo, estaban grabados “los montes e las aguas e las villas cercadas” (c.655 b.); una afirmación que si bien recuerda, incluso formulísticamente, el propio escudo de Alejandro en el *LA* (donde se Vulcano representó “los regnos e las villas e las aguas de prestar” [c.96 c]), también se asemeja al propio escudo de Aquiles, en la *Ilias latina*, del cual se dice lo siguiente:

Terra gerit silvas horrendaque monstra ferarum
fluminaque et montes cumque altis oppida muris

(XVIII, vv. 875, 876)³⁴⁵

O bien, semeja, nuevamente, la tienda de Adraastro en el *RT*, de la cual se afirma que:

touz fu pailles de coulors, [...]

les larges prez et les rivieres [...]

et les chastiaux et les citez,

les fortresces, les fertez.

(II. 3196-3199)³⁴⁶

En cualquiera de los tres casos, como se observa, existe una triada compuesta por un espacio abierto e inhabitado (montes, *silvas*, *prez*), un elemento acuífero (aguas, *fulmina*, *riviers*) y un espacio más o menos urbano, cercado con fines defensivos (villas cercadas, *altis oppida muris*, *et les citez*, *les fortresces*). Éste último elemento se vincula, con la noción de arquitectura y construcción que tomará un giro moral, en el siguiente verso donde, anacrónicamente, se afirma que en el escudo de Aquiles el orfebre hubo grabado “la torre que fizieron las gentes perjuradas,” (c. 655c). En el texto, ésta es la segunda ocasión en que se menciona o alude a la Torre de Babel que, en la obra hispánica, es un auténtico *leitmotiv* que obedece a causas que aclararé, en el siguiente apartado.

Finalmente, en esta cuaderna (c. 656) el autor regresa al juego de contrarios para aludir a una totalidad, esta vez relacionada con la fauna, pues en el escudo de Aquiles se halla la

³⁴⁵ “La tierra ofrece bosques y fieras de terrible apariencia, ríos y montes y ciudades con elevadas murallas” [...] (*Ilias latina* vv.880, p.95).

³⁴⁶ “Allí están pintadas [...] “los vastos prados y los ríos [...] los castillos y las ciudades, las fortalezas y las plazas fuertes (ed. P. Gracia, 90).

representación de “las aves e las bestias por domar e domadas” (c. 656d). Cabe señalar que el autor distingue, al parecer, entre los animales terrestres y los aéreos; y esto, en mi opinión, crea un vínculo semántico con las cuadernas siguientes, que se enfocan en el espacio supratmosférico y climático.

Como ya lo he señalado, el verso que inaugura la siguiente cuaderna (c.656) utiliza, de nueva cuenta, el recurso adverbial (y), para indicar espacialidad en el escudo; y es aquí donde se hace alusión –tan sólo eso, alusión– a los vientos principales que, desde la Antigüedad, se emparentan con los puntos cardinales. Así, para la época de Hesíodo y para el mundo griego, estos vientos se identifican con los nombres de: Noto, Bóreas, Argestes y Céfiro,³⁴⁷ mientras que, para el mundo latino, éstos mismos se identifican con los nombres de: Subsolano, Austro, Favonio y Septentrión.³⁴⁸

Tomando en cuenta el corpus de esta investigación, hasta este momento en ninguna representación de algún escudo se ha hallado una écfrasis a un grabado relacionado con las potencias eólicas. Sin embargo, si quisiéramos entablar un diálogo con alguna obra medieval y la representación de un objeto más o menos ornamental, de nueva cuenta tendríamos que traer a colación el *Roman de Thèbes* y la descripción de la tienda del rey Adraastro, pues, aunque breve, encontramos ahí un elemento vinculado con la fuerza de esta naturaleza. De esta suerte, las imágenes que decoran este edificio efímero contienen la representación de un *mapamundi* –como el que también aparecerá en la tienda de Alexandre– y en el cual se puede observar lo siguiente:

Par cinc zones la mappe dure,
Si paintes com les fist Nature.
car les dui qui sont deforeines
de glace sont et de noif pleines,
et orent ynde la coulour

³⁴⁷ En su *Teogonía*, Hesíodo menciona que “son hijos de Tifón los recios vientos de húmedo soplo, menos Noto, Bóreas, Argesto y Céfiro. Éstos descienden de los dioses y son de utilidad para los mortales.” (vv. 870 y ss.).

³⁴⁸ En sus *Etimologías*, San Isidoro señala: “Ventus [est] aer commotus et agitatus, et pro diversis partibuscaeli nomina diversa sortitus. Dictus autem ventus quod sit vehemens et violentus. Vis enim eius tanta est ut non solum saxa et arbores evella, sed etiam caelum terramque conturbet, maria commoveat. [2]Ventorum quattuor principales spiritus sunt. Quorum primus ad oriente Subsolanus, a meridie Auster, ab occidente Favonius, a septentrione, eiusdem nominis ventus adspirat; habentes geminis hinc inde ventorum spiritus.” (El viento es el aire movido y agotado. Recibe distintas denominaciones, según las diferentes partes del cielo. Se le llama *ventus* porque es impetuoso y violento: su fuerza es tan enorme, que no sólo derriba rocas y árboles, sino que trastorna el cielo y la tierra, y agita los mares. [2] Cuatro son los principales vientos; el Subsolano, que solpa de Oriente; el Austro, del mediodía; el Favonio, de Occidente; y del Septentrión el viento que lleva este nombre. Cada uno de ellos a su vez tiene dos vientos de la misma procedencia) (*Etimologiarum*, XIII, 11).

car auques tornent a froidor;
la chaude qui est le mileu,
cele est vermeille comme feu;
que pour le feu, que por les nois,
riens n'i abite en celes trois.
Entre chascune qui fu maienne,
En ot unne qui fu tempree,
Devers **galerne** est habitee

(RT, ll. 4227- 4240) ³⁴⁹

Después de la mención a los vientos y al nacimiento de los truenos, en el verso *d* de la cuaderna 656, se afirma que, en el escudo de Aquiles, el orfebre también grabó “cómo son en el año quatro tiempos cabdales” (c. 656 d). Tal como sucede con el último verso de la cuaderna anterior (c. 655), éste anuncia la materia que tratará la siguiente cuaderna, la alegoría de las estaciones.

Varios son los críticos que han abordado el tema del calendario y los meses que aparecen en la tienda de Alejandro en el *LA*, mas pocos han señalado que la primera mención a este grupo de representaciones alegóricas, en la obra, aparece primeramente en la descripción de los grabados del escudo de Aquiles. Entre los críticos que han notado este detalle, Cacho Blecua ha asociado esta representación con la alegoría del fluir del tiempo y con el devenir de las historias humanas; tema que, se entiende, implica un tópico cercano al *memento mori* (“La tienda en el *Libro...*”, 124). Por su parte, Arizaleta, como también ya lo había hecho Alarcos Llorach (*Investigaciones*, 164), ha dicho que «quant aux vers où le poète décrit sommairement les saisons, ils représentent clairement la digression sur les moins de l’année qui décorent l’une des parois de la tente d’Alexandre» (*La translation*, 133). En efecto, este mismo elemento efrástico lo encontraremos de nueva cuenta en la descripción de la tienda del macedonio; con la diferencia de que aquí, en los grabados que adornan el arma de Aquiles, se trata de un trabajo casi de filigrana poética, donde el autor dedica un verso de la cuaderna (c.658) por cada representación de una de las estaciones, comenzando por Invierno (c.658a), al que le sucede Verano (c.658b); después, Estío; y el listado –pues

³⁴⁹ Cinco zonas pintadas tal como Naturaleza las había hecho, pues las de los extremos estaban cubiertas de hielo y de nieve, eran de color índico, pues tienden a enfriarse. En medio estaba la zona cálida, roja como el fuego [...] Entre cada una de las zonas [...] había una templada, habitada hacia el galerno (*Libro de Tebas*, ed. Paloma Gracia, 109). En las *Etimologías*, san Isidoro señala que: *Circius dictus eo quod Coro sit iunctus. Hunc hispani Gallicum sive Gallernum vocant, propter quod eis a parte Gallicae flat* [El cierzo tiene este nombre por estar unido al viento coro. Los hispanos lo llaman gallego o gallerno porque para ellos sopla de Galicia] (*Etyimologiarum*, XIII, 11, 12)

hay que tomar en cuenta que retóricamente se trata de una *enumeratio*–, se cierra con la representación de *Autumpno* u Otoño.³⁵⁰

En los cuatro casos, cabe mencionar, existe un patrón versístico, que tiene como eje verbal la marca *estaba* –mencionada en la c.657a y después elidida–; y que pareciera responder, de menos para los primeros tres versos, a la fórmula paralelística: “estación (sustantivo) + frase prepositiva (con+sustantivo) + frase ilativa (e+sustantivo/adjetivo)”. De esta suerte, tomando en cuenta que, al igual que se hará en la descripción de los meses en la tienda de Alexandre, en esta misma obra, aquí se alegoriza a cada una de esas estaciones. La diferencia es que, en aquella descripción, se le delega una actividad económica a cada personaje; mientras que en ésta, a la representación de cada estación simplemente se acompaña con aspectos relacionados con la naturaleza. El último de los versos en la cuaderna, cabe mencionar, es el más atípico, pues no reproduce la fórmula antes sugerida, y es el único que se presenta realizando una actividad agrícola o potencialmente económica. De esta suerte, en el escudo de Aquiles:

Estaba don Invierno con vientos e heladas;
el Verano con flores e dulces mañanadas;
el Estío con soles e mieses espigadas;
Autupno vendemiando e faziendo pomadas.

(*LA*, c.658).

A mi parecer, tanto para este fragmento de la écfrasis del escudo de Aquiles, como para la descripción del calendario en la écfrasis de la tienda del *LA*, se debe tomar en cuenta una representación más o menos similar que aparece, otra vez, en la tienda del rey Adraastro, del *RT*, donde tan sólo se mencionan dos estaciones; y de la cual se dice lo siguiente:

De l'autre part, el destre pan,
Sont paint li douze moins de l'an.
Estez y est o ses amours,
O ses biautez et o ses flours.
O cent coulors est painz Estez ;
Yvers li fet granz tempestez,
Qui nege et pluet et vente et grelle
Et ses ourez ensamble melle

(ll. 4269-4276, las negritas son mías).³⁵¹

³⁵⁰ El lector echará de menos la presencia de la Primavera, más, siguiendo a Alarcos Llorach, la palabra Verano, hasta el siglo XVI abarcaba también este significado (*Investigaciones*, 164, n.657).

³⁵¹ “En el lado opuesto, sobre el panel derecho de la tienda estaban pintados los doce meses del año. Allí, estaba el Estío con sus amores, sus encantos y sus flores; con cien colores estaba pintado Estío. Invierno provocaba

Si quisiéramos ir más allá de la Edad Media y escudriñar algunas fuentes remotas de la representación de las estaciones del año –tanto en la tienda del rey Adraastro o en la de Alejandro (aunque aquí, más bien, se trata de los meses), como en el escudo de Aquiles– habría que recordar que, en el libro II de las *Metamorfosis*, Ovidio afirma que, literalmente, el rey Sol se encuentra rodeado de su corte fastuosa –compuesta por los Días, los Meses, los Siglos, las Horas, además de las propias estaciones del año–, en el momento en que Faetón, su hijo, llega para pedir el infausto carro. De este modo, en aquella obra se afirma que:

A dextra laevaue Dies et Mensis et Annus
 Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae
 Verque novum stabat cinctum florente corona,
 stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat,
 stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis
 et glacialis Hiems canos hirsuta capillos.

(*Metamorphoseon*, II, vv. 25-30) ³⁵²

¿En qué momento se convirtieron estos personajes en representaciones grabadas en un escudo o en los paños de una tienda real que, incluso oír su eco más postrero, como lo veremos más adelante, en textos más bien tardíos como el *Libro de Buen Amor*? A mi parecer, tendríamos que vincular esta, si se quiere, metamorfosis-literaria, con aspectos extratextuales del arte medieval que, como heredero del arte latino, nunca dejó de representar calendarios o seres alegóricos vinculados con aspectos temporales que, en muchas ocasiones, se relacionaron también con los calendarios agrícolas. Así, habría que recordar cómo estas representaciones abundan ya sea en los libros de



Fig. 19 Detalle de Arquivolta en el Monasterio de Santa María de Ripoll, Cataluña, en el que se representa el tiempo de la vendimiay el proceso de fabricación del vino.

grandes tempestades: nieve, lluvia, viento, granizo y obligaba a soportar sus huracanes” (*Libro de Tebas*, ed. Paloma Gracia, 110).

³⁵² A derecha e izquierda estaban de pie, el Día y el Mes y el Año y los Siglos y las Horas, dispuestas en espacios iguales y la joven Primavera, ceñida con una corona de flores. El verano estaba desnudo y llevaba una guirnalda de espigas: y estaba el Otoño, sucio de uvas pisadas y el frío Invierno con los blancos cabellos erizados.

horas, en los vitrales de las catedrales, o bien, como sucede en el monasterio de Ripoll, Catalunya (fig. 19), en pórticos de iglesias.

Finalmente, en la descripción del escudo del héroe mirmidón se alude a la representación del plano astronómico, donde el maestro ortado hubo grabado tanto los doce signos del zodiaco, como los siete planetas que se conocen para la época.³⁵³ Así:

Eran y los doce signos del sol bien compassados,
los unos de los otros igualmente tajados,
e las siete planetas, cómo tenien sus grados,
cuáles son más rabiosos e cuales más pagados.

(*LA*, c. 658)

Nuevamente, a mi parecer, cabría recordar aquí la descripción de los palacios del Sol, según Ovidio, en donde, al igual que en el escudo de Aquiles, Mulcíber representó un mapa astral y, en él, los doce signos del zodiaco:

Haec super inposita est caeli fulgentis imago,
signaque sex foribus dextris totidemque sinistris.

(*Metamorphoseon*, II, vv. 18-19)³⁵⁴

La peculiaridad de la descripción de los grabados en el escudo de Aquiles es que la supuesta representación en metal y en miniatura es tan precisa que, incluso, se alude a aspectos mesurables.³⁵⁵ Esto, de alguna forma y por una parte, trae a cuenta la obra en la que, mayoritariamente, se basa el autor del *LA*, para la reformulación de este pasaje; es decir, la *Ilias Latina*, donde también se menciona que en el escudo de Aquiles:

Illic Ignipotens mundi caelaverat arcem
sideraque et liquidis redimitas undique nymphis
[fecerat et mire liquidas Nereidos arces]
Oceani terras et cinctum Nerea circum
astrorumque vices dimensaue tempora noctis,
quattuor et mundi partes, **quantum** Arctos ab Austro
et **quantum** occasus roseo distaret ab ortu...

(XVIII, vv.863-875, las negritas son mías).³⁵⁶

³⁵³ Se trata de Saturno, Júpiter, Marte, Venus y Mercurio, con el Sol y la Luna.

³⁵⁴ Por encima de estas cosas está la imagen del cielo fulgurante y los signos del zodiaco, seis en la parte derecha de la puerta y otros tantos a la izquierda.(236)

³⁵⁵ Estos aspectos están marcados por el adjetivo *compassados* (del lat. *cum passus*), participio que se relaciona con el acto de medir con el compás.

³⁵⁶ El Ignipotente había cincelado la bóveda del cielo, los astros y las tierras, rodeadas por líquidas ninfas [...] y las fases de los astros y las partes en las que se divide la noche, y las cuatro regiones del firmamento, cuánto dista la osa del Austro y cuánto el Ocaso del rosado Orto (vv. 863-875)

Pero, por otro lado, la cita anterior del texto hispánico, al aludir a esos aspectos mesurables, y tomando en cuenta el contexto extratextual en el que se gesta la obra, traería a cuenta, a mi parecer, las representaciones más o menos frecuentes de Dios como arquitecto del mundo. Con esto, no quiero decir que el escudo de Aquiles contenga una imagen similar a la fig.20, pero sí una alusión a este tipo de obra en las que Dios se observa como el diseñador más perfecto del orbe y, por tanto y en dado caso, la representación del escudo de Aquiles tendría que tomarse, acaso, como una epifanía. Sin embargo, esta función, si acaso le podemos delegar



Fig. 20 Dios, el arquitecto del mundo, en "Bible Moralisée". Österreichische Nationalbibliothek (Viena, Mns. 2554 fol.67v)

este papel, podría ser discutible, en comparación con otras que implícitamente contiene la descripción del escudo de Aquiles, en el *Libro de Alexandre* y que, a su vez, como lo veremos a continuación, se relacionan con otras descripciones en esta obra.

3) Originalidad y funcionalidad del escudo de Aquiles en el *Libro de Alexandre*

Tomando en cuenta las *descriptions* que en este trabajo de investigación constituyen un corpus de análisis, la écfrasis del escudo de Aquiles que aparece en el *LA* es la segunda reformulación de, supuestamente, la écfrasis de un mismo objeto. No obstante, como se ha visto, tanto en relación con la *Iliada*, como con la *Ilias latina*, a penas si existen elementos que se puedan vincular entre las tres *descriptions*. En este sentido, como ya lo he mencionado, al parecer el único submotivo ecfástico que sobrevive del escudo original es el de la *Imago mundi* que, en este broquel medieval, se amplifica considerablemente, no sólo por proporcionar detalles como medidas o nociones de lo absoluto, sino al constituir casi el total del ejercicio ecfástico. Tomando en cuenta lo anterior, en el apartado precedente, una de las cosas que traté de resaltar es la serie de cambios que la écfrasis del escudo de Aquiles experimentó en su versión hispánico medieval. De esta suerte, haciendo un resumen, en esta descripción es clara la supresión o cambio radical de los actantes en el campo de la formalidad ecfástica (es decir, el cambio del Dios Hefestos o Vulcano, por la mención al *maestre ortado*;

o bien, la ausencia de Tetis); asimismo, es notable la supresión de los elementos con los que el arma está hecha y el uso de la alusión como una estrategia retórica que seguramente obligó al lector contemporáneo a este texto a entablar un diálogo con la ciencia y la cosmovisión de su tiempo. De esta forma, además de estos aspectos que pueden juzgarse como parte de la originalidad de esta écfrasis, me parece oportuno apuntar tres funciones principales en la descripción del escudo de Aquiles que aparece en el *Libro de Alexandre*.

La primera es precisamente, la función didáctica que tiene un valor extratextual y que obliga al receptor a conocer o indagar datos relacionados con la ciencia natural (*fisca*, llamada por los medievales), entre los que se encuentran el origen, nombres, causas y repercusiones de los vientos principales; así como los aspectos benéficos o dañinos relacionados con cada una de “las siete planetas” representadas en el escudo y su relación con elementos humorales, temporales y estacionales. En este sentido, el escudo de Aquiles que aparece en el *Libro de Alexandre* es un compendio de ciencia natural medieval que, pleno de símbolos, obligaba al receptor, por lo regular un clérigo u hombre de letras medieval, a decodificarlo por medio del conocimiento. De ahí que la descripción termine asociando el acto de ver con la virtud de la clerecía (Non es omne tan necio que viesse el escudo/, que non fuesse buen clérigo sobra bien entendudo [659 ab]).³⁵⁷

Ahora bien, por otra parte, si pensáramos que la écfrasis de este escudo de Aquiles cubre únicamente un aspecto intelectual, caeríamos en un error pues no hay que olvidar que, por medio de la alusión, se habla de “la Torre que fizieron la gentes perjuradaes” (665b), es decir se trae a cuenta en la representación a la famosa Torre de Babel que es un símbolo eminente de la soberbia humana y que actúa como un previsor y un anuncio para el receptor, pues la soberbia con la que se relaciona de modo intratextual es, sí, la de Aquiles mismo, por cuya cólera canta la Musa, pero también y en mayor medida con la de Alejandro. En este sentido, si bien estaríamos hablando aquí de la segunda función de esta écfrasis y a la que podemos denominar función moralizante, cabría resaltar que existe también otro aspecto funcional que resulta claro con esta écfrasis, la función intratextual-especular que relaciona tanto al macedonio con el héroe mirmidón. En otras palabras, Aquiles mismo se vincula con Alejandro como una especie de doble, tanto por el hecho de ser un desmesurado como por la

³⁵⁷ No obstante hay que recordar que uno de los sentidos más importantes para el hombre medieval es la visa, ya Eco ha hablado de esto y la relación que lo visual con el conocimiento (*Arte y belleza*, 127).

prefiguración de su muerte temprana. Sin embargo, antes que esto suceda, a Alejandro aún le esperan ciertas conquistas, incluyendo, por ejemplo, el descenso a los mares que, como señala Ariezaleta, queda profetizado en el escudo de Aquiles, al estar ahí representados los peces y las naves; o bien, a Alejandro aún le restan la conquista a las tierras “por poblar e pobladas” a las y bestias “por domar y domadas” que, sin duda, hacen alusión al catálogo de landas y animales que verá el macedonio en su exploración a Oriente, un territorio que debe codificarse como las tierras que están más allá.

Empero, antes de que esto ocurra, Alejandro tendrá que derrotar a su máximo enemigo, Darío III, quien, como un *speculum ad contrarium* también posee, como si de un héroe se tratase, un escudo historiado. En él me ocuparé a continuación.

3.1.9) La descripción del escudo de Darío en el *Libro de Alexandre*

1) Generalidades de la descripción

A diferencia de las descripciones de los escudos de Alejandro y Aquiles que aparecen en el *LA* (cc. 96-98; cc. 652-659), la écfrasis del escudo de Darío, en este mismo texto (cc. 989-1001), es un ejemplo de traducción e imitación *ad auctoritatem* que el clérigo hispánico incluyó en su obra; pues, como ha señalado la crítica (Bañeza Román, *Las fuentes*, 115; Ariezaleta, *La translation*, 134), en este pasaje, el autor de la obra hispánica sigue casi de manera fiel la descripción que Gautier de Châtillon hace del mismo objeto, en la *Alexandreis* (II, vv. 494-544). Sin embargo, es claro que, en tanto *traductio* e *imitatio* medieval, el pasaje vuelto en lengua hispánica adquiere características particulares que no sólo se relacionan con el vehículo formal que lo trasmite –la cuaderna vía–, sino también con aspectos relacionados con su contenido. Más adelante profundizaré en estos elementos. Por ahora mencionaré detalles de lo que he denominado en este trabajo el nivel b de la formalidad ecfrástica.

La descripción del escudo de Darío, en el *LA*, abarca trece cuadernas del texto; es decir 52 versos alejandrinos que se contraponen a los 51 hexámetros dactílicos que Gautier utilizó para describir el mismo objeto en su obra.³⁵⁸ Esta cantidad de versos, en los que se alude principalmente a hechos bíblicos, hace que la descripción de este escudo sea, de las tres écfrasis de escudos que existen en el *LA*, la más larga y, como veremos, la que en mayor medida contiene elementos decodificables únicamente mediante la alusión y referencialidad.

Empero, antes de aclarar ese punto, cabría mencionar que, al igual que en la *Alexandreis*, la descripción de este escudo se inserta en el episodio que corresponde a la narración de la batalla de Issos.³⁵⁹ Sin embargo, a diferencia de aquella obra, en el texto hispánico, esta écfrasis no aparece cuando la guerra ha comenzado, sino cuando está a punto de desatarse. Con esto, el autor resulta conservador con respecto a la función y disposición retórica más común en las descripciones de estos objetos.

Ahora bien, a diferencia de su modelo latino, el autor del *Alexandre* no menciona cosa alguna relacionada con el fabricante del arma y pocas son las cosas, asimismo, que se dicen con respecto a su composición física. Así, en la cuaderna inaugural se lee lo siguiente:

³⁵⁸ Interesante es que el autor del *LA*, con respecto a su hipotexto, no haya utilizado ningún tipo de *abbreviatio* en el pasaje y haya decidido dejar, prácticamente, el mismo número de versos que Gautier utilizó para la descripción de este objeto.

³⁵⁹ Ver nota 262 de esta tesis.

Conviene que fablemos entre las otras cosas
de las armas de Darío, que fueron preciosas;
de obra eran firmes, de parecer hermosas,
pora traer livianas, ¡mas non bien venturosas!

(*LA*, c. 998) ³⁶⁰

Si bien esta cuaderna constituye el *subexordio* del pasaje ecfrástico, tomando en cuenta la relación que el *LA* teje con su modelo, no hay aquí elemento alguno que denote orfebre divino o humano. Tampoco existen marcas de preciosismo en los materiales de su fabricación, a no ser, precisamente, por el adjetivo empleado en c.998b. Del mismo modo, tampoco hay una división en supuestas capas, como sí existe no sólo en el escudo de Darío en la *Alexandreis*, sino también en el de Aquiles en la *Iliada* (XVIII, vv. 481-482). En otras palabras, si comparáramos esta descripción con su hipotexto, en aspectos formales ecfrásticos, el autor hispánico ha cancelado, por lo menos, tres elementos: orfebre, símil y carácter hiperbólico.³⁶¹ Sin embargo, lo que sí se incluye aquí, después de la cuaderna citada, es una frase que inaugura la descripción y que condensa o abrevia el total de la écfrasis; una marca y estrategia discursiva que, como hemos visto, también utilizan tanto G. de Chatillon como Virgilio. De este modo, si el primer autor afirmó del escudo de Eneas que:

Illic res Italas Romanorumque triumphos
haud vatum ignarus venturique inscius aevi
fecerat ignipotens...

(*Eneida*, VIII, vv.626-629)

Y si Gautier, a propósito del escudo de Darío, afirmó también que:

Arma tamen Darii multo sudore fabrili
Parta micant referuntque uirum monumenta priorum.

(*Alexandreis*, II, vv.494-495)

El autor del *LA* incluye una idea absolutamente similar y con raíces retóricas virgilianas al señalar que, en el escudo de Darío, en la versión hispánica:

³⁶⁰ A propósito de esta cuaderna, Ariezaleta afirma que antes de iniciar la écfrasis, «l'auteur a annoncé qu'il s'attarderait sur l'armement du roi des Perses, mais la seule pièce de la panoplie royale qui soit réellement décrite est le bouclier» (*La translation*, 134). Esta afirmación es cierta y habría que recordar que este detalle, más bien, es un calco que el autor del *Alexandre* hace con respecto a su fuente, pues, del mismo modo, antes de comenzar el ejercicio descriptivo, en la obra latina se lee lo siguiente: "Arma tamen Darii multo sudore fabrili/Parta micant referuntque uirum monumenta priorum" (*Alexandreis*, II, vv. 494-495)

³⁶¹A propósito del símil, recordemos que el escudo de Darío, en la *Alexandreis* es "Emulus ad litem iubar insuperabile solis" (*Alexandreis*, v. 496), es decir émulo y desafiante del sol.

Avié en el escudo mucha bella estoria,
Las gestas que fizieron los reys de Babilonia.

(*LA*, c. 999 ab)

En efecto, con estos versos, quien escribió el *LA* sintetiza también la materia central de la écfrasis; es decir, la historia de los reyes babilónicos que, por extensión, es también la historia de los reyes persas. Igualmente, siguiendo sus modelos, el autor anónimo cierra el pasaje ecfástico, como lo veremos, con una serie de tópicos que abarcan, precisamente, las tres últimas cuaternas (cc.999-1001).³⁶² Tomando en cuenta lo anterior, me parece que, al igual que su modelo inmediato, el autor del *LA* estructura su écfrasis en tres puntos claves:

- a) *Subexordio* (c.989)
- b) Historia genealógica y mítica de los persas (cc.990-998)
- c) *Sub conclusio* (cc. 999-101)

Empero, también como en el caso de la obra latina y otras écfrasis a escudos, esta estructura es susceptible a ramificarse en subdivisiones, que si bien se compaginan la mayoría de las veces con la descripción del escudo de Darío que aparece en la *Alexandreis*, no siempre es así. Con el propósito de realizar una lectura comparativa entre la descripción del mismo objeto en dos obras distintas, propongo el siguiente listado referencial:

- 1. ***Subexordio***
 - 1.1 Objeto de la écfrasis (c. 989ab)
 - 1.2 Naturaleza del objeto (c. 989cd)
- 2. **Historia mítica, genealógica y política de Babilonia y los persas (vv. 498-532)**
 - 2.1 Materia de la écfrasis (c. 990ab)
 - 2.2 Gigantes y escisión del lenguaje primario (c. 990cd)
 - 2.3 Nabucodonosor (cc. 991-996)
 - 2.3.1 Ubicación espacial y evocación (c. 991 ab)
 - 2.3.2 Conquista de ciudades fenicias (c. 991c) †
 - 2.3.3 Guerras contra judíos (cc. 991d-992d)
 - a) Destrucción de Jerusalén (c. 992a)
 - b) Cautividad de los judíos (c. 992b)
 - c) Sedequías (c. 992cd)
 - 2.3.4 Paralipsis de pasajes (cc. 993-995)
 - a) Introducción al pasaje (c. 993)
 - b) Locura de Nabucodonosor (c. 994)
 - c) Evilmerodac (c. 995)
 - 2.4 Comienzo de la historia Persa o aqueménida (cc. 996-998)
 - 2.4.1 Introducción al pasaje (c. 996ab)

³⁶² Sobre la estructura tripartita del *LA*, véase el artículo de Cañas Murillo “Didactismo y composición...”

- 2.4.2 Baltasar y el festín (c. 996 cd)
- 2.4.3 Ciro (cc. 997-998)
 - a) Introducción al pasaje (c. 997 ab)
 - b) Liberación de Jerusalén (c. 997 c)
 - c) Conquista de Lidia (c. 997 d)
 - d) Crianza de Ciro (c. 998 ab) †
 - e) Muerte de Ciro (c. 998 cd)
- 3. **Sub conclusio (cc. 999-1001)**
 - 3.1 *Fortuna mutandis y contemptus mundi* (c. 999)
 - 3.2 Ciro como modelo ejemplar *ad contrarium* (c. 1000)
 - 3.4 Moralidad explícitamente cristiana (c. 1001) †

Como se observa, el autor del *LA* prácticamente sigue al pie de la letra la estructura de la descripción que propone su hipotexto latino.³⁶³ Empero, además de ciertos pasajes que aquí resultan originales y que en el esquema he marcado con †, al hacer una lectura detallada, es claro que si bien el clérigo hispánico emplea más o menos la descripción de las mismas escenas y las mismas estrategias retóricas que el autor francés, no siempre lo hace de la misma manera, como se verá a continuación.

2) Estrategias retóricas que comparten las écfrasis del escudo de Darío en el *LA* y la *Alexandreis*

Ya he mencionado que, a modo de *abbreviatio*, el autor del *LA* condensa esta materia ecfrástica en una sola frase. Además de este recurso, varias son las estrategias retóricas que hermanan las descripciones del escudo de Darío que se insertan, respectivamente, en la *Alexandreis* y en el *LA*. Una de ellas, y quizá una de las más evidentes, es el uso de marcas adverbiales que, a modo de *distributio*, tienen la función de representar y diferenciar el espacio. De esta manera, partiendo del análisis ya hecho a la écfrasis en la obra latina y tomando en cuenta las marcas de este tipo que aparecen en la obra hispánica, es claro que el autor de ésta última sigue en gran medida lo dictado por su modelo. De esta suerte en un cuadro comparativo podemos encontrar las siguientes correspondencias:

³⁶³ Compárese con el esquema que aparece en la pág. 183 de este trabajo.

<i>Alexandreis, Liber II</i>	<i>Libro de Alexandre (cc 989-1001)</i>
<i>ubi</i> , diluuii dum fata retractant./ Coctile surgit opus....”[v. 501-502]	<ul style="list-style-type: none"> • Ý = ahí • Yazié de los gigantes <i>y</i> toda la memoria c.990c • non quiso el maestro que fuesen <i>y</i> pintadas c. 993 c. • Non lo vio por sesso que fuesse <i>y</i> metido c.994a • Non quiso <i>y</i> poner al fijo perjurado c.995a³⁶⁴
Parte micans <i>alia</i> sacram molitur ad urbem Rex Chaldeus iter... (vv. 504-505)	Seýe <i>del otro cabo</i> el rëy de caldeo (<i>LA</i> , c.991a)
“ultima pars clipei Persarum nobile regnum [est]” (v.522)	No aparece
...sed totum <i>circuit</i> orbem Atque horas ambit clipei celeberrima Cyri Hystoria... (vv. 526-528)	La estoria de Ciro fue derredor echada (<i>LA</i> , 997a)

En efecto, en las dos écfasis del mismo objeto, las diferencias en el uso de marcas adverbiales –y por tanto marcas que expresan la hipotética distribución del espacio– son apenas sutiles. Incluso, si tomamos en cuenta los pasajes en los que los autores utilizan estos adverbios dentro de las respectivas écfasis encontraremos que, en muchos casos, son bastante semejantes, cuando no absolutamente correspondientes. Así, por ejemplo, al hablar de los gigantes, el autor del *LA*, siguiendo a G. de Châtillon, ocupa la marca *y*, que deriva del adverbio pronominal latino *ibi*;³⁶⁵ lo mismo sucede con el espacio en el que se representa Nabucodonosor (el *rex chaldeus*), una demarcación espacial que, en ambos casos, se define como “otra parte” (*parte alia/ del otro cabo*). Finalmente, la historia de Ciro está grabada, en ambas descripciones, alrededor del escudo. Caso disímil, acaso, sería nombrar aquella “ultima pars clipei” que no aparece en el *LA*.

A pesar de las afirmaciones anteriores, a mi parecer, todas esas marcas, en ambos casos, son espacialmente imprecisas, pues ninguna de ellas –con excepción de los grabados que supuestamente retratan la historia del conquistador de Lidia, Cirio– se presta para hacer una

³⁶⁴ Cabe recordar que las últimas dos referencias aluden a un espacio que realmente no está representado en el escudo, pues se trata de los hechos que, supuestamente, el orfèbre decidió no grabar para no obscurecer la gloria de los reyes persas, pues se trata, como en su modelo, de hechos infames.

³⁶⁵ Sobre el devenir filológico de este adverbio es de utilidad consultar el artículo de Meilán García, “El adverbio Y (<*ibi*) del castellano medieval”. Ahora bien, como se observa en el cuadro, el uso de este adverbio parece ser el que en mayor medida diferencia las marcas de este tipo en la écfasis del escudo de Darío que aparece en el *Alexandre* en comparación con su homólogo de la obra latina.

hipotética reconstrucción visual del objeto; por lo que el receptor se halla, entonces, con mayor libertad para rehacer mentalmente el orden y disposición que tienen los grabados.

Con respecto al uso de la *enargeia*, cabe mencionar que el autor del *LA* presenta las representaciones del escudo como acciones finitas y completas; y esto lo hace mediante el uso de verbos en pretérito, lo cual cancela la posibilidad de dinamismo en la interpretación de las imágenes.³⁶⁶ Esto causa que el carácter potencialmente activo de un hecho quede sugerido únicamente por la inclusión de una marca adverbial modal que se presenta mediante una repetición, casi a modo de un estribillo, y que, por tanto, brinda agilidad a la lectura de la cuaderna pues, en determinados casos, es posible hablar de paralelismo en actos que, no obstante, ya se han llevado al cabo en un pasado indeterminado. Así, a propósito de los hechos de Nabucodonosor, el orfebre grabó en el escudo:

Cuémo destruyó el templo en la santa çibdat
cuémo fueron los tribos en su cabtividat,
cuémo sobre el rëy fizo tal crüeldat,
que li sacó los ojos, ca así fue verdat.

(*LA*, c. 992)

Después de la cuaderna citada, el autor hispánico, siguiendo su modelo, utiliza también la figura de la paralipsis para referirse a los mismos elementos que, según la obra de G. de Châtillon, resultan infames para la historia del rey caldeo y que, por tanto, no fueron grabados sobre el metal; es decir la locura de Nabucodonosor y el desmembramiento de su cadáver. No obstante, cabe mencionar que, en la obra romance, el autor decide presentar el pasaje de manera más o menos abreviada³⁶⁷ y sólo menciona lo siguiente:

Non lo vío por seso que fuesse ý metido
Nabucodonosor cuémo fue enloquecido,
Ca andido siet' años de memoria salido
Pero tornó en cabo en todo su sentido

Non quiso ý poner al fijo perjurado
Que fue sobre su padre crudo e denodado;
Lo que peor li sovo, óvolo desmembrado,
Ca querié regnar solo el que aya mal fado.

(*LA*, cc. 994-995)

³⁶⁶ Cabe mencionar que, en general, se presenta un verbo conjugado por cada verso. Así, entre muchas otras acciones, encontramos que Nabucodonosor “conquiso Judea”, “priso Sión”, “ontas fizo sobre la gent’ebrea”; “destruyó el templo”, “fizo tal crueldad”, “li sacó los ojos” (c.991abc; c.992acd), etc.

³⁶⁷ Ocho versos (cc. 994-995) que se contraponen a los 11 que emplea Gautier (vv. 511-522).

En líneas generales se trata de los mismos pasajes deshonrosos –y que connotan ideas relacionadas con la soberbia– que del mismo modo son calificados en la obra de Gautier. Empero, cabe señalar, en el *LA* no existe la animalización del rey Caldeo,³⁶⁸ pero sí la inclusión de un aspecto temporal del que no da noticia la obra latina (“Ca andido siet’ años de memoria salido”) y que proviene directamente de lo que cuenta el relato bíblico (*Dn* 4,v.32). Por otra parte, en la segunda de las cuadernas citadas, si bien se hace alusión a Evilmedorac y a su crimen parricida, el autor del *LA* ni siquiera alude a su complicidad con el rey Joaquín, un personaje que, en esta descripción, desaparece por completo.

Sin embargo, esto no es lo único que el autor del *LA* excluye en su écfrasis, pues cabría recordar que las marcas de actos visuales –fuera de un verso, que en determinado caso se refiere a un acto de recodificación mental (“Non lo vio por seso que fuesse ý metido” [c.994 a]), y que pertenece a los hechos que se presentan en omisión o paralipsis– desaparecen de la descripción del escudo de Darío en el *LA*, así como tampoco existe en esta écfrasis una mención que revele el material del que está hecho el escudo. Pese a esto, el autor se vale de la inclusión de un vocablo para provocar la advertencia ecfrástica. De este modo, después de referirse a los pasajes que supuestamente se han omitido –la transformación de Nabucodonosor y el desmembramiento de su cadáver (cc.994-995)–, la voz poética afirma:

Mas estaba sotilmente *obrado*
El buen regno de Persia cuémo fue empeçado

(*LA*, 996 ab, las negritas son mías)

En efecto, la cuaderna inicia con una idea adversativa que incluye, asimismo, un participio (*obrado*), cuyo significado se relaciona con la manufactura de un objeto.³⁶⁹ Por

³⁶⁸ Un hecho que en la obra latina se expresa en los versos “Agresti uictu pastum et fluuialibus undis/
Turpe fuit regem uersa mugire figura” (vv. 515-516).

³⁶⁹ A propósito de este vocablo, en el *Diccionario de Autoridades* el lector encontrará definiciones a vocablos más o menos semejantes como los siguientes que, efectivamente, sustentan la interpretación propuesta. Así, en esta obra, por *obrar* se entiende: “v.a Hacer físicamente una coña, trabajar en ella. Viene del Latino Operari”. Por obrador, se dice: “f. m. Hacedor, Artífice, la persona que executa o dispone una coña. Viene del Latino Operarius”; mientras que “obrador se llama también la oficina o taller [SIC] donde se **executan y se hacen obras de manos, como carpintería, y otras semejantes. Lat. Officina.** Hist. de Nuev.Esp. **lib.3.cap.14. Cada género de armas ofensivas y defençivas tenia fu obrador y sus oficiales distintos.**” Finalmente, también encontramos en esta obra que “obrage f.m es la manufactura de fabricar ó hacer alguna obra de manos” (s.v obrar, obrador, obrage. Las negritas son mías).

tanto, al recordar que “el regno de Persia estaba obrado”, el autor o la voz poética indirectamente hace que el receptor recuerde el carácter mimético o representacional que tienen los supuestos grabados del escudo.

Finalmente, como en el caso de la obra de Gautier de Chatillon, cabe mencionar que las estrategias retóricas mayormente empleadas en la descripción del escudo de Darío que aparece en el *LA* son la alusión y la referencialidad, sobre todo aquellas que se relacionan con los protagonistas de los grabados en el arma defensiva y que juegan un papel determinante no sólo en la historia persa, sino en la cadena de individuos que, directa o indirectamente, se vinculan con la caída de un imperio o bien con la idea de la soberbia. Estos personajes son prácticamente los mismos que aparecen en la descripción del escudo de Darío, en la *Alexandreis*; sin embargo, resulta interesante observar cómo el autor del texto hispánico no siempre sigue la pauta de su modelo latino y decide, indistintamente, nombrarlos de manera explícita o bien simplemente aludirlos. De esta suerte, un esquema comparativo del cómo aparecen estos personajes en la descripción del mismo objeto en dos obras distintas podría ejemplificar la manera en que uno y otro autor imprimen su sello estilístico. Así resulta útil la comparación plasmada en el siguiente cuadro:

Personaje	Forma en que aparece en <i>Alexandreis</i>	Forma en que aparece <i>Libro de Alexandre</i>	Peculiaridades en una u otra obra
Nemrod	Nombrado: Ordo Gyganteae, quorum sub principe Nemphrot Sennachar in campo uideas considere fratres Terrigenas (vv.499-500)	No aparece	En la <i>Alexandreis</i> se le asocia a los gigantes. En <i>LA</i> los gigantes no tienen líder alguno.
Nabucodonosor	Aludido: Parte micans alia sacram molitur ad urbem Rex Chaldeus iter. (vv. 504-505)	Nombrado: Sedié del otro cabo el rëy de Caldea/ Nabucodonosor , que conquiso Judea.(c. 991 b)	El autor del <i>LA</i> conserva la frase que, en G. de Châtillon es sólo alusión y la transforma en un epíteto.
Sedequías	Aludido: Priuatus solio gemina cum luce tyrannus (v. 510)	Aludido: Cuémo sobre el rëy [Nabucodonosor] fizo tal crueldat/ ca lisacó los ojos, ca así fue verdat” (c. 992 cd)	
Evilmedorac	Aludido: filius amens (v. 518)	Aludido: Fijo perjurado (c. 995 a)	
Joaquín	Nombrado: Consilio Iachim (vv.520)	No aparece	

Baltazar	Nombrado: in sacro libantem Balthasar auro Scribentisque manum conuersaque fata notantis Aspicias, cuius occultum enigma resoluit vir desiderii. (vv. 523-526)	Nombrado: La mano que feziera el oscuro ditado/ lo que don Baltazar ovo determinado (c. 996 cd)	En el <i>LA</i> se suprime el pasaje de las copas de oro así como la presencia de Daniel y su interpretación
Daniel	Aludido: Vir desiderii (v. 526)	No aparece	
Ciro	Nombrado: Sed totum circuit orbem Atque horas ambit clipei celeberrima Cyri Hystoria (vv. 526-529)	Nombrado: La estoria de Ciro fue derredor echada, / Qué grant conquista fizo todo por su espada (c. 997 ab)	El autor del <i>Alexandre</i> conserva el rasgo de espacialidad o distribución de su fuente
Cres	Nombrado: a tanto superari principe gaudet Lidia et ambiguo deceptus Apolline Cresus. (vv. 528-530)	Nombrado: Cresus en la su guerra cómo non ganó nada/ Cuémo fue a escuso en los montes criado... (c. 992d-993 a)	Se suprime en el <i>Alexandre</i> la alusión al vaticinio falso o ambiguo y, en cambio, el autor añade otros datos que no aparecen en la <i>Alexandreis</i> .
Tomiris/Tamiris	Nombrada: Ausa tamen Tamiris belli temptare tumultus Viribus opponit uires belloque retundit (v. 530-531)	Aludida: Pero, quando en cabo todo fue delivradi,/ Óvolo [a Cresus] en batalla una dueña matado. Una dueña (c. 998 cd)	Una sutil marca de medievalización, mediante la cual Tamiris se vuelve “dueña”, es decir, mujer noble

Como se observa en el cuadro, en la descripción del escudo de Darío que se hace en el *LA*, el autor aparentemente incluye los mismos personajes que G. de Châtillon incluyó en la écfrasis del mismo objeto. Sin embargo, de menos tendríamos que hablar de tres omisiones a los personajes originales, pues en la obra hispánica no aparecen ni Nemrod, ni Joaquín, ni tampoco Daniel, ni siquiera a modo de alusión. Ahora bien, a propósito de esta última figura, también gracias al cuadro anterior, se observa que, en el caso de la reina de los masagetas, el autor del *LA* optó por sugerir simplemente su presencia y añadir una marca sutil de medievalización. Contrariamente a esto, en el caso de Nabucodonosor, de ser sólo aludido en la obra latina, en el texto hispánico es explícitamente nombrado. Todos estos resultan cambios sutiles a los que se deben añadir ciertos pasajes que son originales de la obra hispánica y que también he marcado en el cuadro comparativo. En estos aspectos, además de las funciones ecfrásticas de la descripción del escudo de Darío, en el *LA*, me enfocaré a continuación.

3) Originalidad y funciones en la éfrasis al escudo de Darío en la *Libro de Alexandre*

A diferencia de la representación del escudo de Aquiles en el *LA* –que, como hemos visto, no obedece en absoluto al arquetipo homérico³⁷⁰, la éfrasis del escudo de Darío en esta obra sigue, en líneas generales, la propuesta de su hipotexto, es decir, la *Alexandreis* de G. de Chatillion. Sin embargo, hay que mencionar que, como se ha visto en el esquema y cuadro comparativos, anteriormente expuestos, de menos podríamos afirmar la existencia de dos pasajes que provienen de la pluma del escritor hispánico: a saber, la conquista de las ciudades fenicias (c.991c) –2.3.b, en el esquema– y la crianza de Ciro (c.998ab) –señalado en el listado como 2.4.b.4–. En el primer caso, después de afirmar la conquista de Jerusalén por parte de Nabucodonosor, el autor dice que, acerca del mismo rey, en el escudo también se grabó:

Cuémo priso Sión, Trípol e Tabarea
E cuántas ontas fizo sobre la gent'ebrea.

(*LA*, c.991 cd).

Como ha señalado Bañeza, “la *Alexandreis* sólo nombra la presencia del rey Caldeo y sus victorias contra los hebreros, pero nada dice de las tres ciudades fenicias (*Las fuentes bíblicas*, 114)” que, para entonces –ca. 605 a.C–, tendríamos que añadir, se habían aliado con Egipto.³⁷¹ Frente a esta añadidura cabría preguntarse la razón por la cual el autor decidió incluir esta mención a esas ciudades. Con respecto a su modelo, el autor hispánico ahonda brevemente, pues dichas poblaciones, como señala Del Olmo Lete (*La Biblia en la literatura española*, 47), no sólo se mencionan en el texto sagrado con relación a los reyes persas (respectivamente *Ez* 26, 28; *Jr* 50, 41-44; *Re* II 25 y *Jr* 25-29.52; *Ez*, 24, 33, etc.), sino que también aluden al derrumbe de un imperio, por lo que sirven como soporte para los tópicos

³⁷⁰ Al momento de la entrega de estos avances, aún me encuentro redactando este análisis, pero parto de una idea axial: la representación del escudo de Aquiles, en el *LA*, se aleja totalmente de la éfrasis homérica, a la que el autor de la obra hispánica no tiene como referente, sino que se basa en otros testimonios descriptivos más o menos afamados para su época, como la éfrasis de la tienda del rey Adraastro en el *Roman de Thèbes*.

³⁷¹ Bañeza Román continúa: “Lo extraño es que no se nombra a Tiro, que ciertamente fue conquistada en campañas de Salmanasar, Saenaquerib y Nabucodonosor (ésta última con un asedio de tres años según *Ezequiel*, cap.26-28). Más tarde será destruida también por Alejandro Magno. Tripoli es una ciudad de la costa de Siria, que estuvo, juntamente con las otras ciudades hermanas, bajo los egipcios y mas tarde bajo los asirios [...] Tabarea debe ser “Tiberíades”, ciudad construida por Herodes Antipas en el año 17-22, en honor a Tiberio [...] De nuevo aparece un anacronismo si se refiere a Tiberíades, pues no pudo ser conocida por Alejandro (*Las Fuentes bíblicas*, 113-114).

ejemplificados mediante esta écfrasis que, como en el caso de la *Alexandreis*, se resumen en el *comptentus mundi* y la *fortuna mutandis*.

Por otro lado se encuentra el episodio de la crianza de Ciro que abarca los dos primeros versos de la c.998. De este modo y de acuerdo con el autor del *LA*, quien grabó el escudo y las representaciones de este gobernante persa también representó:

Cuémio fue a escuso en los montes criado
E de cuál guisa fue aducho e poblado,

(*LA*, c.998. ab)

Como ya lo ha sugerido Casas Rigall (*LA*, 371, n. 998ab), los dos primeros versos de esta cuaderna aluden a una historia de raíz folclórica-legendaria transmitida por Heródoto (*Historia* I, 107-130).³⁷² Esta historia, añado y trato de complementar el comentario del editor, se relaciona con varios motivos folclóricos y mitológicos, entre los que se encuentran: la profecía onírica del nacimiento heroico, el niño-héroe que es apartado de su madre y, después, mandado matar por su padre, así como el posterior parricidio.³⁷³ La mayoría de estos elementos, cabe mencionar, además de relacionarse, efectivamente, con personajes como Paris, lo hacen también y en mayor medida, con Alejandro. Por lo tanto, tendríamos que hablar aquí, como en el caso de la descripción del escudo de Darío que aparece en la *Alexandreis*, de una función ecfrástica intratextual; aquella que tiene como objetivo reflejar la figura y destino del protagonista.

En efecto, a nivel intratextual, al igual que su modelo latino, el clérigo que escribió el *LA* presenta en el escudo de Darío una *enumeratio* de personajes persas –o relacionados con los persas– que pierden no sólo un imperio, sino la vida. Este listado, primero, es una premonición acerca del futuro que compartirá también el dueño de esa arma defensiva, es

³⁷² Se trata de la supuesta infancia de Ciro que, siguiendo al historiador de Alicarnaso, se resume de la siguiente forma: Astiages, rey de Media, sueña que su hija pare una cepa que ensombrecería a toda Asia. La interpretación de este sueño es que su nieto lo destronaría, por tanto el monarca manda matar al niño, pero Harpago, pariente del rey, confía la misión en un personaje llamado Mitradates, cuya mujer, habiendo parido un hijo muerto, lo convence para quedarse con el infante y entregar el cadáver del otro recién nacido. De esta forma, Mitradates y su mujer crían a Ciro en secreto (en el texto, como menciona Casas Rigall (*LA*, 372, n. 998ab) se señala a *escuso* ‘a escondidas’ > *ad absconsus*). Pasados diez años, el joven comete una falta, por la cual tiene que comparecer ante el rey, quien lo reconoce y acoge en el palacio, donde, no obstante se cumple la profecía. Casas Rigall menciona que “dado que este episodio no figura en los versos de Gautier, es de suponer que un escolio del código manejado por el poeta del *Alexandre* contenía la historia” (*LA*, 372, n. 998ab).

³⁷³ Para la manifestación de todos estos elementos, véase el *Motif Index* de Thompspon quien, en su lista, ejemplifica, por ejemplo el motivo del héroe que es separado de su familia (A112.10. A112.10), la profecía a través del sueño (M302.7. M302.7), el parricidio no intencional (A2275.6. A2275.6), etc.

decir, Darío III, quien también perderá su imperio y lo derrotará la muerte; pero, en segundo lugar y con mucho mayor razón, todos esos personajes, incluyendo al propio rey de los persas, son reflejos de Alejandro que, en esta obra y con esta batalla, prácticamente se coloca en el cenit de sus conquistas y su historia. Efectivamente, con la batalla de Issos, cabe señalar, la travesía bélica de Alejandro alcanza su cenit y de ahí se perfila en un descenso (incluso simbólico, tomando en cuenta las marcas léxicas que el texto ofrece con respecto al viaje a tierras Orientales)³⁷⁴ que terminará con la muerte. A propósito tanto de esta tercer écfrasis de un escudo, como de la inclusión del aspecto de *figura*, Arizaleta ha señalado que:

Par Allierus, le choix de la technique de la *figura* signifie que le poète a préparé un plan strict de composition dès le début de son entreprise. Au long des premiers mille vers du poème, c'est sur des boucliers que repose l'ordre du récit. Dans la dernière partie, le poète ne sera plus intéressé par la potentialité significative de cette arme défensive, mais par celle de monuments funéraires. Une fois qu'Alexandria conquiert le monde est venu le temps de construire des tombeaux
(*La translation*, 137).

Finalmente, como he mencionado ya, al igual que en la obra latina, la descripción del escudo de Darío, en el *LA*, conlleva una función moralizante extratextual y, por ello, cierra con una serie de tópicos que el autor a veces conserva de su modelo y otras veces no. De esta manera, la comparación de dichas moralizaciones podrían resumirse en el siguiente cuadro:

<i>Alexandreis</i>	<i>Libro de Alexandre</i>	Tópico y estrategia discursiva regente
proch gloria fallax Imperii (vv.533-534) (Oh cuán falaz es la gloria del imperio!)	No aparece	<i>Comptentus mundi</i>
proch quanta patent ludibria sortis Humanae (vv.534-535) (¡Oh, cuán claramente se manifiestan las burlas del destino humano!)	Nunca en este mundo devrié omne ffar, Que sabe a sus cosas tan mala çaga dar: ¡sabe a sus amigos poner en grant logar, Por que peor los pueda en cabo quebrantar! (c. 999)	

³⁷⁴ Al afirmar lo anterior, pienso en cuadernas como la siguiente en donde el descenso se hace explícito:
El rêy, maguer novio, non quiso grant vagar.
Calçose las espuelas, pensó de cabalgar,
Deçendio pora India, fue Poro a buscar,
Maguer era cansado, non quiso detardar. (c. 1968).
Esto es, a pesar de sus recientes nupcias con Roxana, Alejandro decide **descender** a la India.

<p>Cyrum terrae pelagique potentem, Delicias orbis, quem summo culmine rerum. Extulerat uirtus, quem fama locabat in astris, Qui rector composque sui, qui totus et unus Malleus orbis erat, inbellis femina fregit. (vv. 535-539)</p> <p>(Ciro, señor de la tierra y del mar, delicias del orbe, a quien su valor había encumbrado a la cima del poder, dueño y señor de sí mismo, todo él, y sólo él, martillo del universo, vino a ser aniquilado por una no belicosa mujer.)</p>	<p>Ciro fue poderoso en tierra e en mar: Dioli Dios grant ventura, diol mucho a ganar ¡óvolo una fembra en cabo a matar! (c. 1000)</p>	<p><i>Memmento mori</i></p>
<p>Parcite, mortales, animos extollere fastu Collatis opibus aspernarique minores (vv. 540-541)</p> <p>(Dejad ¡oh mortales!, de ensoberbeceros cuando hayáis amasado el poder, dejad de desdeñar a los que son menos que vosotros)</p>	<p>No aparece</p>	
<p>Parcite, uictores, ingrati uiuere summo Victori (540-543).</p> <p>(dejad ¡oh conquistadores!, de vivir en la ingratitud para con el supremo Conquistador)</p>	<p>No aparece</p>	<p><i>Vanitas vanitatum</i></p>
<p>uires sceptrum diadema tryumphos Diuicias dare qui potuit, auferre ualebit.</p> <p>(aquél que ha podido otorgaros poder, cetro, diadema, triunfos, riquezas, podrá también arrebatároslo)</p>	<p>Por ninguna riqueza que pudiese ser, Nunca devié nul omne lo de Dios posponer, Ca qui rafez lo da rafez lo puede toller: ¡pierde a Dios en cabo e todo el aver! (c. 1001).</p>	<p><i>Vanitas vanitatum/ Comptentus mundi</i></p>

En efecto, como también ya lo he señalado, a propósito de la estructura tripartita de la obra, son tres las cuadernas que el autor del *LA* utiliza para emitir un juicio moral que, no obstante, prácticamente proviene de modo más o menos parecido de su hipotexto. Esto me

lleva a pensar que, al igual que la descripción del escudo de Darío, en la *Alexandreis*, la descripción de este mismo objeto en el *LA* persigue dos funciones principales, una intratextual y otra extratextual. De este modo, y en efecto, los grabados que aparecen en el escudo de Darío son *prefiguraciones* de lo que también acontecerá con el protagonista de la obra. Esto es; igual que Ciro, Alejandro está destinado no sólo a perder un reino, sino también la vida, a mano no de una, sino de dos dueñas, Naturaleza y Traición, la primera porque es quien pone un límite a Alejandro y la segunda por ser aquella *criadella* salida, literalmente del infierno, para emponzoñar al macedonio. Ahora bien, en el caso de la función extratextual, a mi parecer, queda claro que, como en el caso de la *Alexandreis*, el fin que persigue el autor del *LA* es advertir moralmente al receptor acerca de la banalidad de los triunfos terrenos y, en este sentido, en este pasaje quien escribió la obra persiguió un aspecto moral, por lo cual, al igual que en la obra latina, podemos hablar de una evidente función ecfrástica moralizante que, como lo veremos en el siguiente capítulo, no sólo es propia de la descripción de escudos, sino también de otros objetos, como las telas que, a modo de lienzos pictóricos, adornan una tienda militar.

3.2 Descripciones de tiendas militares

Los albores del siglo XV fueron testigos del rápido ascenso y expansión del imperio encabezado por el último conquistador nómada asiático: Timur Lang, “Timur el cojo”, Tamburbeque, mejor conocido en Occidente como Tamorlán. Después de haber derrotado al sultán Otomano, Bayaceto, hacia 1402, este personaje se convirtió en una auténtica pesadilla para los gobernadores europeos que preveían una nueva invasión por parte del infiel. Por esta razón, hacia 1403, Enrique III de Castilla, abuelo paterno de la afamada reina Isabel, envió una embajada comandada por Ruy González de Clavijo y Alfonso Páez de Santamaría hacia las tierras del monarca mongol. En el ámbito de las letras, este viaje diplomático dio como resultado, tan sólo unos años después, uno de los textos hispánicos emblemáticos en la literatura de viajes: *La embajada a Tamorlán*.

Entre los muchos elementos descriptivos de los que da cuenta su autor, se encuentra el lujo con el que vive el gobernante asiático y que se observa, por ejemplo, en las tiendas militares en las que se hospeda el monarca, cuando se encuentra fuera de su corte principal. Así, al entrar en la ciudad de Samarcanda, González de Clavijo menciona lo siguiente:

E los dichos embaxadores fueron cerca de donde estavan las tiendas del Señor, e pusieronlos so una sombra, la qual era del lino blanco, entretallado de paños de otros muchos colores; e era luenga e enfiesta faza riba con dos maderos e cuerdos que la tiraban; e por el campo avía asas d'estas sombras [...] e cerca d'estas sombras estava un gran pavellón, el qual era fecho como tienda, salvo que era cuadrada; e era tan alto como tres lanças de armas e más [...] e avía quatro esquinas, e el cielo d'él era redondo como bóveda, e armábase sobre doze árboles [...] e eran pintados de azul e de oro e de otras colores [...] E d'este pabellón tiravan bien cuarenta cuerdas doradas; e era, de partes dentro, de un tapete colorado clemesín, e en ella fechos muchos entretallamientos de muchas maneras, bien fermosas, e de otros paños de sedas de muchas colores, e en lugares, broslado de filo de oro [...] e a los cantos d'ella estavan figurados quatro águilas con sus alas aviertas.

(*Embajada a Tamorlán*, 273-274)

Con respecto a la descripción de tiendas en esta obra, Carrizo ha señalado que, en tanto elemento de la vida cotidiana, estos edificios efímeros eran importantes en ciertos ámbitos medievales, pues además de dar cobijo a un individuo en situación de campaña, simbolizaban también la grandeza y el poderío de un caballero (*Poética del relato...*, 55). Aunado a esto, señala la investigadora, habría que recordar que, a propósito de la descripción de tiendas:

Los textos [literarios] las elevaron a tópico y las adoptaron como verdadera *aria de bravura* de la *descriptio*. Muchas veces llegaron a presentarla como un objeto fabuloso. Por lo que leemos, las tiendas de Tamorlán estaban más cerca de tales artificios que de las que se levantaban en los austeros campamentos castellanos. Se trata pues de un caso de aquellos que sorprendieron a los embajadores porque eran la concreción palpable de algo que, antes de salir de sus fronteras, sólo conocían como ficción literaria. (Carrizo, *Poética del relato*, 56)

En efecto, entre los elementos que ampliamente se describieron en las obras medievales y anteriores a la *Embajada a Tamorlán*, se encuentran las tiendas militares o de campaña, cuyas telas –hechas de tejidos meramente retóricos– a veces sirvieron para plasmar descripciones del mundo, historias sagradas y edificantes, así como otros elementos didácticos. De ahí que, sobre los lienzos de este tipo de construcciones –que, en los textos, pertenecen ya a Eneas, ya a Alejandro, ya a otros reyes griegos, o bien a la personificación del Amor–, los artífices hayan dibujado o bordado: mapamundis, representaciones de las estaciones del año, escenas bíblicas y mitológicas que pretenden ser un *speculum mundi*; o, mejor expuesto, que pretenden ser el mundo.

En este tercer capítulo de este trabajo de investigación, propongo un breve trazo hipotextual de otro motivo efrástico, la tienda historiada. Mantengo como hipótesis que, de las descripciones de escudos, ya analizadas en el capítulo precedente, la Edad Media reelaboró el motivo no sólo añadiendo subelementos descriptivos, sino una supuesta superficie nueva en la que se plasmaban historias. Dicha superficie se relaciona de modo interesante con el mundo del adentro, el mundo de lo privado y también con ciertos momentos del ejercicio bélico. Sin embargo, hay que señalar que, para llegar a este tipo de descripciones, los autores medievales se nutrieron claramente de sus precedentes clásicos. En específico, y tan sólo por mencionar y analizar uno, en el primer apartado de este tercer capítulo, me centraré en la descripción de los Palacios del Sol que hizo Ovidio al principio de su segundo libro de las *Metamorfosis*. Después, estudiaré algunos testimonios provenientes de textos franceses y castellanos relacionados, esta vez, con el motivo de la tienda historiada. De esta suerte, la división del capítulo será como sigue:

- 3.2.1) La descripción de los Palacios del Sol, en las *Metamorfosis* de Ovidio.
- 3.2.2) La descripción de la tienda del rey Adraastro en el *Roman de Thèbes*
- 3.2.3) La descripción de la tienda de Eneas, en el *Roman d'Eneas*
- 3.2.4) La descripción de la tienda de Alejandro en el *Roman d'Alexandre*
- 3.2.5) La descripción de la tienda de Alejandro en el *Libro de Alexandre*
- 3.2.6) La descripción de la tienda de Don Amor en el *Libro de Buen Amor*

3.2.1) Los Palacios del Sol, en *Las Metamorfosis* de Ovidio

Además de la *Eneida*, de Virgilio; y la *Historia de Roma*, de Tito Livio; uno de los textos que caracteriza la edad áurea de la literatura latina es aquél que integra el compendio conocido como las *Metamorfosis*. Tanto esta obra, como las otras dos ya mencionadas, tienen como marco histórico la denominada *Pax Augusta*, cuyo proyecto político y cultural tuvo como fin exaltar la imagen de Cayo Julio César Octavio, incluso al nivel de la apoteosis.³⁷⁵

Las *Metamorfosis* es una obra constituida por quince libros que, *grosso modo*, explican la existencia de ciertos objetos, situaciones, lugares etc., por medio de la descripción de cambios formas sobrenaturales de algunos protagonistas, tanto humanos como divinos. Además de las *Heroidas*, durante la Edad Media y el Renacimiento, esta obra fue quizá el texto de Ovidio más leído. Con lo que respecta a la primera de esas épocas, los siglos XII y XIII son calificados como una edad ovidiana. Faral señala que:

C'est qu'en effet Ovide était extrêmement familier à tous ceux qui, vers l'époque dont nous parlons [la Moyen Âge central], avaient été formé dans les écoles. Traube [*Vorlesungen und Abhandlungen*]: a dit, en parlant des XII^e et XIII^e siècles: "C'est l'époque qu'on pourrait nommer l'*aetas ovidiana*, qui succede à l'*aetas virgiliana* des VIII^e et IX^e siècle et à l'*aetas horatiana* des X^e et XI^e siècles. En effet, il est curieux de voir comme dès le début du XII^e siècle, le nom d'Ovide se répand dans les catalogues de bibliothèques, comme les copies de ses œuvres se multiplient, comme les poèmes pseudo-ovidien devinrent nombreux, comme les imitations, les citations, les extraits de ses œuvres attestent et accroissent sa popularité.

(Faral, *Recherches sur les sources latines*, 4)

Entre esas imitaciones y, en el ámbito francés, no solamente hay que traer a cuenta, por ejemplo, textos como el "Lai de Narcisse" o las breves narraciones tituladas "Pyrame et Thisbé" así como "Philomela",³⁷⁶ sino que también hay que recordar la influencia que este autor tuvo en los *romans de matière antique*, como es el caso del *Roman de Thèbes*, cuyo vínculo con el autor de las *Matamorfosis* ha sido ya estudiado por la crítica (Faral, *Recherches sur les sources latines*, 63-71). Entre los elementos de influencia, cabría resaltar la descripción de los palacios del Sol que Ovidio hace en su obra (*Met.*II, vv.1-20) y que, en

³⁷⁵ De hecho y como se sabe, de menos la *Eneida* y las *Metamorfosis* pueden tener una lectura claramente política, en la que Octavio Augusto es sujeto de una apoteosis innegable. En el caso de la *Eneida*, el autor emparenta al gobernante con el mítico Eneas y, por tanto, con los dioses, al ser Venus, madre de éste; mientras que, en la obra ovidiana, como se recordará, la última metamorfosis implica la trasmutación de César, –tío abuelo y "padre adoptivo" de Octavio– en estrella (XV, vv.745 y ss).

³⁷⁶ Los tres textos pueden ser consultados en una edición bilingüe (francés antiguo, francés moderno) que Emmanuèle Baumgartner preparó para Gallimar en el año 2000.

tanto una descripción de un espacio interior y cortesano, se reprodujo y se reformuló en las posteriores descripciones de tiendas reales, en textos medievales. Por esta razón, y tomando en cuenta que existen más descripciones ecfrásticas de espacios interiores en la literatura latina, así como también otras manifestaciones de esta naturaleza que pertenecen tanto a la tradición medieval, como a otras,³⁷⁷ en los siguientes apartados me enfocaré la descripción ovidiana, con el fin de tomarla como punto de partida para el análisis del segundo motivo ecfrástico tratado en este trabajo. De esta suerte y asimismo, con el fin de ser coherente con el sistema expositivo que hasta aquí he utilizado, dividiré este apartado en tres apartados: a) generalidades y glosa de la descripción de los Palacios del Sol, b) estrategias retóricas utilizadas en el pasaje y, finalmente, c) la influencia de esta descripción en otros pasajes analizados en esta tesis y su originalidad.

1) Generalidades de la descripción

La descripción de los palacios del Sol se encuentra en los primeros 20 versos del libro II de las *Metamorfosis*. Temáticamente, la historia que acoge esta écfrasis tiene que rastrearse desde la última narración que Ovidio ofrece en el libro I, cuando Épafo, hijo de Ío y presumiblemente también de Júpiter, insulta al vástago de Clímene, al sugerirlo bastardo: “Matri' que ait 'omnia demens / credis et es tumidus genitoris imagine falsi.”³⁷⁸, dice uno de los jóvenes a otro (Ovidio, *Met.*, I, vv.754-755). Esta ofensa provoca que Faetón acuda a su madre para obtener la verdad; aquélla jura que, en efecto, el muchacho es hijo del Sol y sugiere que Faetón vaya a las mansiones de su padre, cruzando la tierra etíope y la India.

³⁷⁷ En el primer caso, pienso en la descripción del templo de Juno que Dido manda construir cerca de la ciudad de Cartago. En los muros de este templo, Eneas observa la narración de la guerra de Troya, pero en imágenes, y él mismo se reconoce. *Eneida* (I, vv.450-490). Por otra parte, en la misma obra, se encuentra la écfrasis de los grabados que Dédalo, después de haber huído del famoso laberinto con su hijo, realizó en un templo después dedicado a Apolo y localizado en Cumas, en donde también el heredero de Troya se da cita con la Sibila. En esos grabados, como se recordará, se describen algunos aspectos relacionados con lo que podríamos identificar como materia cretense: el mito Andrógeo, Pasifae y el mismo Dédalo y la muerte de Ícaro (*Eneida*, VI, vv. 19-33). Por otro lado, si pensamos que la Edad Media es una amalgama cultural, también habría que mencionar el tabernáculo judío, es decir una especie de santuario móvil, parecido a una tienda de campaña, cuya descripción se hace en algunos libros del Antiguo Testamento, sobre todo en *Éxodo* (25-31). Finalmente, ya situados en plena Edad Media, no podemos pasar por alto el poema que Baudri de Bourgueil le dirige a la condesa Adela, hija de Guillermo el conquistador y que se relaciona absolutamente con un objeto artístico extratextual, el famoso tapiz de Bayeux. A este texto regresaré más tarde.

³⁷⁸ “loco, crees a tu madre todas las cosas y te pavoneas de la figura de un falso padre” (Ovidio, *Met.*, I, vv.754-755).

El libro II del texto ovidiano inicia directamente con la descripción de las puertas del palacio del Sol. Se asume, entonces, que el muchacho ha llegado ya al recinto y que el lector, o quien escucha, contempla la construcción arquitectónica a través de la mirada del joven. Entre los primeros aspectos descritos de este edificio y sus puertas se encuentran la formalidad y los materiales de construcción. Se dice que los palacios son altos y que, gracias a los elementos con los que están hechas sus columnas –oro y piropo³⁷⁹, éstas brillan intensamente, como corresponde a los alcázares de tal gobernante. Se menciona también el marfil que cubre los altos techos y la plata, que es el material de construcción para las puertas (*Met.* II, vv. 3-4). Después de estos datos, que podríamos delegar al nivel b de la formalidad efrástica, Ovidio comienza la descripción de los aspectos figurativos que adornan y se detallan en el umbral del recinto solar.

Retóricamente, esta parte de la éfrasis, que podemos calificar como medular, se introduce mediante la frase “*materiam superabat opus: nam Mulciber illic [...] caelarat...*” (Ovidio, *Met.*, II, vv. 5-6)³⁸⁰, de la cual deben resaltarse dos aspectos: el primero es que, gracias a ella, se sabe quién es el artífice de los grabados que adornan las puertas del dominio regio: Múlciber o Vulcano que, en tanto dios del fuego y dios de la transformación de los metales, es nuevamente el artesano paradigmático que, en mi análisis, corresponde también al nivel b de la formalidad efrástica.

Por otra parte, con esa frase, a mi parecer tópica, el autor sugiere la vieja rivalidad entre la naturaleza *versus* el arte o el artificio, y declara vencedor a éste último.³⁸¹ Muestra de ello es que, en los siguientes versos, Ovidio se da a la tarea de describir cada uno de los grabados que adornan el alcázar.

Cabe mencionar que el pasaje posee una estructura temática distribuida de manera armónica, constante y equitativa pues, por lo general, el autor delega un verso por cada elemento descrito. De esta suerte, después de mencionar los materiales de construcción y de la altura del edificio, Ovidio retoma el submotivo efrástico de la *imago mundi* –que ya ha

³⁷⁹ Del latín *pyropus* y éste del griego *πυροπός* (*pyropós* [*πῦρ* (*pŷr*) *fuego* + *ὄψ* (*ops*), *ojo*], el piropo es una “variedad del granate, de color rojo de fuego, muy apreciada como piedra fina”. (*DRAE*, s.v piropo)

³⁸⁰ La elaboración superaba la materia, pues allí Múlciber había modelado... (Ovidio, *Met.*, II, vv. 5-6)

³⁸¹ En este sentido me parecería absolutamente válida la postura y entendimiento que tiene Heffernan con respecto a la éfrasis en tanto una pugna entre diversos elementos: la palabra contra la imagen, la materia de representación lingüística *versus* la materia de representación artística, etc. valida un análisis como el que hace Heffernan (*Museum of Words*, 1 y ss.)

sido estudiado en este trabajo, pero en la representación de escudos— y ocupa un verso para referirse a los subcomponentes que lo integran: el agua, la tierra y el cielo (vv.5-7).

Tal como lo hace Homero en la descripción del escudo de Aquiles, cada uno de esos tres elementos que integran la *imago mundi* son causa de una amplificación en los versos siguientes que se agrupan en tres categorías: a) la representación de las divinidades del mar, *amplificatio* del tema “agua” (vv.8-14); b) la representación de la tierra y sus habitantes, *amplificatio* del tema “tierra” (vv. 15-16); y c), finalmente, la representación del espacio supraterrrestre, *amplificatio* del tema “cielo” (vv.17-18).

Como se observa, el fragmento más amplio es el que corresponde a la descripción del mundo marino y sus divinidades. Aquí, Ovidio incluye la mención de ciertos personajes mitológicos relacionados con el mundo de las aguas: Tritón, Proteo, Egeón y Doris, ninfa del mar, hija de los titanes Océano y Tetis, cuyo matrimonio con Nereo la hace madre de las nereidas; de éstas, menciona el autor de las *Metamorfosis*: “quarum pars nare videtur./ pars in mole sedens viridis siccare capillos./ pisce vehi quaedam” (II, vv.11-13).³⁸² En una especie de “filigrana efrástica”, Ovidio afirma que, de estas ninfas marinas: “facies non omnibus una./ non diversa tamen, qualem decet esse sororum” (*Met.*, II v.13-14).³⁸³

Los siguientes ámbitos de descripción son menos extensos, pero no por ello menos importantes. De esta suerte, el autor afirma que, en las puertas del palacio se hallan representados “terra viros urbesque gerit silvasque ferasque/ fluminaque et nymphas et cetera numina ruris” (*Met.*, II v.15-16)³⁸⁴; mientras que por encima de estas imágenes se hallan, distribuidos de modo equilibrado los signos zodiacales: “haec super inposita est caeli fulgentis imago./ signaque sex foribus dextris totidemque sinistris” (*Met.*, II v.17-18)³⁸⁵, afirmación con la que termina el pasaje descriptivo.

En resumen, esta éfrasis está integrada por cinco elementos principales: el primero alude a aspectos relacionados con la formalidad efrástica; el segundo es una *imago mundi*, mientras que los tres restantes implican una amplificación a los integrantes del segundo

³⁸² “unas se les ve nadar, otras secarse los verdes cabellos sentadas en una roca, a algunas transportadas en un pez” (*Met.* II, vv.11-13).

³⁸³ “no tienen todas la misma cara, sin embargo, no es distinta, como conviene que sea entre hermanas” (*Met.* II, vv.14).

³⁸⁴ “hombres y ciudades y bosques y fieras y ríos y también ninfas y las demás divinidades del campo” (*Met.*, II v.15-16)

³⁸⁵ “los signos del zodiaco, seis en la parte derecha de la puerta y otros tantos en la izquierda” (*Met.*, II v.17-18)

motivo. De esta suerte, y tomando en cuenta los versos en donde se halla tal o cual detalle, esta écfrasis puede esquematizarse del siguiente modo:

- 1. Aspectos formales y materiales de construcción (vv.1-15)**
 - 1.1 Altura (v.1)
 - 1.2 Oro (v.2)
 - 1.3 Marfil (v.3)
 - 1.4 Plata (v.4)
 - 1.5 *Conclusio* del subpasaje (v.5)
- 2. *Imago mundi* (vv. 6-7)**
 - 2.1 Agua (v.6)
 - 2.2 Tierra (v.7)
 - 2.3 Cielo (v.7)
- 3. Divinidades del mar [*amplificatio* del tema “agua”] (vv.8-14)**
 - 3.1 Tritón (v.8)
 - 3.2 Proteo (v.9)
 - 3.3 Egeón (vv. 9-10)
 - 3.4 Doris y ninfas acuáticas (vv.11-14)
- 4. La tierra y sus habitantes [*amplificatio* del tema “tierra”] (vv. 15-16)**
 - 4.1 Civilización versus naturaleza (v.15)
 - 4.2 Divinidades terrestres (v.16)
- 5. El espacio supraterrrestre [*amplificatio* del tema “cielo”] (vv.17-18)**
 - 5.1 El cielo (v.17)
 - 5.2 Los signos del zodiaco (v.18).

Como en los casos anteriormente analizados, las estrategias retóricas que utiliza el autor son varias. En ellas me centraré a continuación.

2) Estrategias retóricas utilizadas en la descripción de los Palacios del Sol

Una de las primeras estrategias retóricas que utiliza Ovidio en la descripción de los palacios del Sol es la hipérbole. Como se ha visto anteriormente, los materiales de construcción hacen que los alcázares del padre de Faetón brillen igual que brilla el mismo sol. En este sentido, habría que recordar que, para lograr este efecto descriptivo, el autor se vale de un símil, al mencionar que el palacio brilla como el fuego: “clara micante auro flammisque **imitante** pyropo” (*Met.* II, v. 2).³⁸⁶ Después de esta afirmación, como ya lo he señalado, Ovidio contrapone la naturaleza *versus* el artificio al afirmar que “materiam superabat opus” (*Met.* II, v. 5); y en este caso, si bien tenemos dos actantes que potencialmente pueden parecerse, en realidad hay aquí una pugna en la que, insisto, como he mencionado, quien vence es la obra de arte.

³⁸⁶ “Refulgía con centelleante oro y piropo que parece fuego.” (*Met.* II, v. 2)

La alusión es otra de las estrategias que utiliza Ovidio en la écfrasis de los grabados que realiza Mulciber en las puertas de los palacios del Sol. Como muestra habría que pensar que, en el espacio correspondiente a las divinidades del mar, el autor afirma que allí se encuentra el canoro Tritón y el mutable Proteo (*Tritona canorum/ Proteaque ambiguum* (*Met.ii*, vv.8-9); ¿por qué llamar canoro a Tritón y porqué mutable a Proteo? Al delegar estos adjetivos a los personajes ya mencionados, Ovidio obliga a su receptor a recordar, por una parte, las descripciones librescas que se hacen del primero de éstos (Apolodoro, *Biblioteca*, III.12.3), pero también evoca la tradición plástica en la que a Tritón se le

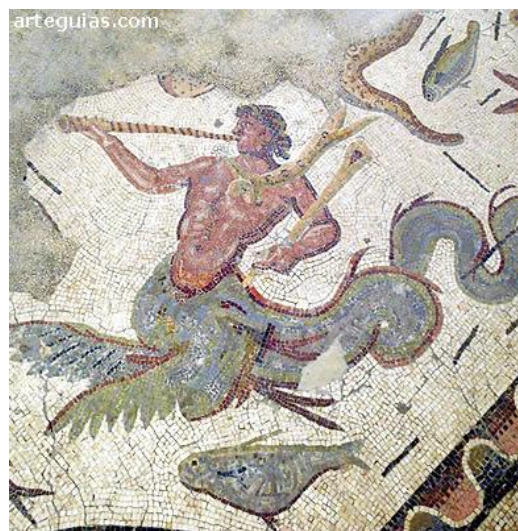


Fig. 21 Moisaico que representa a Tritón, procedente de Itálica- Itálica, Santiponce (Sevilla), actualmente conservado en el Museo Arqueológico de Sevilla.

representa con una caracola que toca para llamar a los habitantes del mar, tal como se muestra en numerosos mosaicos romanos (fig. 21). Asimismo, al hablar de un mutable Proteo, sin mencionarlo, Ovidio trae a cuenta la historia en la que, según los autores antiguos (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 1, 5), este personaje tenía la capacidad de predecir el futuro y, para evitar ser cuestionado por todo aquél que deseaba saber hechos venideros, cambiaba de forma y sólo predecía el advenimiento a aquellos que eran capaces de capturarlo.

La *enargeia*, por otra parte, no queda fuera de esta écfrasis; pues, sobre todo en la representación del espacio acuífero, Ovidio utiliza ciertos verbos que denotan fuerza o movimiento en algo que podríamos llamar el catálogo –o enumeración– de las divinidades del mar. De este modo a Egeón, personificación del mar Egeo, se le representa oprimiendo los dorsos de las ballenas (*balaenarumque prementem/ Aegaeona suis inmania terga lacertis*, *Met.* II, vv. 9-10); mientras que a algunas de las nereidas se las ve nadar, secarse los cabellos e incluso cabalgar un pez (*Met.* II, 11-13).³⁸⁷ Este mismo pasaje, por otra parte, también ejemplifica el uso de la *distributio*, en este caso, al delegar una acción para cada grupo de nereidas y, en ese sentido, podríamos hablar de una *distributio* de los aspectos cinéticos que,

³⁸⁷ “Doridaque et natas, quarum pars nare videtur,
pars in mole sedens virides siccare capillos,
pisce vehi quaedam” (Ovidio, *Met. ii*, 11-13).

supuestamente realizan aquellas representaciones (de menos de manera potencial); pero también hay una *distributio* absolutamente tradicional en el espacio, cuando Ovidio, después de referirse a las representaciones de ciudades bosques y selvas, afirma que “por encima de estas cosas está la imagen del cielo fulgurante”, (*Met.* II, v.17). “Haec super inposta” dice el autor de las *Metamorfosis*, y con esta frase brinda espacialidad a los grabados en las puertas.

Finalmente, en la descripción de esos grabados también encontramos el listado, catálogo o *enumeratio* que, como todas las menciones de este tipo, pretende dar una idea de vastedad. En este caso, se trata de la serie de aspectos que cubren el espacio terrestre y que se unen con una conjunción ilativa. De este modo: “Terra viros urbesque gerit silvasque ferasque/ fluminaque et nymphas et cetera numina ruris” (*Met.* II, 15-16).³⁸⁸ Cabe señalar que esta última cita tuvo un eco que sin duda traspasó los siglos y los sistemas lingüísticos, pues casi a manera de calca, podemos encontrarla de nuevo en la descripción de la tienda del rey Adraastro en el *Roman de Thebes* (ll. 3170 y ss.). Antes de abordar este tema, empero, observemos cómo la descripción de los palacios del Sol influyó en una obra más o menos contemporánea al mismo Ovidio y que representa –no por datación, sino por difusión–, uno de los puentes literarios más importantes entre la Antigüedad clásica y la literatura de materia antigua medieval: la *Ilias latina*.

3) Un hipertexto y originalidad de la éfrasis de los Palacios del Sol

En un capítulo anterior, he afirmado que la descripción del escudo de Aquiles que aparece en la *Ilias Latina* poco recuerda la descripción homóloga del texto homérico. Y es que, si bien es cierto que en esa éfrasis se hallan aspectos que recuerdan el legendario escudo del héroe mirmidón descrito en la *Iliada* – como la mención al proceso de labrar la tierra y el de la vendimia (*Ilias latina*, XVIII, vv.885 y ss.) –, también es cierto que el autor de esta obra ampliamente difundida en la Edad Media tuvo como modelos tanto a Virgilio y la descripción del escudo de Eneas, como a Ovidio y la descripción de los alcázares del Sol.

De esta forma, si se compara la descripción del alcázar solar con la correspondiente del escudo de Aquiles que aparece en la *Ilias*, es posible encontrar rasgos semejantes y equiparables, a pesar de que se trate de dos objetos supuestamente distintos. De este modo,

³⁸⁸ “La tierra está provista de hombres, ciudades, selvas, fieras, ríos, ninfas y las restantes divinidades del campo”(Ovidio, *Met.* II, 15-16)

hallo, por lo menos, tres equivalencias: la primera obedece a la descripción del mundo marino, que Ovidio describe del siguiente modo:

caeruleos habet unda deos, Tritona canorum
Proteaque ambiguum ballaenarumque prementem
Aegaeona suis inmania terga lacertis
Doridaque et natas, quarum pars nare videtur,
pars in mole sedens viridis siccare capillos,
pisce vehi quaedam: facies non omnibus una,
non diversa tamen, qualem decet esse sororum.

(*Met.*, II, vv. 8-14)³⁸⁹

Mientras que el autor de la *Ilias*, afirma que Vulcano grabó en el escudo astros y también:

[...] liquidis redimitas undique nymphis
[fecerat et mire liquidas Nereidos arces]
Oceani terras et cinctum Nerea circum

[...]

addideratque fretis sua numina: Nerea magnum
Oceanumque senem nec eundem Protea semper,
Tritonasque feros et amantem Dorida fluctus;
fecerat et liquidas mira Nereidas arte.

(*Ilias latina*, XVIII, vv. 862-864, 871-874)³⁹⁰

Como se observa, la estrategia retórica empleada, en ambos casos, es la enumeración y los elementos del listado son absolutamente los mismos. Por otro lado, en los palacios del Sol se puede ver que: “terra viros urbesque gerit silvasque ferasque/ fluminaque et nymphas et cetera numina ruris”³⁹¹ (*Met.*, II, vv.7-8); mientras que en el escudo de la *Ilias*:

Terra gerit silvas horrendaque monstra ferarum
fluminaque et montes cumque altis oppida muris,

³⁸⁹ “El agua tiene sus dioses azulados, el canoro Tritón y el mudable Proteo y Egeón (v.10), que con sus miembros oprime los enormes dorsos de las ballenas, y Doris y sus hijas, de las cuales a unas se les ve nadar, a otras secarse los verdes cabellos sentadas en una roca, a algunas transportadas en un pez; no tienen todas la misma cara, sin embargo, no es distinta, como conviene que sea entre hermanas.” (*Met.*, II, vv. 8-14)

³⁹⁰ “Las tierras, rodeadas por líquidas ninfas del Océano; y a Nereo ciñendo todo alrededor [...] A los mares les había añadido sus divinidades: el gran Nereo y el anciano Océano, y Proteo siempre distinto, los salvajes Tritones y Dóride, amante de las olas; había representado también a las acuáticas Nereidas con arte admirable.” (*Ilias Latina*, XVIII, vv. 862-864, 871-874)

³⁹¹ “La tierra está provista de hombres, ciudades, selvas, fieras, ríos, ninfas y las restantes divinidades del campo.” (*Met.*, II, vv.7-8)

in quibus exercent leges annosaque iura
certantes populi...

(*Ilias Latina*, XVIII, vv. 876-879)³⁹²

Finalmente se hallan ciertos aspectos astronómicos, que son representados en el escudo de Aquiles, en la *Ilias Latina* del siguiente modo:

astrorumque vices dimensaque tempora noctis,
quattuor et mundi partes, quantum Arctos ab Austro
et quantum occasus roseo distaret ab ortu,
Lucifer unde suis, unde Hesperus unus uterque
exoreretur equis, et quantus in orbe mearet
Luna cava et nitida lustraret lampade caelum

(*Ilias latina*, xviii, vv. 866-871)³⁹³

Mientras que en los palacios del Sol se describen así:

haec super inposita est caeli fulgentis imago,
signaque sex foribus dextris totidemque sinistris.

(*Met.* II, vv. 17-18)³⁹⁴

Frente a estas semejanzas, me parece válido afirmar que la descripción de los Palacios del Sol sirvió como un modelo potencialmente imitable no sólo para la descripción de grabados que adornan espacios interiores, sino también otro tipo de objetos, como en este caso un escudo proveniente de la Antigüedad tardía. Esta idea me permite afirmar que las distintas éfrasis que se dieron en la literatura clásica y tardoantigua actuaron como contenedores de submotivos representacionales que, en otras literaturas, escritas en otros ámbitos y tiempos, como el medieval, se reformularon ya en escudos, ya en sepulcros, ya en tiendas o cualquier otro pretendido objeto de ornato fino. En este mismo sentido, habría que recordar cómo uno de los motivos constantes en las representaciones de tiendas militares en

³⁹²“La tierra ofrece bosques y fieras de terrible apariencia, ríos y montes y ciudades con elevadas murallas, en las que los habitantes en disputa recurren a las leyes y al derecho ancestral” (*Ilias Latina*, XVIII, vv. 876-877)

³⁹³ Las fases de los astros y las partes en que se divide la noche, y las cuatro regiones del firmamento, cuándo dista la osa del Austro y cuánto el Ocaso del rosado Orto; y por donde surge con sus caballos Lucífero, por dónde Héspero con los suyos, ambos uno mismo: y qué distancia recorre en su órbita la curvada Luna, mientras ilumina el cielo con la claridad de su luz. (*Ilias Latina*, XVIII, vv. 866-871)

³⁹⁴ “Por encima de estas escenas aparece la imagen del cielo refulgente con sus signos zodiacales, seis en la hoja derecha de la puerta y otros tantos en la izquierda.” (*Met.*, II, vv.17-18)

las literaturas del medioevo es el calendario alegórico, cuyo origen creo encontrar en la descripción ovidiana de los Palacios del Sol.

En efecto, si intentáramos hacer un rastreo del origen de este motivo, que en el presente trabajo llamaré *descriptio mensium*, el arquetipo lo encontraríamos también en el episodio aquí analizado de las *Metamorfosis* de Ovidio, pues el autor, después de haber descrito los grabados de las puertas del palacio real, afirma que Fateón se presenta ante su padre, quien, como buen gobernante, se halla rodeado de una noble corte. De esta manera:

Quo simul adclivi Clymeneia limite proles
venit et intravit dubitati tecta parentis,
protinus ad patrios sua fert vestigia vultus
consistitque procul; neque enim propiora ferebat
lumina: purpurea velatus veste sedebat
in solio Phoebus claris lucente smaragdis.

A dextra laevaue Dies et Mensis et Annus
Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae
Verque novum stabat cinctum florente corona,
stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat,
stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis
et glacialis Hiems canos hirsuta capillos.

(*Met.*, II, vv. 19-30)³⁹⁵

Los Días, los Meses, el Año y las Horas son algunos de los integrantes de esa fastuosa corte. Se trata, en efecto, de representaciones de aspectos abstractos relacionados con el tiempo a quienes se les unen las alegorías de la Primavera, el Verano, el Otoño y el Invierno, las cuatro estaciones que, en esta descripción, son más detalladas y acompañadas por elementos que les son propios: una corona de flores, para la joven Primavera; una guirnalda de espigas, para el desnudo Verano; manchas de uvas pisadas –por la fabricación del vino–, para el Otoño; y cabellos gélidos, erizados, para el anciano Invierno.

³⁹⁵ “Tan pronto como llegó por inclinado sendero el vástago de Clímene y entró en el palacio de su padre puesto en duda, al punto dirigió sus pasos hacia el rostro de su padre y se detuvo alejado; pues no podía soportar la luz más de cerca; cubierto con un vestido de púrpura estaba sentado Febo en un trono que irradiaba luz por el brillo de las esmeraldas. A derecha e izquierda estaban de pie el Día y el Mes y el Año y los Siglos y también las Horas, dispuestas en espacios iguales y la joven Primavera, ceñida con una corona de flores. El Verano estaba desnudo y llevaba una guirnalda de espigas; y estaba el Otoño, sucio de uvas pisadas y el frío Invierno con los cabellos erizados.” (*Met.*, II, vv. 19-30)

Pero estos personajes, en el texto de Ovidio, no son de modo alguno representaciones contenidas en un objeto figurativo; sino que son integrantes fácticos de la corte áurea. Interesante es pensar, en mi opinión, que las narraciones medievales los convirtieron en parte de una imagen contenida en una tela y que, según el texto que se trate, como veremos en los siguientes análisis, desempeñaron distintas funciones.

3.2.2) La tienda del rey Adraastro en el *Roman de Thèbes*

El *Roman de Thèbes* (ca. 1150), como ya he señalado en otros apartados de este trabajo, es el texto que cronológicamente inaugura la triada de *romans de matière antique*. Al igual que su hipotexto –la *Tebaida* de Estacio–, en aproximadamente 10 500 versos, esta obra narra la lucha fratricida entre Etéocles y Polínices quienes, después de la muerte de su padre y hermano a la vez –Edipo–, deciden hacer un pacto para turnarse de manera anual el gobierno de la ciudad de Tebas.

Como en la historia clásica se cuenta, al permanecer Etéocles como gobernante de la ciudad, Polínices tiene que buscar suerte propia en reinos más o menos cercanos. Es así que llega hasta Argos, donde conoce a Tideo –príncipe desterrado de Calidón–; así como al gobernante de la ciudad argiva, Adraastro. Después del año acordado, Etéocles, apoyado por los varones que una vez le juraron vasallaje, decide no entregar la regencia de Tebas a su hermano; por lo que éste, con ayuda de Tideo y Adraastro, de quien ahora es yerno y concuño, respectivamente, decide invadir su propia patria para hacer cumplir la promesa que, empero, llevará a los protagonistas al fratricidio que, bajo la óptica medieval, es el resultado punitivo para los hermanos, engendrados bajo el pecado del incesto.³⁹⁶

Cabe señalar que el autor del *Roman*, anónimo para nosotros, conserva la mayoría de los pasajes y personajes que narra y describe Estacio. No obstante, introduce el texto con una síntesis del mito de Edipo, cuya historia en la Edad Media fue tan popular, que su difusión inspiró el nacimiento de las leyendas hagiográficas de san Julián el hospitalario, san Albano, así como la del papa Gregorio I. Además de esto, como es usual en este tipo de obras y como queda aludido con anterioridad, la historia se adapta al contexto y a los valores del Medioevo, entre los que se encuentran tanto el universo caballeresco y el del amor cortés, así como la explicación cristiana del mundo. Del mismo modo, las técnicas retóricas y los motivos que utiliza el autor muchas veces son aquellos propios de literatura medieval. En este sentido cabría mencionar no sólo el *exordium* de la obra, ya estudiado por críticos como Faral (*Recherches sur les sources...*, 420 y ss), sino también las *descriptions* ecfrásticas de ciertos objetos de lujo que contiene el texto: por una parte, la écfrasis del carro de Anfirao (ll.4950-5016) a quien el autor de la obra, a imitación de la *Chanson de Roland*, lo presenta como un

³⁹⁶ Para el tema del incesto y del odio como motor de la narración en esta obra, véase el artículo de Despres Caubriere, “La haine comme resonance du mythe dans le Roman de Thèbes”.

arzobispo cristiano;³⁹⁷ mientras que, por otro lado, también se halla la descripción de la tienda del rey Adraastro que aquí analizo.

Siguiendo el esquema de trabajo propuesto, en este apartado me enfocaré en tres aspectos: 1) generalidades de la descripción de la tienda del rey argivo; 2) estrategias retóricas utilizadas en la descripción de la tienda del rey Adraastro e hipotextos; y 3) originalidad y funciones ecfrásticas de la tienda, contenida en el *Roman*.

1) Generalidades de la descripción de la tienda del rey Adraastro

Una de las características que distingue la descripción de la tienda del rey Adraastro de otras écfrasis de este tipo, en literaturas medievales, es que esta *descriptio* se presenta doble o dividida en dos pasajes intradiegeticamente distintos. El primero de ellos abarca 41 versos (ll.3175-3216), es el más corto, y tiene como contexto la invasión del castillo de Montflor, en el páramo de Valflor, cuyos habitantes le deben vasallaje a Etéocles.

Montflor es una poderosa fortaleza que impide el paso argivo hacia el camino que lleva a Tebas y ante cuyas puertas acampa el ejército del rey de Argos. Justo antes de la invasión, se describe el pabellón del monarca. Esta primera descripción de la tienda puede dividirse, a su vez, prácticamente en once puntos de representación que, curiosamente, parecerían alternar, la mayoría de las veces, entre la descripción de elementos naturales contrastados con elementos sociales, políticos e incluso tecnológicos; en suma, esta primera parte de la écfrasis se condensa en el binomio de la representación de naturaleza vs cultura.

En primer lugar, el autor menciona ciertas generalidades de la construcción. Por un lado, se afirma su localización: la tienda se halla enfrente de una torre del castillo de Montflor. Asimismo, menciona ciertos materiales y otras generalidades de la construcción efímera: se trata de una tienda hecha en sedas finas y multicolores. En segundo lugar, se afirma que ciertos estampados de la tela, de modo general, representan la flora y la fauna; y esa es la primera mención de la representación del mundo natural, cuyo número total a lo largo de la écfrasis suma cinco. En tercer lugar, el autor afirma que, sobre los paños de la tienda, se hallan representados algunos aspectos que caracterizan a las sociedades humanas como: “ [...] les estoires,/ les vielles gestes, les memoires/ et les justises et les ples,/ les jugemez et

³⁹⁷ Véase la nota 139 de este trabajo.

les forfés” (ll.3179-3182);³⁹⁸ es decir una serie de aspectos que podemos englobar en el tema de la representación del mundo histórico y político.

En el siguiente punto, el autor contrapone esos aspectos sociales a la segunda representación del mundo natural, al afirmar que, en las telas de la tienda, hay también figuras que evocan valles y montañas. Después, como quinto elemento, haciendo uso de un catálogo, el autor evoca el mundo cortesano, al mencionar que ciertas figuras ahí plasmadas representan el mundo social, específicamente: “les quaroles et li bal,/ les puceles et leur ami/ et les dames et leur mari” (ll.3184-86).³⁹⁹ En una sexta categoría, el autor contrapone éstas últimas representaciones a la de los elementos agua y tierra, pues afirma que también hay ahí figuras que evocan mares y ríos; mientras que, en un nuevo recuento de aspectos naturales, el clérigo afirma la presencia de distintos tipos de bestias, entre los que se encuentran aves y caballos. Después, como octavo elemento, a modo también de filigrana ecrástica, se enfoca en la multiplicidad de ciertas características físicas de los hombres ahí figurados, pues sobre la tienda se ven los rostros de: “les vielz houmes et les chanus/ et les chاوز et les cheveluz” (ll.3191-3192).⁴⁰⁰

Casi por finalizar, afirma el autor la representación del bosque y después, de nueva cuenta como contraposición del binomio naturaleza/cultura, se enumeran distintos elementos relacionados al mundo de la guerra (real o ficticia) como: “les embuchemenz, les aguez,/

les cembiaux et les envaïes/ que danzel font por lor amis” (ll.3194-3196).⁴⁰¹ Asimismo, en este punto se dice que en los paños de la tienda del rey Adrasto se hallan representadas ciertas construcciones arquitectónicas como “les chastiaux et les citez,/ les fortresces, les fertez” (ll. 3197-3198).⁴⁰²

Finalmente, la parte más extensa de esta primera écfrasis de la tienda del rey la ocupa la descripción de un águila autómatas (ll.3199-3212), elaborada en metales y piedras preciosas que corona el exterior y el punto más alto de la tienda y cuya maravilla técnica radica en

³⁹⁸ De aquí en adelante, todas las citas al texto en idioma original serán extraídas de la edición de Guy Raynaud, mientras que, en nota a pie, pondré la traducción que propone Paloma Gracia en el texto publicado por la editorial Gredos, *El libro de Tebas* y que se encuentra prosificado, por esta razón indicaré aquí la página y arriba los versos o las *laissez* o tiradas correspondientes. En este caso, la traducción dice lo siguiente: “las historias, las gestas antiguas, las memorias, los castigos, los procesos, los juicios y los delitos” (89-90).

³⁹⁹ “Las danzas y los bailes, las doncellas y sus amigos, las damas y sus maridos” (90).

⁴⁰⁰ “Los ancianos y los canosos, los calvos y los cabelludos” (90).

⁴⁰¹ “Las emboscadas, los ardides, las justas y las contiendas que los donceles libran por sus amigos” (90).

⁴⁰² “Los castillos y las ciudades, y las fortalezas, las plazas fuertes” (90).

convertir la luz solar en fuego defensivo que, de requerirlo, se utiliza en contra del enemigo. Estos once puntos se desglosan en el siguiente esquema:

- 1. Generalidades de la construcción (ll.3175-3178)**
 - 1.1 Localización de la tienda en el páramo de Valflor (ll.3175-3176)
 - 1.2 Material de construcción (l.3177)
- 2. El mundo natural 1: la flora y la fauna (l.3178)**
- 3. El mundo histórico-político (ll.3179-3182)**
 - 3.1 Viejas gestas y memorias (ll. 3179-3180)
 - 3.2 Castigos y procesos (ll.3181)
 - 3.3 Juicios y delitos (ll.3182)
- 4. El mundo natural 2: la naturaleza del terreno (l.3183)**
- 5. El mundo social (ll.3184-86)**
 - 5.1 Las danzas y los bailes (l.3184)
 - 5.2 Las doncellas y sus amigos (l.3185)
 - 5.3 Las damas y sus maridos (l.3186)
- 6. El mundo natural 3: los prados y los ríos (l.3187)**
- 7. El mundo natural 4: el mundo animal (ll.3188-3190)**
 - 7.1 La multiplicidad de las bestias (l.3188)
 - 7.2 Aves: azores y los gavilanes (l.3189)
 - 7.3 Caballos: rocines y los destreiros (l.3190)
- 8. La multiplicidad de las fisonomías humanas (l.3191-3192)**
 - 8.1 Los viejos y los jóvenes (l.3191)
 - 8.2 Los calvos y los peludos (l.3192)
- 9. El mundo natural 5: los bosques y las florestas (l.3193)**
- 10. El mundo de la guerra (ll.3194-3198)**
 - 10.1 Las emboscadas y los ardides (l.3194)
 - 10.2 Las justas y las contiendas (l.3195-3196)
 - 10.3 Los castillos y las ciudades (l.3197)
 - 10.4 Las fortalezas y las plazas (l.3198)
- 11. El águila autómeta (ll.3199-3212)**

La segunda parte de la descripción de la tienda del rey Adrasto se realiza casi mil versos después de la primera écfrasis y abarca prácticamente el doble de *laissez* o tiradas que su precedente (ll.4217-4306, 89 versos en total). El contexto en el que se ofrece esta segunda descripción del mismo objeto es totalmente distinto; pues, para el verso 4217, Polínicos y sus aliados han derrotado ya a los habitantes del castillo de Montflor y han llegado casi hasta las puertas de Tebas, a la que pretenden asediar. Dentro de esta ciudad, Etéocles, casi obligado por la nobleza tebana, acepta que el gobierno se vuelva un coprincipado entre ambos hermanos, con la condición de ser él el único que ostente el título nobiliario. Los hombres de

Etéocles y su propia madre aplauden esta decisión y buscan a alguien que quiera ir como mensajero al campamento de los argivos, para comunicar esto a Polínices. Nadie desea realizar tal expedición, pues temen una venganza por parte de los caballeros de Tideo, quien versos atrás hubo realizado la tarea de mensajero en Tebas y fuera casi muerto por los hombres de Etéocles.

Así pues, al no encontrar ningún voluntario varón para llevar el mensaje del gobernante a su hermano, su propia madre –la reina Yocasta– ofrece ir, junto con sus hijas – las princesas Antígona e Ismene–, hasta el campamento del enemigo y hablar con su otro vástago. A la mañana siguiente, las damas son acompañadas por tres varones de alta alcurnia, hasta un punto neutro entre los dos bandos y ahí se encuentran con Partenopeo, hijo de la famosa amazona Atalanta, quien apoya al ejército de los argivos y quien también, al ver a Antígona, se prenda de amor por ella. Partenopeo es, desde este punto, quien escolta a la comitiva de mensajeros y el grupo se interna en el campamento de los argivos: “Más de sesenta mil griegos salen de las tiendas para verlas; quieren escoger a la más bella pero no aciertan a conseguirlo, pues su belleza no tiene medida” (109), dice el texto. Finalmente, Partenopeo las conduce directamente hacia la tienda del rey Adrasto y antes de que el narrador comience a relatar la plática entre los dos bandos, pausa un momento la acción –logrando con ello una *aposiopesis*– para referirse al pabellón del rey, que se describe bajo once puntos principales:

1. Generalidades y materiales de la construcción (Il.4217-4222)
2. Mapamundi (Il.4223-4262)
3. Catálogo de piedras preciosas (Il.4263-4268)
4. Calendario alegórico (Il.4269-4276)
5. El mundo histórico (Il.4277-4284)
6. Catálogo de animales (Il.4285-4286)
7. Elementos de la alfombra (Il.4287-4289)
8. Paloma de marfil (Il.4290-4296)
9. Tapices del suelo (Il.4297-4298)
10. Cuerdas de tensión (Il.4299-4301)
11. Dimensiones (Il.4302-4306)

Cada uno de esos puntos contiene ciertas especificidades y se vale de ciertas estrategias retóricas, mismas que trataré en el siguiente apartado. Por el momento y debido a que ésta es la écfrasis más antigua de una tienda –por lo menos en el corpus de esta tesis– cabría detallar ciertos aspectos. En primer lugar, habría que recordar que, acerca de las generalidades y los

materiales de construcción, el autor inaugura la écfrasis al afirmar que: “Li trez est merueilleux et granz/ et entaillez a fleurs par panz.” (Il.4217- 4218)⁴⁰³. Después devela que el material de construcción es seda púrpura de Alejandría y confiesa –al modo como lo hace Homero, cuando menciona que el observar el escudo de Aquiles es *thauma idestai*, o sea una maravilla a la vista– que “dedenz ot paint meinte merueille” (l.4222)⁴⁰⁴; frase que inaugura la descripción de los aspectos figurativos plasmados en la tienda.

En primer lugar, se encuentra un mapamundi. Éste, cabe decir, es el bloque temático más extenso y detallado en la descripción. De él, primeramente, se afirma la técnica de hechura, sus características físicas y localización; se trata de una pieza “bien entaille bien roonde/u pan devant desus l’entree,/ a or batu, menú ouvree” (l.4224-4226).⁴⁰⁵ Posteriormente, se habla de cinco zonas en las que se divide esta representación del mundo, mas no se dice si la división es vertical u horizontal, sólo se afirma que los grabados son “si paintes com les fist Nature” (Il.4228)⁴⁰⁶, es decir que el ejercicio mimético (o mejor dicho, doblemente mimético, al ser una representación de una representación) obedece a las disposiciones de la Creación, curiosamente aquí aludida no por ninguna potestad cristiana, sino por Naturaleza. De este modo, se habla de dos zonas, las extremas, cubiertas de hielo y nieve; en medio de ellas, se encuentra una zona extremadamente cálida. Entre cada una de esas zonas extremas, se afirma la existencia de una zona templada que es la única habitable, y en a la que regresaré más adelante; mientras que, como si se tratara nuevamente de la representación de la *imago mundi*, en los escudos que hasta ahora se han analizado en este trabajo, el autor afirma que esa representación del mundo se encuentra, también, franqueada por el Océano.

Como he mencionado, de esas cinco partes, la zona habitable es la que mayormente se describe. Sobre esta zona, según el autor, el artífice plasmó ciudades, reinos, reyes, los cuatro ríos del Paraíso, los montes y mares más famosos; así como cada tierra con su nombre e incluso los 72 lenguajes supuestamente existentes sobre la faz de lo habitable. Así sobre los paños de ese edificio efímero:

⁴⁰³ “La tienda era grande y maravillosa, con sus páneles bordados de flores” (109)

⁴⁰⁴ “En cuya superficie se habían pintado numerosas maravillas” (109)

⁴⁰⁵ “[un mapamundi] delicadamente bordado y completamente redondo se representaba en un panel recubierto de oro y trabajado a maravilla, sobre la puerta de la entrada” (109).

⁴⁰⁶ “[cinco zonas] pintadas tal como Naturaleza las había hecho” (109)

Iluec sont les citez antives
 O tours o murset o eschives
 D'or musique sont li torel,
 et li portail et li tournel,
 tuit li reaume, tuit li roi,
 et chascune terre par soi,
 et li septante et dui langage
 et mer Betee et mer Sauvage.
 Rouge mer fu fete a neel,
 et le pas aus filz Ysrael.
 De Paradis li quatre flun;
 Ethna y est, qui giete fun.

(Il.4241-4252)⁴⁰⁷

Del mismo modo, el autor detalla que el anónimo artífice ha representado cierta variedad racial de los hombres tal como los ha hecho naturaleza, pues “li nostre home i sont bien peint,/ Cil d’Ethÿoppe trestuit teint” (Il.4255-4256).⁴⁰⁸ Después, como he mencionado, se afirma la existencia del Océano y se hace una breve pausa, a la que me referiré más tarde, que implica la función didáctica de esta obra y, posterior a ella, el autor afirma que, sobre el oro que cubre o enmarca esta representación se hallan un número considerable de piedras preciosas. Para hacerlo, hace uso de un catálogo de estos elementos minerales que tiene, intradiegeticamente una función, la de brindar claridad en el interior de este recinto, pues las piedras “contre soleill grant clarté donent” (l.4268).⁴⁰⁹

Hacia el verso 4269, el autor inaugura el segundo elemento más extenso de la éfrasis de la tienda de Adrasto: la descripción del calendario alegórico. Cabe mencionar que, a diferencia de textos como el *Alexandre* o el *Libro de Buen Amor*, en el *Roman de Thèbes* no se hace una descripción de cada uno de los doce meses del año, sino que sólo se menciona que éstos están situados, con respecto al mapamundi “De l’autre part, el destre pan” (l.4269).⁴¹⁰ Sin embargo, lo que sí se detalla es la presencia tanto de Estío o Verano y la de Invierno, como se lee en la siguiente cita:

⁴⁰⁷“Allí estaban las ciudades antiguas con sus torres, sus murallas y sus defensas. Las torretas, los portales y los puentes levadizos eran de paño de oro; todos los reinos, todos los reyes, cada país según su forma y los setenta y dos lenguajes y el mar Blanco y el mar Slavaje. El mar Rojo estaba nielado, como el paso de los hijos de Israel. También estaban los cuatro ríos del Paraíso y el Etna que lanza humo.” (109)

⁴⁰⁸“Los hombres como nosotros estaban bien pintados, mientras que los de Etiopía eran completamente negros” (110).

⁴⁰⁹“Daban una intensa claridad con el reflejo del sol” (110).

⁴¹⁰“En el lado opuesto, sobre el panel derecho” (110)

Estez y est o ses amours,
o ses biautez et o ses flours.
O cent coulors est painz Estez ;
Yver li fet granz tempestez,
qui nege et pluet et vente et grelle,
et ses ourez ensemble melle.

(Il.4271-4276)⁴¹¹

En efecto, tal como Ovidio describe ciertos personajes en la corte áurea, aquí también el autor del *RT* hace acompañar a estas personificaciones de ciertas características que les son propias: Estío se adorna con cien colores y flores; mientras que Invierno se retrata con nieves, lluvia y tempestades que hacen zozobrar a la humanidad.

Casi por finalizar, el autor describe aspectos históricos y políticos relacionados con los argivos; se alude entonces a los ancestros de Adrasto, las leyes que promovieron y sus gestas heroicas, gestas de reyes “ces qui sont digne de mémoire” (l.4283)⁴¹², a las cuales circunda una cinta en la que se representan, quizás por asociación a la bravura y a la dignidad real, una serie de bestias feroces; osos, leones y leopardos (l.4285-4286).

Por otro lado, el autor parece guiar al lector en una mirada vertical que va del plano superior hacia el inferior y después de éste nuevamente al primero, al dejar un lado la descripción de las gestas reales y mencionar, después, que sobre el suelo en el que se erige la construcción, hay una alfombra bordada con formas rectangulares; mientras que, por encima de la misma, se halla una paloma de marfil teñido de rojo que sirve de sostén tanto para un escarbuncllo, que también brinda claridad a los interiores de la tienda, como al águila que se encuentra al exterior del pabellón. Hasta este punto, las especificaciones que nos serán útiles para la comparación con otras realizaciones del mismo motivo podrían resumirse en el siguiente esquema:

1. Generalidades y materiales de la construcción (Il.4217-4222)

1.1 Generalidades (Il.4217-4218)

1.2 Material de construcción (Il.4219-4221)

1.3 *Subexordio* de las maravillas (l. 4222)

⁴¹¹ “Allí estaba el Estío con sus amores, sus encantos y flores; con cien colores estaba pintado Estío. Invierno provocaba grandes tempestades: nieve, lluvia, viento y granizo, y obligaba a soportar sus huracanes.” (110)

⁴¹² “aquellos [los reyes] que son dignos de memoria”

- 2. Mapamundi (Il.4223-4262)**
 - 2.1 Introducción al mapamundi (l.4223)
 - 2.2 Disposición física y espacial (Il.4224-4226)
 - 2.3 Introducción a las cinco zonas geográficas (Il.4227-4228)
 - 2.3.1 Dos zonas frías (Il.4229-4232)
 - 2.3.2 Una zona cálida (Il.4233- 4234)
 - 2.3.3 Conclusión de las zonas no habitadas (Il.4235-4236)
 - 2.3.4 Una zona templada y habitada, generalidades (Il.4237-4240)
 - a) Construcciones arquitectónicas (Il.4241-4244)
 - b) Totalidad de reinos y reyes (Il.4245-4246)
 - c) Los setenta y dos lenguajes (l.4247)
 - d) Tres mares (Il.4248-4250)
 - f) Los cuatro ríos del Paraíso (l.4251)
 - g) Los Montes (Il.4252-4253)
 - h) Las Bestias (l.4254)
 - i) La humanidad (Il.4255-4256)
 - j) El Océano (Il.4257-4258)
 - 2.3.5 Conclusión del mapamundi (Il.4259-4262).
- 3. Catálogo de piedras (Il.4263-4268)**
- 4. Calendario alegórico (Il. 4269-4276)**
 - 4.1 Disposición espacial (Il. 4269-4270)
 - 4.2 Estío (Il.4271-4273)
 - 4.3 Invierno (Il. 4274-4276)
- 5. El mundo histórico y político (Il.4277-4284)**
 - 5.1 Las leyes de los antepasados (Il.4277-4780)
 - 5.2 Las historias de los antepasados (Il.4781-4784)
- 6. Catálogo de animales (Il.4285-4286)**
- 7. Elementos de la alfombra (Il.4287-4289)**
- 8. Paloma de marfil (Il.4290-4296)**
- 9. Tapices del suelo (Il.4297-4298)**
- 10. Cuerdas de tensión (Il.4299-4301)**
- 11. Dimensiones (Il.4302-4306)**

Como se observa en el listado anterior, los últimos puntos tratados por el autor son, por una parte, la descripción de las cuerdas –índicas, bermejas y azules– que hacen firme a este edificio e igualmente las califica de preciosas, al ser elaboradas de plata nielada. Por otro lado, el autor brinda detalles de la cantidad de caballeros –500 en total– que pueden circundar la tienda, cuando el monarca duerme o descansa; cómputo que nos habla ya de las grandes dimensiones de esta construcción y cuyo uso, implica, como veremos a continuación una estrategia retórica.

2) Estrategias retóricas en la descripción de la tienda del rey Adraastro e hipotextos

En el apartado anterior he aludido al uso de ciertas estrategias retóricas que utiliza el autor, al describir la tienda del rey Adraastro. La última propuesta, que se relaciona con la cantidad de caballeros que velan el descanso del monarca, evidencia claramente el uso de un tipo de hipérbole específico, la hipérbole por tamaño. Sin embargo, como es usual en varias narraciones medievales que tratan de personajes nobles o cortesanos, el exceso no se vincula únicamente a las dimensiones de determinado objeto o construcción, sino que también se alude a una abundancia de lujo o costo económico que, en el caso de la descripción de la tienda del rey Adraastro, descansa en los materiales básicos de manufactura, seda y oro; además de la mención constante a piedras preciosas. Cabe mencionar que, como en otros casos, éstas últimas se presentan gracias a un listado, catálogo o *enumeratio* que, como todo elemento de este tipo, persigue la finalidad de crear vastedad y aspirar al infinito. Así, como se recordará, acerca del oro que enmarca el mapamundi se menciona:

Emalvaldes, jappes, sardoines,
berinz, palmes et cassidoynes,
et jagonces et cristolistes,
et thompaces et ametistes,
a tant en l'or qui l'avironnet,
contre soleill grant clarté donent.

(ll. 4263-4268)⁴¹³

Ya he señalado que, intradiegeticamente, la función de la abundancia de piedras es crear un efecto de luz impresionante en el pabellón del monarca; lo que quizá tendría que añadir aquí es que esta característica puede ser un eco lejano de la descripción de los palacios del Sol, que también brillan, como lo hemos visto, con luz impresionante. Si esto es válido, el rey Adraastro, en este sentido, encarnaría simbólicamente al astro rey, a cuyo palacio llega un demandante, con el fin de comunicar algo. En el caso del *Roman*, este demandante está interpretado por Yocasta y sus hijas. Pero regresando a la *enumeratio* como estrategia retórica, habría que recordar que ésta no sólo se utiliza al hablar de las piedras preciosas, sino también al momento en que el autor se refiere a los elementos contenidos en el mapamundi como ciudades antiguas, torres, murallas, así como elementos zoológicos que, en esa representación del mundo, también están figurados: “Montres y ot de mil manieres,/ oysiaux

⁴¹³ “Había diseminados en el oro tal número de esmeraldas, jaspes, sardónices, berilios, cristales de roca y calcedonias, jancitos y crisólitos, topacios y amatistas, que daba una intensa claridad en el reflejo del sol.” (110)

volanz et vestes fieres” (ll.4253-4254). Ésta no es la única mención a elementos animales en la tienda de Adraastro; si se recuerda, la primera parte de la écfrasis de este objeto, se inaugura con ciertas generalidades entre las el autor afirma que la tienda estaba “taillez a vestes et a flors” (l.3178) y aunque nunca devela nombres de flores en específico, sí lo hace con lo que respecta al mundo animal; y, al hacerlo, por lo general utiliza un listado.

De esta suerte, además de los animales ya señalados, se entiende que también en la zona habitable del mapamundi están “les vestes de mil maniers, les ostoirs et les espreviers, et les rocins et les destriers” (l.3188-3190)⁴¹⁴, cita que proviene de la primera parte de la descripción, es decir en el asedio de Montflor; mientras que, en la segunda, como lo hemos visto, las hazañas de los ascendentes de Adraastro están circundadas con una especie de marco en donde “sont paint liupart, ors et lyon” (l.4286). Cabe recordar que el autor es claro cuando afirma la ubicación de esos grabados pues afirma que, con respecto a las gestas de los reyes antiguos, los grabados de las bestias se encuentran “En la courtine d’envioron” (l.4285).⁴¹⁵ Al observar esto, es evidente que el autor también otorga espacialidad a su descripción mediante frases adverbiales locativas que indican dónde debe el receptor ubicar tal o cual grabado o representación. De esta suerte, el mapamundi se encuentra “u pan devant desus l’entree” (l.4225)⁴¹⁶, mientras que, entre otras representaciones, los meses del año se ubican “De l’autre part, el destre pan” (l.4269)⁴¹⁷. A propósito de la *dispositio*, para finalizar este apartado, cabría resaltar que, con lo que respecta a la representación del mapamundi, la crítica ha vinculado la representación de esta zona con un pasaje ovidiano. En efecto, en sus *Recherches sur les sources latines...*, Faral propone que, para describir la tienda del rey Adraastro, el autor del *Roman de Thèbes*, no sólo se basó en la descripción de los Palacios del Sol hecha por Ovidio, en las *Metamorfosis*, sino en el libro I también de esta obra; concretamente en la primera metamorfosis en la que se describe el asentamiento del cosmos y lo existente tal como ahora lo conocemos. Los pasajes cotejados por Faral (*Recherches sur...*, 66) y claramente hermanados son los siguientes:

Par cinc zones la mappe dure,
si paintes com les fist Nature.
Car les dui qui sont deforeines

⁴¹⁴ Las bestias del mil maneras; los azores y los gavilanes, los rocines y los destreros (89)

⁴¹⁵ “Sobre el lienzo circundante” (110)

⁴¹⁶ “Sobre la puerta de entrada” (109)

⁴¹⁷ “En el lado opuesto, sobre el panel derecho” (110).

De glace sont et de noif pleines,
et orent ynde la coulour,
car auques torment a froidor ;
la chaude qui est el mileu,
cele est vermeille comme feu :
que pour le feu, que por les nois,
riens n'i abite en celes trois.
Entre chascune daerrainne
et la chaude qui fu maienne,
en ot unne qui fu tempree,
devers galerne est habitee.

(Il.4227-4240) ⁴¹⁸

Mientras que en la obra de Ovidio se lee lo siguiente:

utque duae dextra caelum totidemque sinistra
parte secant zonae, quinta est ardentior illis,
sic onus inclusum numero distinxit eodem
cura dei, totidemque plagae tellure premuntur.
quarum quae media est, non est habitabilis aestu;
nix tegit alta duas; totidem inter utramque locavit
temperiemque dedit mixta cum frigore flamma

(*Metamorfosis*, I, vv. 45-50) ⁴¹⁹

⁴¹⁸ “El mapa se extendía en cinco zonas, pintadas tal como Naturaleza las había hecho: las de los dos extremos estaban cubiertas de hielo y de nieve, eran de color índico pues tienden a enfriarse. En medio estaba la zona cálida, roja como el fuego; ya sea por el fuego como por las nieves, nadie habitaba ninguna de esas tres. Entre cada una de las zonas extremas y la cálida –la central– había una templada, habitada hacia el galerno” (109)

⁴¹⁹ “Del mismo modo que dos zonas separan el cielo por su parte derecha y otras tantas por la izquierda y la quinta es la más caliente que ellas, así el desvelo del dios dividió el peso encerrado con esta misma proporción y otras tantas regiones quedan impresas en la tierra. De ellas, la que está en el centro no puede ser habitada a consecuencia del calor; abundante nieve cubre dos: igual número colocó entre una y les dio la templanza mezclada con frío” (vv.45 y ss.)

3.2.3) La tienda de Eneas, en el *Roman d'Eneas*

Como he señalado en otro apartado de este trabajo, la crítica ha llegado a un acuerdo con respecto a la obra que ahora me ocupa: el *Roman d'Eneas* fue escrito hacia 1155 y, por lo tanto, desde un punto de vista cronológico respecto a la datación de la triada de *romans de matière antique*, representa el segundo texto que medievaliza las gestas de los héroes antiguos.⁴²⁰ Hasta la fecha, y a diferencia del *Roman de Troie*, se desconoce el autor de este texto. Sin embargo se sabe que fue escrito bajo los auspicios de la Casa Plantagenet.⁴²¹

El *Roman d'Eneas*, como es de esperarse, tiene como hipotexto, además de otras obras y glosadores tardoantiguos, a la *Eneida* de Virgilio.⁴²² Por esta razón, al igual que el poeta latino, el autor anónimo da cuenta de la partida del héroe troyano que, después de la destrucción de Ilión, busca por mandato divino un territorio donde fundar y reorganizar la nueva patria. Al igual que en la obra madre, esta tierra se configurará en la actual Península Itálica, con la diferencia de que no se trata, hacia el siglo XII e intratextualmente, de los territorios del *Latium*, sino de Lombardía. Así como este detalle, varios son los aspectos que hacen de la obra una adaptación del discurso virgiliano al medieval. De este modo, Eneas no

⁴²⁰ La polémica que se centra en la datación de este texto, como ha señalado Bermejo en su estudio introductorio a la traducción del *Roman d'Eneas* (*El libro d'Eneas*, 18-19), se remonta al siglo XIX y depende, siempre y en todo caso de la datación de las otras dos obras que integran la triada de *romans de matière Antique*, el *Roman de Thèbes* y el *Roma de Troie*, tomando siempre como punto de partida la primera de aquéllas dos. De esta suerte, Paulin Paris, en su texto, *Les manuscrits françois de la Bibliothèque du Roi* (T. I., 67 — 72), propone el orden *Troie-Eneas*. Pocos años después, el célebre medievalista Gaston Paris propone, hacia 1892, que el orden fue *Eneas-Troie*; hecho que fue confirmado por J.J Salvedra de Grave, a juicio de Bermejo, el mejor editor del texto; mientras que Faral, en los primeros años del siglo XX, confirma y precisa la fecha: el *Roman d'Eneas* se escribió hacia 1155 ó 1160 (*Recherches sur les sources...*, 161 y ss.).

⁴²¹ Como señala Georges Douby (*Hommes et structures*, 155 y ss.), hacia la segunda mitad del siglo XII, y especialmente en las cortes de Flandes y Anjou, se escriben obras que, bajo el tópico de la *translatio imperii* —añado— intentan justificar ciertas Casas nobles en el poder de estos territorios. Este fue el caso de la corte anglonormanda que no sólo justificó su derecho y permanencia en el poder emparentándose con el mítico rey Arturo, sino también creando textos que rescataban los modelos clásicos y qué mejor que la historia de un joven errante que buscaba un nuevo territorio para poder erigir el nuevo imperio.

⁴²² La crítica en los años ochenta del siglo pasado optaba por hablar de una fuente intermediaria entre Virgilio y el autor anónimo del *Roman* —una obra supuestamente perdida—. Actualmente se ha desechado esta teoría y se apela por un contacto directo con el texto virgiliano. No obstante, si bien se afirma este contacto directo, no por ello se autentifica como único. En palabras de F. Mora este contacto con la *Eneida* “n’est pas solitaire — et ainsi peuvent s’expliquer certaines divergences entre les deux textes [...] C’est là ce qui fait l’Énéas non un trahison mais un réécriture fondée sur des réminiscences plus ou moins conscientes” (“Sources de l’Énéas...84). Entre ellas, F. Mora apela a la influencia, por ejemplo de Fulgencio y Maurcus Servius Honoratus, así como Claudiano, todos ellos “héritiers d’une tradition épique qu’ils ont largement contribué à maintenir mais aussi à modifier (“Sources de l’Énéas...”85).

sólo es el héroe fundador, sino que se configura, a medida que avanza el texto, como el prototipo del caballero cortés y señor feudal que protege y da victoria a sus vasallos.

De la misma manera, como lo ha señalado la crítica (Baumgartner, “Tombeaux pour guerriers...”, 50; Talarico, “*Fundare domum...*”, 203 y ss.) las *amplificationes* con respecto al hipotexto se observan, principalmente, en dos aspectos: por un lado, la inclusión de pasajes relacionados con el *fin amour*, sobre todo aquellos relacionados con Lavinia, en tanto que la unión con ésta desemboca en el inicio del linaje; mientras que, por otra parte, se encuentran las descripciones de personas y objetos que, como hemos observado, resultan caras para la retórica medieval. En este sentido, Bermejo ha señalado que:

Las descripciones suponen, por lo general, un ejercicio de *amplificatio* con respecto a la fuente latina. Son excursos introducidos por los autores medievales, que responden tanto al espíritu inquieto de algunos clérigos, cuanto al gusto por lo maravilloso, lo raro y lo exótico [...] En algunos casos, los motivos introducidos en estas digresiones parecen producto de fuentes reales [...] Sin embargo, generalmente la sed de curiosidad es saciada en fuentes librescas: tratados sobre piedras preciosas, animales, plantas, libros sobre las maravillas del universo, etc.

(“Introd., al *Libro de Eneas*, 24)

Entre las maravillas mencionadas por la autora, habría que recordar algunos pasajes que bien podrían encajar en lo que en este trabajo de investigación entiendo por écfrasis. En este sentido, cabría resaltar no sólo el escudo de Eneas (ll. 4530-4553), del cual ya me he ocupado, sino también tres descripciones por demás interesantes: por un lado, la sepultura de Pallas o Palante (ll.6409-6485); por otra parte, la écfrasis de la tumba de Camila o Camille (ll.7513-7719). Ambos se suman a toda una tradición ecfrástica de descripciones de sepulcros en la literatura medieval escrita en lenguas romance. Asimismo, cabría resaltar la descripción de la tienda que erige Eneas, antes del enfrentamiento con su enemigo, y en la cual me enfocaré a continuación. No obstante, antes de dar paso al análisis, habría que señalar que, de la misma forma en que he estructurado los apartados anteriores, en éste me centraré en tres aspectos: 1) generalidades de la descripción de la tienda de Eneas; 2) estrategias retóricas utilizadas en la descripción de la tienda de troyano e hipotextos; y 3) originalidad y funciones ecfrásticas de la tienda, contenida en este *roman*.

1) Generalidades de la descripción de la tienda de Eneas, en el *Roman d'Eneas*

La descripción de la tienda de Eneas, en la versión literaria francesa y medieval, es una de las aportaciones que hace el autor anónimo de la obra al relato virgiliano; pues si bien es cierto que, como señala Croizy-Naquet (“La forteresse de tentes troyennes...”, 73), el libro XI de la *Eneida* concluye cuando el poeta latino afirma que Eneas planta su campamento frente a Laurento, este pasaje tan sólo se reduce a un verso: “considunt castris ante urbem et moenia vallant” (*Eneida*, xi, v.915).⁴²³ Por el contrario, el autor del *Roman*, siguiendo los parámetros retóricos de su tiempo, detalla dicho conjunto de edificaciones efímeras en, aproximadamente, 68 versos (ll.7348-7416); por lo cual y en consecuencia, nos encontramos con una *amplificatio* que el autor decide incluir en su obra.

Como sucede con la descripción del escudo de Eneas que aparece también en este *Roman*, la *descriptio* de la tienda resulta –de entre las écfrasis de tiendas militares reunidas en este trabajo– la más atípica de todas. Y es que, por un lado, esta écfrasis combina tanto versos absolutamente dedicados al carácter descriptivo, como elementos que más bien se relacionan con un desarrollo narrativo. En el primero de los casos, habría que recordar los detalles que ofrece el narrador con respecto a la decoración figurativa de los paños del pabellón del rey; mientras que, en el segundo, vale hacer memoria de las marcas deícticas que el autor dispone, de modo que el receptor pueda darse cuenta del paso del tiempo: una noche, en la que los troyanos logran erigir no una tienda, sino una especie de fortaleza efímera. En efecto y por otra parte, más que una sola tienda, la descripción del campamento de Eneas podría interpretarse como una tienda que alberga, a su vez, 1500 tiendas de campaña y entre las que sobresale –por su tamaño, altura y esplendor– la del héroe troyano.

Intratextualmente, esta descripción se halla, si no en los últimos pasajes de la narración, de menos sí en una parte que puede considerarse como un punto en el que la acción del relato ha avanzado más de la mitad de su totalidad. De esta suerte, antes de la descripción del pabellón del Eneas-caballero, el lector habrá leído cómo Turno, a quien Lavinia se le había prometido en matrimonio, ha reunido un magnífico ejército para luchar en contra del hijo de Venus (ll.4107 y ss). De hecho, algunas de las batallas más importantes en la historia ya se habrán librado; por ejemplo, aquella en la que muere Pallas o Palante, hijo del rey Evandro y partidario de Eneas (ll.5709 y ss). Asimismo, antes de la descripción de la tienda

⁴²³ “Plantan ante la ciudad sus campamentos y atrincheran las murallas.” (*Eneida*, XI, v.915)

del héroe, se sabe que el rey latino y algunos de sus vasallos han decidido entregar a Lavinia al troyano (ll. 6643 y ss), hecho que implica no sólo el consentimiento para las nupcias, sino la sucesión del reino y el apoderamiento del territorio, por parte del protagonista. Ante estos hechos, se desata una nueva batalla en la que las amazonas, comandadas por Camille o Camila, juegan un papel importante. Ésta última también muere y esto representa un hondo pesar para Turno, pero desemboca, del mismo modo, en la descripción del ya mencionado sepulcro admirable (ll.7513-7719). Después de esto, gran parte de los habitantes del reino apoyan, con el fin de alcanzar la paz, a Eneas; es entonces que se pide una tregua para enterrar a los muertos y evitar que la sangre siga corriendo en las afueras de Laurento, donde Eneas, en un acto que se debe leer como el asedio a una ciudad, ordena colocar su campamento.

No es, sino hasta el v. 7347 que comienza la descripción del pasaje que en este trabajo forma parte del corpus de análisis y que se extiende, como he mencionado, 68 versos después (l.7416), donde se concluye todo aspecto relacionado con la construcción. No obstante, como también lo he señalado, en su totalidad el episodio combina aspectos descriptivos con rasgos narrativos; y, de modo general, puede dividirse en tres apartados más o menos delimitados: el primero corresponde, sino a una especie de *exordio*, sí a la apertura de la descripción y en la que se da cuenta de la situación geográfica donde se erige la tienda de tiendas. Se trata de una colina frente a la ciudad de Laurento donde, en tiempos intratextualmente pretéritos, se hallaba un castillo, ahora en ruinas (“Devant Laurento ot .I. moncel, / jadiz fu siege a .I. chastel” [ll.7343-7348])⁴²⁴. Se ofrece asimismo, en este primer apartado, las condiciones de amplitud que tiene el foso en el que se levanta la fortaleza: “Dedenz duroit bien la planece/grans .III. trais d’une arbalestre” (ll.7352-7353)⁴²⁵, así como la orden que emite Eneas a sus hombres para erigir la construcción y los objetivos que persigue:

Dans Eneas illuec s’areste,
auques y avoit de defens
Il appella ses Troÿens,

⁴²⁴ Como lo he hecho al trabajar en el escudo de Eneas, en el *Roman*, en el cuerpo del texto pondré el texto antiguo, mientras que en nota a pie, a partir de aquí, pondré la traducción que propone E. Bermejo en su traducción al *Libro de Eneas*. De esta suerte, el pasaje citado, se lee: “Frente a Laurento se elevaba una colina donde en tiempos se asentara un castillo.” (*Libro de Eneas*, 174)

⁴²⁵ “Aún quedaba algo de la fortaleza. Dentro, el recinto se extendía al menos hasta cuatro tiros de ballesta.” (*Libro de Eneas*, 174)

Illuec rouva fichier sa tente,
que l'en la voie de Laurente.

(Il.7354-7358).⁴²⁶

Este primer apartado, finalmente, concluye cuando se afirma que los troyanos trabajan toda la noche y en ella logran levantar la construcción que, en todo momento, tiene como objetivo causar no sólo asombro, sino también admiración en los oponentes, pues cabe recordar que el autor afirma que la gran tienda no fue construida, sino como muestra riqueza.

Hacia el v. 7360 comienza la parte medular de la descripción. En ella, se da cuenta de los aspectos físicos que tiene la tienda: se trata de una construcción efímera y colorida que, a pesar de ser textil (Il.7363), en todo momento, parece un castillo levantado en materiales sólidos que evocan una muralla de piedra:

o bretesches et cretiaus;
tout ert ainsi ouvré en tiere
comme quarrel sont en misiere.
De loing sambloit estre chastel

(Il.7364-7367).⁴²⁷

Se afirma, del mismo modo, que otro de los objetivos al haber levantado la tienda es estético (“n’ert mie fait por forteresce, mais por biauté et por leesce” [Il.7369-7370])⁴²⁸; y se da cuenta, también, de ciertos elementos que logran mantener erigida la construcción (Il.7371-7372). Por otra parte, el autor asevera que dentro de la tienda se levantan, a su vez, 1500 tiendas (Il.7373-7376), entre las cuales destaca, en medio de todas, la tienda en la que reposa Eneas (l.7377). De esta construcción dentro de la fortaleza se menciona su localización y origen (“Eneas fist tendre en milieu/ son tref que il conquist d’un Grieu” [7377-1.7378])⁴²⁹ y algunos detalles ornamentales como la diversidad de colores que la adornan (l.7379). Después, de nueva cuenta, como sucede en el caso de la tienda del rey Adraastro, en el *Roman de Thèbes*, se describe una tienda en la que los elementos naturales se plasman en sus paños. En ellos se retrata una especie de *imago mundi*, aludida por la representación de

⁴²⁶ “El bravo Eneas se detiene allí, pues le parece una buena defensa. Llamó a sus troyanos y les mandó levantar su tienda, para que sea vista desde Laurento” (*Libro de Eneas*, 175)

⁴²⁷ “Tenía troneras, y almenas y estaba toda decorada a cuadros. De la misma manera que se dispone una muralla. De lejos parecía un castillo.” (*Libro de Eneas*, 175)

⁴²⁸ “No había sido construida como fortaleza, sino como muestra de belleza y de riqueza.” (*Libro de Eneas*, 175)

⁴²⁹ “Eneas mandó izar en el centro su pabellón, que había conquistado a un griego.” (*Libro de Eneas*, 175)

la flora y la fauna (“taillé a vestes et a flors” [l.7380])⁴³⁰. Por otro lado, al igual que el escudo del héroe, la tienda de Eneas, aquella en la que pernocta, se adorna con elementos geométricos que albergan aquellos elementos relacionados con el mundo natural (“et a girons et a taviaus,/et a bandes et a meriaus” [ll.7381-7382]).⁴³¹ Después, el autor singulariza la tienda del héroe troyano, al afirmar que parece un torreón (“Desor touz les autres paroît,/ donjon sambloit, que granz estoit” [l.7383-7384])⁴³². Finalmente, se dice que sobre la tienda hay un águila de oro, visible desde cualquier punto del campamento e incluso hasta la ciudad enemiga (“.I. aigle d’or ot en son mis/ que on veoit par le paÿs” [ll.7385-7386])⁴³³

A partir del v.7387, comienza el tercer apartado que implica la conclusión del pasaje. En él se da cuenta de la duración del trabajo de los troyanos y el resultado:

Toute la nuit ont tant ouvré
 que il orent tot apresté
 et lor tentes assis par rues
 et lor cordes toutes tendues
 et lor chastel bien afermé
 tout envaron sor le fossé:
 Assez fu pas fort, mais il fu biaux.

(ll.7387-7394)⁴³⁴

Posterior a esto, claramente se indica un marcador de tiempo en el que, a la mañana siguiente, los habitantes de Laurento encuentran la construcción vecina a la ciudad y provoca en ellos pavor. En este punto, habría que resaltar la presencia, de menos, de dos actos visuales que implican el cambio en los ánimos de los habitantes de la ciudad latina (“a baiatlles, le chastel **voient** [...] plusior **ciudent** que soient donjons” [ll.7398,7400] las negritas son mías).⁴³⁵ Lo anterior indica que la emoción (negativa en todo caso) entra por los ojos del enemigo. Esta emoción se traduce en frases que poco a poco van implicando la derrota y la futilidad que conlleva enfrentarse a aquellos que vienen, a ojos de los habitantes de Lombardía, sedientos de guerra, después de haber perdido la patria:

⁴³⁰ “Decorada con bestias y flores.” (*Libro de Eneas*, 175)

⁴³¹ “[bestias y flores] distribuidas en bandas y en cuadros, en listas y en escaques.” (*Libro de Eneas*, 175)

⁴³² “Sobresalía por encima de las demás y semejava un torreón, tan alta era.” (*Libro de Eneas*, 175)

⁴³³ “Llevaba un águila de oro en su centro que podría ser vista desde toda la región.” (*Libro de Eneas*, 175)

⁴³⁴ “Tanto han trabajado por la noche que todo quedó preparado y sus tiendas alzadas por calles y tensadas con cuerdas, y todo el castillo bien ordenado en torno al foso. Pronto lo acabaron y no era fuerte, pero sí de gran belleza.” (*Libro de Eneas*, 175)

⁴³⁵ “[los que estaban] sobre sus murallas durante las batallas ven el castillo... y piensan que son torreones.” (*Libro de Eneas*, 175)

Tuit ont oÿ par la cité
que li Troïen ont moult ouvré
qui la nuit ont .I. chastel fait.
Chascun qui l'ot courant y vait,
desor le mur le vont voir
qu'il est de Pierre et de mortrier,
et que cil sont moult bon ouvrier,
qui tant on fait et tant ouvré
en un corte nuit d'esté,
que autres hommes .III. tants,
ne feroient mie en .III. tans.
Moult fait vers eulz mal guerroier,
a conquere ne sont ligier,
car mult sont duit de mal souffrir
ne font nul samblant de fuïr

(Il. 7401-7416).⁴³⁶

Lo anterior expuesto se esquematiza en el siguiente listado:

1. Exordio (Il. 7348-7370)

- 1.1 Situación geográfica de la tienda (Il. 7348-7351)
- 1.2 Extensión del terreno (Il. 7352-7353)
- 1.3 Órdenes y objetivos de Eneas al construir la tienda (Il.7354-7358)
- 1.4 Duración de los trabajos de construcción (l.7359)

2. Descripción del campamento de Eneas, tienda de tiendas (Il.7360-7386)

- 2.1 Materiales textiles y colorido (Il.7360-7363)
- 2.2 Apariencia de muralla y castillo. Finalidad de la construcción (Il.7364-7367)
- 2.3 Objetivo de la construcción (Il.7368-7370)
- 2.4 Métodos de sustento (Il.7371-7372)
- 2.5 Campamento visto como tienda de tiendas (Il.7373-7376)

2.6 Descripción de la tienda de Eneas (Il.7377-7386)

- a) Localización y origen de la tienda (Il.7377-7378)
- b) Colorido (l.7379)
- c) Representación de la flora y la fauna (l.7380)
- d) Elementos geométricos (Il.7381-7382)
- f) Singularidad de la tienda de Eneas (Il.7383-7384)
- g) Águila de oro (Il.7385-7386)

3. Conclusión

- 3.1** Duración de la construcción del campamento (Il.7387-7394)
- 3.2** Vista de los habitantes de Laurento (Il.7395-7400)
- 3.3** Efecto apotropaico del campamento y desmoralización de los habitantes de Laurento (Il.7401-7416)

⁴³⁶ “Pronto han difundido por la ciudad que los troyanos han trabajado mucho, pues han construido un castillo en una noche. Todo el que lo oye corre y sube a las murallas para contemplarlo y todos dan por verdadero que es de piedra y de mortero y que aquellos son excelentes obreros, pues han llegado a tanto en una corta noche de verano, cuando cuatro hombres por cada uno de ellos no lo habrían conseguido en tres años. Malo es pelear contra ellos y no son fáciles de vencer, pues están habituados a sufrir y no se les veía intención de huir.” (*Libro de Eneas*, 176)

2) Estrategias retóricas utilizadas en la descripción de la tienda de Eneas e hipotexto

Como ya ha señalado la crítica (Faral, *Recherches sur les sources...*, P; Mora, “Sources de l’Énéas”..., 89: Croizy-Naquet, *La forteresse de tentes troyennes*...P),⁴³⁷ además de la descripción del Palacio del Sol, que se encuentra en el libro II de las *Metamorfosis* de Ovidio, el motivo de la descripción de la tienda real, en los textos medievales de materia antigua tiene una fuente arquetípica: la descripción de la tienda del rey Adraastro, que aparece en el *Roman de Thèbes*. El caso de la écfrasis de la tienda de Eneas no es la excepción. Para muestra única valdría recordar que, si en el *Roman* que rescribe la historia de los hijos de Edipo se encuentra un águila que corona la tienda del monarca argivo, tal como se muestra en la siguiente cita:

Et l’aigle d’or est a neel
qui est assis sus le ponmel,
c’onques nus hom n’oï parler
de tant bel oysel, de tant cler,
n’onques nen ot rois Salemons
itel aigle en ses paveillons;
tant y ot pierres naturels,
tant calcidoines, tant esmax,
tanz escharboucles cler ardanz,
tantes jagonces reluisanz,
des que soleill et vent la touche,
feu ardent giete par la bouche.

(ll. 3199-3212) ⁴³⁸

En la tienda en la que reposa Eneas, al igual que otras tiendas de otros héroes antiguos medievalizados, se halla un elemento similar:

⁴³⁷ Por sólo citar a uno de los críticos aquí mencionados, habría que recordar lo dicho por Mora con respecto a la tienda del rey Adraastro: “Le modèle ovidien est donc bien exploité, dans un contexte épique qui met en valeur la figure du chef guerrier; mais il est en même temps renouvelé par une modernité qui s’affiche de deux manières. D’abord, dans la représentation du monde, par le choix d’une mappemonde à cinq zones qui s’inspire du Commentaire sur le Songe de Scipion de Macrobe [...] Ensuite, dans la représentation du temps, par une référence à “l’estoire des rois de Gresce”, au passé ancestral, qui fait écho à la première description et qui introduit, à côté du cycle des saisons, une dimension historique absente du texte d’Ovide. Espace et temps peuvent alors signifier deux choses. D’une part le souverain qu’est Adraste peut contempler, sur les parois de sa tente, à la fois la mémoire de ses glorieux ancêtres et le vaste univers que tout conquérant rêve de dominer. C’est en ce sens que le *Roman d’Alexandre* reprendra et récriera l’épisode, en l’amplifiant.” (en línea).

⁴³⁸ “Un águila de oro nielado se erguía en lo más alto: nadie oyó hablar jamás de un ave tan bella, tan resplandeciente, jamás el rey salomón tuvo águila semejante en sus pabellones. Tenía tantas piedras preciosas – tantas calcedonias, tantos esmaltes, tantos escarbunclos de llameante claridad, tantos jacintos centelleantes – que cuando el sol y el viento la alcanzaban, arrojaba fuego ardiente por el pico.” (*Libro de Tebas*, 90).

.I. aigle d'or ot en son mis
que on veoit par le paÿs.

(ll. 7384-7385).

Es cierto que el número de versos empleado en cada obra es distinto: doce para *Thèbes* y sólo un par de ellos para *Eneas*, por lo cual tendríamos que hablar de una *abbreviatio*, en uno de los elementos que componen esa écfrasis. Sin embargo, el motivo sigue ahí y conserva en todo momento su simbolismo; pues el águila en cualquier tienda de monarca representará realeza y victoria.

Pero la abreviación o la amplificación –ya señalada en el apartado anterior– no son las únicas estrategia retórica de la que se vale el autor del *Roman d'Eneas* para describir la tienda del protagonista, sino que, siendo constante con las descripciones hasta aquí estudiadas, es consciente de la distribución del espacio representado. De esta suerte, a lo largo de la écfrasis se hallan marcas claramente locativas que ya han sido expuestas en el apartado anterior: por ejemplo, se habla de la ubicación del campamento troyano (“Devant Laurente...”, l.7343)⁴³⁹, se afirma la extensión del territorio (“grans .IIII. trais d'une arbalestre”, l. 7353)⁴⁴⁰, pero sobre todo se da cuenta de dónde, de entre las construcciones que acoge esa tienda de tiendas, se halla la que pertenece a Eneas: en medio de todo ese conjunto que, como veremos, representa la fundación simbólica de su imperio (“Eneas fiste tendre en milieu” [l.7377]). A mi parecer, resulta interesante esta marca de lugar, pues, la tienda del troyano se erige como un *axis mundi* que tiene como objetivo gobernar el nuevo imperio que está por nacer.

Aunada a la *distributio*, la hipérbole también es una de las figuras que se presentan en la descripción de la tienda de Eneas. Como en otras ocasiones, el juego que implica esta figura retórica no se limita a un solo aspecto descriptivo. En este caso podemos afirmar, por un lado, una hipérbole por tamaño que es clara, sobre todo, en el momento en que el narrador afirma el número de tiendas que alberga el campamento que, a su vez y del mismo modo, se erige como una gran tienda:

⁴³⁹ Como lo he hecho al trabajar en el escudo de Eneas, en el *Roman*, en el cuerpo del texto pondré el texto antiguo, mientras que en nota a pie, a partir de aquí, pondré la traducción que propone E. Bermejo en su traducción al *Libro de Eneas*. De esta suerte, el pasaje citado, se lee: “Frente a Laurente se elevaba una colina donde en tiempos se asentara un castillo.” (*Libro de Eneas*, 174)

⁴⁴⁰ “Aún quedaba algo de la fortaleza. Dentro, el recinto se extendía al menos hasta cuatro tiros de ballesta.” (*Libro de Eneas*, 174)

quant defors l'ont appareillé,
dedenz ont lor tentes assises,
.M. et .V.C de maintes guises.

(Il. 7374-7376) ⁴⁴¹

Sin embargo y nuevamente, si recordamos, estos aspectos ya los encontrábamos en el la descripción de la tienda del rey Adraastro; pues en el *Roman de Thèbes* se afirma que:

Cinc cenz chevaliers touz a armes
et mil borjois o granz gisarmes
le roi gardent quant il conseille
et quant il dort et quant il veille.

(*Roman de Thèbes*, Il.4303-4306) ⁴⁴²

Con esto, no afirmo que el autor del *Roman d'Eneas* haya calcado este motivo de la descripción de la tienda de Adraastro, en *Thèbes*, sino que, a mi parecer, ambos testimonios son parte de uno de los tantos motivos o submotivos recurrentes en las descripciones de este tipo de edificios. Como quiera que sea esto, la hipérbole –en el caso de la descripción de la tienda de Eneas– no radica únicamente en la medida; sino también, y paradójicamente, en la relación que tiene el objeto con el tiempo empleado en su construcción: una noche que, insisto, sirve para que los caballeros de Eneas logren levantar un campamento que se erige como un castillo vecino y que, visto por los habitantes de Laurento, es tomado port tal :

Chascuns qui l'ot courant y vait
desor le mur le vont veoir
et afichent trtestuit por voir
qui'il est de pierre et de mortrier,
et que cil sont moult bon ouvrier
qui tant ont fait et tan ouvré,
en une corte nuit d'esté,
que autres hommes .IIII. tans
ne feroient mie en .IIII. anz.

(Il.7404-7412) ⁴⁴³

⁴⁴¹ “Cuando quedó preparado por fuera, distribuyeron dentro de las tiendas mil quinientas de muchas formas.” (*Libro de Eneas*, 175)

⁴⁴² “Quinientos caballeros armados por completo y mil burgueses provistos de alabardas protegían al rey cuando celebraba consejos y cuando dormía y cuando velaba” (*Libro de Tebas*, 111)

⁴⁴³ “Todo el que lo oye corre y sube a las murallas para contemplarlo y todos dan por verdadero que es de piedra y de mortero y que aquellos son excelentes obreros, pues han llegado a tanto en una corta noche de verano, cuando cuatro hombres por cada uno de ellos no lo habrían conseguido en tres años.” (*Libro de Eneas*, 175).

La cita anterior me conduce a afirmar, finalmente, que de entre las estrategias retóricas utilizadas por el autor del *Roman d'Eneas* la *similitudo* es, sino la más importante, de menos sí la que resulta mayormente funcional, a nivel intratextual. En otras palabras, al describir la tienda de Eneas, el autor medieval se vale de una serie de aspectos comparativos en los que, por lo general, se relaciona al campamento del troyano, o bien a la tienda misma, con un edificio sólido. Así se dice que: “De loing sambloit estre chastel” (l. 7367), mientras que la tienda de Eneas “donjon sambloit, que granz estoit” (l.7384). Como ya lo ha señalado Croizy-Naquet (“La forteresse troyenne..., 79)⁴⁴⁴, pareciera que el autor aludiera a una especie de *trompe-l'œil* que, añadido, en realidad tan sólo existe por el poder de la palabra y que, no obstante, posee, como lo veremos en el siguiente apartado, una función determinante.

3) Originalidad y funciones efrásticas de la tienda de Eneas, en el *Roman d'Eneas*

Queda claro con lo expuesto en los apartados anteriores que la descripción de la tienda de Eneas, en el *Roman*, es quizás la más disímil de las descripciones de este tipo en literatura medieval. A grandes rasgos, no se trata de un objeto en el que se plasme aspectos figurativos que tengan una intención didáctica, como sí sucede con la tienda del rey Adraastro y otras que también integran el corpus de análisis de este trabajo. No obstante, es innegable que, con este pasaje, nos encontramos ante la reformulación del motivo en el que el autor ha optado por representar, más que un solo edificio efímero, la agrupación de una serie de tiendas cuya presentación combina aspectos narrativos y descriptivos.

Asimismo, similar a la descripción del escudo de este mismo protagonista en esta obra, la *descriptio* de la tienda apela más a un modelo matemático o, de menos geométrico que, en todo caso y a mi parecer, conlleva dos funciones. La primera de ellas es intratextual y la llamaré **función proléptica-simbólica**, pues al levantar ese campamento Eneas coloca, metafóricamente, los cimientos de su nuevo imperio. De hecho, no resulta fútil que el campamento troyano se erija en un valle que en el que existe un castillo en ruinas, pues este

⁴⁴⁴ Las palabras de la autora son las siguientes: “Le merveilleux n’est pas exclu; bien au contraire, il est transposé du domaine scientifique ou magique, au domaine du trompe-l’œil, de la mimesis falsifiée. Plus subtil, il ne demontre pas l’entendue des connaissances, il ne se fait pas catalogue du savoir, mais application d’une aptitude à se jouer du savoir” (Croizy-Naquet, “La forteresse de tentes troyennes...”, 77).

alcázar derruido simboliza la potencial pero nula victoria de Turno sobre los terrenos del Lombardía. Esta idea es mucho más sólida cuando se piensa que el pasaje que sucede a la écfrasis de la tienda de Eneas es la descripción de los funerales de Camila, reina de los Volscos y mano derecha de Turno, y la sucesiva *descriptio* de su sepulcro. Es decir, al morir la reina amazona, también muere, en las esperanzas de Turno, la posibilidad de ganar la batalla. Posteriormente, se decidirá la victoria en un combate en el que participarán, solos, el rey de los rútilos y el troyano que, finalmente, se levantará como un *sol invictus*.

Pero el simbolismo de la descripción de la tienda de Eneas va mucho más allá de los aspectos intratextuales. Como ya lo ha mencionado Baswell (“Eneas’s tent and the fabric of Empire...”, 44), el levantamiento del campamento troyano es una gran metáfora textil, en la que se hace alusión al orden en que, de modo simbólico, se tejen los acontecimientos históricos de la sucesión de un reino. Concretamente, concuerdo con lo que ha afirmado este crítico, me parece que la gran función del pasaje ecfrástico obedece a un carácter extratextual, en el que se alude al modo en que se entrelazan los hilos de la historia del imperio Plantagenêt. Así, Croizy-Naquet ha señalado que: “le clerc médiéval entreprenait le récit d’Enée dans la intention, sans doute, de créer une continuité historique entre les héros troyens, romains et partant, la dynastie des rois régnant sur l’Angleterre, comme Henri II Plantagenet” (“La forteresse de tentes troyennes...”, 85). En otras palabras, si damos por válida la hipótesis de que la obra se escribió por auspicios de Enrique II o Leonor de Aquitania, tendríamos que ubicar en el texto un valor político en el que se ensalza el tópico de la *translatio imperii*, lo cual no resulta novedoso ni en el andamiaje cultural de la Casa gobernante angevina, ni tampoco inusual en algún otro gobernante medieval.⁴⁴⁵ El Eneas del *Roman*, por tanto, es un avatar literario de los condes de Anjou y gobernantes, después, de la Inglaterra angevina. En conclusión, al levantar su campamento y su tienda, Eneas se vuelve, en una función que podemos llamar **especular-extratextual**, un doble literario que tiene como referente personajes históricos.

⁴⁴⁵ En el primero de los casos, bastaría recordar las razones por las que Wace dedica precisamente a Leonor de Aquitania el *Roman de Brut*, un texto que habla de la Fundación de Bretaña por Bruto, pariente de Eneas; o bien el ya mencionado Poema de Baudri a la Condesa Adele, en el que se alude a la conquista de Inglaterra por los Normandos. En el segundo caso, recordemos también que el mismo Alfonso X, el sabio, en su *General Estoria*, afirma que el nombre de España proviene porque ésta fue fundada por Espan, un sobrino de Hércules.

3.2.4) La tienda de Alejandro en el *Roman d'Alexandre*

Antes de haberse escrito el hispánico *Libro de Alexandre* (ca. 1270) y más o menos contemporáneo al tiempo en que Gautier de Châtillon redactara en latín la *Alexandreis* (ca.1180), la leyenda alejandrina, en la Francia medieval, vio nacer una obra que actualmente se conoce como el *Roman d'Alexandre* (ca.1180) y que se atribuye a Alexandre de Bernay, conocido también como Alexandre de París.⁴⁴⁶

Sin embargo este texto, que en francés antiguo se titula *Li romans d'Alexandre* –en efecto, llama la atención su forma en plural–, no es una obra completamente unitaria o, por lo menos, no en sus orígenes: sino que, dejando a un lado sus distintos hipotextos, la crítica actual reconoce que Alexandre de Bernay es únicamente el autor de la última parte de la narración y el que, hacia finales del siglo XII, reunió varios escritos y los vació en la forma del duodecasílabo, posteriormente llamado –por esta obra– verso alejandrino.⁴⁴⁷ De esta suerte, la crítica actual reconoce, de menos, cuatro *branches* o ramas principales que constituyen la obra que sobrevive hasta nuestros tiempos. A saber éstas pueden detallarse así:

a) Rama I (<i>branche</i> I)	Se trata de un texto de un autor anónimo originario de Poitou quien, a su vez y en decasílabos, reescribe un <i>Roman de Alexandre</i> remoto, cuyo autor se reconoce como Albéric de Pisançon, traductor del epítome que realizó Julio Valerio (<i>Nativitas Alexandri magni...</i>) a la lejana obra del Pseudo Calístenes (ca. s.III)
----------------------------------	--

⁴⁴⁶ Para un estudio profundo sobre la propagación de la leyenda de Alejandro Magno en la literatura francesa medieval hay que consultar, de menos, dos textos que resultan importantes en este campo: por un lado, la obra de Martin Gosman, *La Légende d'Alexandre Le Grand dans La Littérature Française Du 12e Siècle*; mientras que, por otra parte, se encuentra *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*, editado por Z.David Zwuiyya. A diferencia del primero, el último no sólo trata aspectos relacionados con la literatura francesa, sino en otras en las que se habló del conquistador macedonio. En ambos casos, no obstante, se abordan temas como el modo en el que la leyenda se fijó por escrito en latín y después en las lenguas romances; así como aspectos relacionados con los pasajes que, con el paso del tiempo, se volvieron clásicos en la historia del legendario conquistador: la lucha contra Darío III, la entrada a Jerusalén, el vuelo con los grifos, la exploración marina, etc.

⁴⁴⁷ En este sentido y con relación al *Libro de Alexandre*, Arizaleta ha señalado que: “la dénomination ‘Roman d’Alexandre’ désigne, non pas un seul texte, mais plusieurs: seulement un de ces textes a été connu du poète anonyme [castillien] et a donc servi de source à la écriture de l’oeuvre [hispanique]” (*La translation*, 60). Con esta afirmación, Arizaleta –quien sigue la docta investigación de Willis (*The debt of the Spanish Libro de Alexandre to the French Roman d'Alexandre*) – asegura que el autor del *Alexandre* hispánico se basa en la llamada “versión B”, del *Roman d'Alexandre*, que si bien fue escrita hacia 1060, por un poeta poitevino; también está integrada por un fragmento de Lambert le Tort de Châteadun, así como una versión fragmentaria de la muerte de Alejandro.

b) Rama II (<i>branche</i> II)	Compuesta por un autor del que sólo se conoce el nombre, Eustaquio, esta rama se basa en el <i>Fuerre de Gadres</i> , obra poco conocida, que a su vez retoma algunos episodios de la vida de Alejandro. En esta rama se reúnen, principalmente, los pasajes que narran la toma de Tiro, la entrada de Alejandro a Jerusalén y, finalmente, la derrota de Darío.
c) Rama III (<i>branche</i> III)	De autor también anónimo, esta rama es la más larga de todas y narra las aventuras de Alejandro en la India. Formalmente, se habla ya de versos duodecasílabos que darán paso al verso alejandrino francés y, posteriormente, al alejandrino hispánico, es decir de 14 sílabas.
d) Rama IV (<i>branche</i> IV)	Atribuida a un tal Pierre de Saint Claude, pero mayoritariamente a Alexandre de Bernay, esta rama trata las últimas aventuras, la muerte de Alejandro y su entierro. Se asegura, por otra parte, que este mismo autor, como mencioné líneas arriba, actúa a modo de compilador de una serie de relatos de los que su obra se distancia, de menos, un siglo. ⁴⁴⁸

Vista como un producto unitario, este texto –tal como otros escritos en griego, latín e incluso en lenguas romance y otros idiomas– recupera, a grandes rasgos, pasajes emblemáticos de la vida de Alejandro de Macedonia que, no obstante, deben leerse, muchas veces como narraciones biográficamente ficticias. Entre ellos se encuentran, por sólo mencionar algunos: la doma de Bucéfalo (I, v.388 y ss.),⁴⁴⁹ la ordenación caballerescas de Alejandro (I, v.500 y ss.), los consejos de Aristóteles (I, v.665 y ss.; III, v.16 y ss.), el viaje submarino (III, 390 y ss.) y el aéreo (III, 4948 y ss.), el encierro de Gog y Magog (III, 2148 y ss.), etc. Sin embargo, el pasaje que me interesa tratar en este trabajo es la descripción de la tienda de Alejandro que, contrariamente al texto hispánico, se ubica muy al principio de la narración, o por lo menos de aquella que conocemos en la actualidad. De este modo, tratando de ser coherente con el sistema que hasta aquí he propuesto, dividiré el presente apartado en tres partes: 1) generalidades de la descripción, 2) estrategias retóricas utilizadas y 3) funciones y diálogos intertextuales con otras obras.

⁴⁴⁸ Todos los datos obtenidos aquí pueden consultarse con mayor precisión en el texto de Arizaleta, *La translation d'Alexandre* (60-62); o bien en el prólogo de Laurence Harf-Lancner al *Roman d'Alexandre* (16-27) editado por Le Livre de Poche.

⁴⁴⁹ Debido a que me refiero a pasajes que se encuentran en las cuatro diferentes ramas de la obra, en la referencia, el número romano equivale a la *branche*, mientras que el arábigo, como es de suponerse, se refiere al número de verso.

1) Generalidades de la descripción de la tienda de Alexandre, en el *Roman d'Alexandre*

Como lo he mencionado, a diferencia del *Libro de Alexandre*, el pasaje en el que se describe la tienda o pabellón de Alejandro, en el *Roman d'Alexandre*, se sitúa muy al principio de la narración. Pertenece a la denominada *branche* I: cuyo hilo narrativo se centra en el nacimiento del macedonio y el modo en el que se va perfilando para ser el defensor de su pueblo y enemigo mortal de Darío III.⁴⁵⁰

En términos numéricos, el pasaje abarca 121 versos o *laissez* (I, ll.1948-2069) y es posterior a, por lo menos, cuatro eventos importantes para la narración de esta rama de la obra. En primer lugar, la tienda se describe después de la guerra y derrota de Nicolas (ll. 591-1623), gobernante de la provincia de Cesarea de Capadocia que, en el texto, es un territorio subordinado por vasallaje al rey de los persas. Asimismo, esta écfrasis es posterior al asedio contra Atenas, ciudad a la que Alejandro invade, con el fin de buscar la unión de la Hélade contra Darío y su pueblo (ll. 1624-1790). Del mismo modo, intradiegeticamente, la descripción que me ocupa en este apartado es posterior a un episodio en el que se narra las segundas nupcias del rey Filipo (con una mujer llamada Cleopatra) y el repudio que éste presenta contra la madre de Alejandro, Olimpias. Finalmente, me parece importante mencionar que la descripción de la tienda se suscita, en el *Roman d'Alexandre*, justo cuando Darío III, por medio de mensajeros y cartas, ha desafiado abiertamente al entonces príncipe de Macedonia (ll.1893-1926).

Tomando en cuenta esos pasajes previos, hacia el v.1927, se narra que Alejandro, en una situación de breve autoexilio, se encuentra en un bosque cercano a Macedonia, en compañía de sus mejores guerreros. Ahí, el joven príncipe y sus hombres instalan un campamento de gran lujo, que puede verse desde lejos:

⁴⁵⁰ Hay que tomar en cuenta que, en este trabajo, me estoy basando en la edición preparada por Laurence Harf-Lancner al *Roman d'Alexandre*, antes citada. Sin embargo, como lo ha señalado Aimé Petit (“Le pavillon d'Alexandre dans...”, 77 y ss), el pasaje de la descripción de la tienda de Alejandro en esta obra implica problemas tanto de orden filológico o ecdótico como literarios o temáticos. Éstos últimos se relacionan con la transmisión de temas y motivos, como lo veremos en el último subapartado que versa sobre esta obra. Por otro lado, en el primer rubro hay que tomar en cuenta que el pasaje ecfástico no aparece siempre con la misma disposición (o lugar dentro de la obra) en todos los manuscritos conocidos, entre los cuales habría que resaltar tres que el mismo crítico nombre de la siguiente forma: A, para el ms.3472 de la Bibliothèque de l'Arsenal; B, para el ms. 665 del Museo Civico de Venecia; y G, para el ms.25517 de la Bibliothèque nationale de France. Para una información detallada de estos aspectos que sobrepasan los límites de los objetivos de este trabajo pero que, resultan interesantes, remito al lector al artículo de Petit, antes citado.

La fu li maistres tres Alixandre tendus;
Et par la praerie mil pavellons menus,
Tant aigle et tant pomel i ot a or batus

(Il.1936-1938)⁴⁵¹

Al ver su campamento, Alejandro jura ante los dioses atacar a Darío antes del mes de abril. Lo apoyan, según dice el texto, diez mil macedonios que están dispuestos a morir por la soberanía de su pueblo. Sin embargo, antes de que esta guerra se relate, comienza la descripción de la tienda del príncipe que, a grandes rasgos, puede estar dividida claramente en tres apartados: a) un exordio al pasaje, b) la descripción exterior de la tienda y c) la correspondiente descripción del interior.

El primero de aquellos puntos es el más breve, pues sólo abarca un verso en el que la voz poética afirma “Del tref Roi Alixandre vos dirai la faiture” (l.1948).⁴⁵² Después de esto, se menciona el tamaño y la altura de la construcción, así como ciertos elementos generales como el pilote o estaca principal que sostiene la tienda. Se trata de una especie de columna de marfil, que luce ciertos grabados, pero no se menciona qué representan (“L’estache en fu d’ivoire a riche entailleüre” [l.1950]).⁴⁵³

Dentro de estas generalidades, también se afirma que los paños, una vez estando extendidos, no muestran costura alguna (“et quant ele estoit droite n’i paroit pas jointure” [l.1951]),⁴⁵⁴ por lo cual el objeto comienza a perfilarse al ámbito de lo maravilloso. Después de esta afirmación, el autor opta por describir los hastiales y, tomando en cuenta que éstos son la parte superior de este tipo de construcciones (véase fig. 22), nos conduce a nosotros, en tanto receptores, hacia el plano superior de la tienda; del cual se menciona el ornato compuesto no sólo por oro y piedras preciosas, sino por dos manzanas artificiales, que en

⁴⁵¹ Como he señalado en el anexo donde incluyo el pasaje completo, al no existir una traducción castellana oficial al *Roman d’Alexandre*, ofrezco mi propuesta de traducción en este trabajo. De esta manera, los versos citados los traduzco de esta manera:

“Es ahí donde la tienda de Alejandro fue levantada,
en el prado verde, por mil pabellones estaba rodeada,
con mil águilas y mil manzanas de oro eran las tiendas adornadas...” (Il.1936-1938)

⁴⁵² “De la tienda del rey Alixandre os diré la hechura.” (l.1948)

⁴⁵³ “La estaca fue hecha de marfil con rica entalladura” (l.1950)

⁴⁵⁴ “y cuando estaba erguida no se le encontraba juntura.” (l.1951)

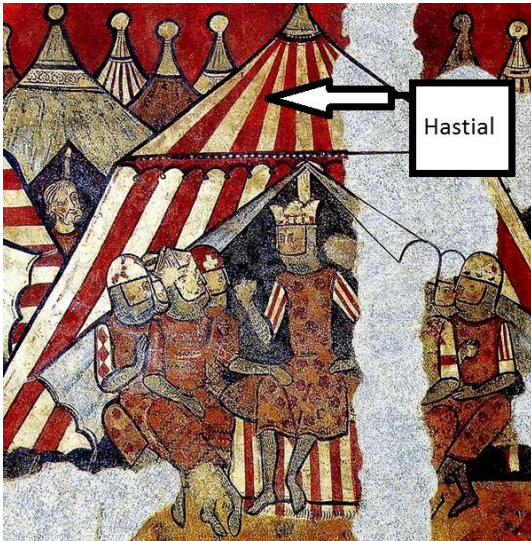


Fig. 22 El rey Jaime I en su tienda, dentro del ciclo mural “La conquista de Mallorca”, Museu Nacional d’Art de Catalunya

realidad son un escarbunclo y un topacio que brindan luminosidad a la tienda, en las noches oscuras (ll.1954-1957).

Después de esto, el autor parecería entrar a describir los paños exteriores, pero simplemente menciona, de nueva cuenta, que éstos están hechos de tal manera que no puede percibirse dónde se juntan por el hilado (“Il n’ot onques mellor tant com li siecles dure, /car tiut li quatre pan fuerent fait sans costure” [ll.1959-1960]).

Ante esta breve mención, la voz poética desvía la “mirada” del receptor para hablar de las estacas y las cuerdas que tensan la tienda; se trata de piezas

metálicas finas, hechas con oro español; y las cuerdas de seda fina a las que también se les ha añadido las plumas de un alerión; ave que, según los bestiarios medievales, es comparable a un águila y representa la potencia real (“De fin or espanois fuerent fait li paisson,/ et les cordes de soie, qui tendent environ,/ et ot avec mallé plume d’alerion” [ll.1961-1963]).⁴⁵⁵ Posterior a esto, se apela a la resistencia de las cuerdas e inmediatamente después la voz poética se centra en la descripción exterior de cuatro paños que componen la tienda, por lo cual se infiere es una construcción más o menos cuadrangular. El primero de esos paños es más blanco que la nieve y, según el texto, más claro que el cristal (l.1966); el segundo es más negro que el carbón (l.1967) y del tercero se cuenta que es rojo o bermejo, debido a que la tela fue teñida con sangre de dragón (l.1968). Finalmente el tercero es verde e imita y supera el verdor de la naturaleza (l.1970).

Al terminar de describir los paños, el narrador se refiere al origen y a dos propiedades singulares de este edificio efímero. En el primero de los casos, se habla de una reina anónima que se vincula con el legendario rey Salomón; mientras que, en segundo término, se habla de dos propiedades de esta tienda; en primer lugar se destaca la imposibilidad de que la construcción sea quemada, ya que cierta parte está recubierta de piel de salamandra (“Del poil

⁴⁵⁵ “Fueron hechas las estacas de fino oro español y las cuerdas que tensaban los paños de seda tejida eran con plumas de alerión” (ll.1961-1963)

fu d'une veste qui salemandre ot non,/ tous tans se gist en fu, n'aure garison,/ne ja ne porra fus ardoir le pavellon" [Il.1972-1974]);⁴⁵⁶ mientras que, por otro lado, se ensalza su propiedad plegable y fácilmente transportable; pues, al no ser utilizada, puede doblarse de tal manera que alcanza un tamaño comparable al de un diente de un grifo (Et qant il est ploiés et mis en quaregnon,/ sel met on en la grousse d'un decel de griffon [Il.1975-1976]).⁴⁵⁷

Poco a poco, la voz poética nos conduce por los distintos espacios de la tienda. Así, después de referirse al carácter plegable de la construcción, quien describe nos sitúa en la entrada del inmueble y afirma que ésta fue hecha de la piel de una gran serpiente que, lejos de lo que podría pensarse, era blanca y aún más "clere plus que nule verriere" (l.1979).⁴⁵⁸ Sin embargo, más sorprendente es la tercera propiedad maravillosa a la que alude el autor; la propiedad que en este trabajo he denominado "anti-venenos", ya que se afirma que, si el gobernante se viera amenazado por algún hombre o una mujer que traiga consigo veneno, con intención de emponzoñarle, la tienda –casi a manera de un edificio inteligente– cerrará sus puertas, oscurecerá sus alrededores y lanzará cierto humo que podrá ser divisado desde más de una milla de distancia:

por la bonté qu'ele a doit ele estre plus chiere,
car se hom i aproche, neïs feme legiere,
qui port entoschement, torner, l'estuet arriere;
Sempres se clot et serre com s'iert un messiere,
après devient obscure et gete tel fumiere
com fet desor le fu une bollant chaudiere,
cel espoisse li dure une lieuee entiere.

(Il.1980-1986)⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ "Del pelo de una bestia que salamadra llamamos, que vive en el fuego, pues no encuentra mayor satisfacción, fue hecha la tienda, por ello, ninguna llama ardería el pavellón" (Il.1972-1974)

⁴⁵⁷ "y cuando está pliegado en cuatro, tiene pequeña talla, pues es tan pequeña como un diente de grifón" (Il.1975-1976)

⁴⁵⁸ "... y clara, más que ninguna vidriera" (l.1979)

⁴⁵⁹ "Sin embargo, más preciosa era la tienda por su bondad primera, pues si se aproximara hombre o mujer ligera portadores de veneno, les haría retornar de donde vineran, ya la puerta se cerraría infranqueable más que muralla y piedra después se haría oscuro y lanzaría tal humo de vera, como hace un calderón sobre un fuego que quema. Esto se vería desde más de una milla o más enteras." (Il.1980-1986)

En los versos siguientes, hay breves detalles como el hecho de tener una bisagra con un valor de mil marcos de plata (l.1987); misma que parece haber sido un obsequio de Olimpias a Alejandro (l.1988). Más interesante que estos elementos resulta la reformulación de un motivo efrástico en este tipo de representaciones en literaturas medievales: la descripción del ave artificial o autómatas que corona el inmueble y que comienza hacia el v.1989, en el cual la voz poética localiza su ubicación –sobre la tienda–, justo donde se hallan las dos manzanas. Y si bien se habla de un ave que semeja un águila (en semblance d’un aigle, nus hom ne vit tant bel [l.1991]), en realidad no se especifica de qué tipo de ave se trata. Sin embargo, lo que sí se describe es la manufactura del objeto zoomorfo: se trata de una representación mimética, mandada a hacer por una tal reina Isabel (l.1992), que se entintó con sangre de buey (l.1994); posee cuerpo, alas y plumas de oro fino mezclado con plata (l.1995, l.1998), mientras que entre sus patas se halla una flecha de acero. Además de esto, se afirma que el ave posee innumerables piedras preciosas incrustadas y, cada una de ellas, posee un gran valor (“les pierres précieuses valent mieus d’un chastel” [l.1999])⁴⁶⁰

De entre las descripciones de este motivo –que también aparece, como hemos visto, en el *Roman de Thèbes* (ll.3199-3212) y en el *Roman d’Aeneas* (ll.7385-7386)–, ésta parece ser la más detallada, pues el autor, no contento con hablar de las plumas, el cuerpo y las patas del ave fingida, se refiere a la cola del animal y afirma que ésta fue hecha con los huesos de un pez que se caracteriza por su velocidad y la largura de su cuerpo: el *echeneide*, mejor conocido simplemente como rémora. La última virtud de esta ave es que, como en otros casos, se trata de un pájaro que, gracias a la influencia del viento –es decir, estamos hablando aquí de energía eólica–, tiene la capacidad de tocar un chalmeau o salmoé:

Ens le bec de devant avoitun chalmemel,
 Qant li vens se fiert ens donques, chante si bel,
 que mieus vaut a oir que flagol ne frestel.

(ll. 2005-2007)⁴⁶¹

⁴⁶⁰ “las piedras preciosas que la adornan valen más que una morada (castillo).” (l.1999)

⁴⁶¹ “Por delante, en su pico, el ave tiene un salmoé.

Quando el viento lo toca, éste suena muy bien.

La música es más dulce que la de una flauta o flageolet” (l.2005-2007)

Esta música es particular y, al ser identificada por el hombre cortesano, no me parece aventurado mencionar que estamos aquí ante un tipo de écfrasis, no sólo visual, sino también auditiva que, debido a la distancia que nos separa de este tipo de producciones literarias y sus marcos culturales, nos es difícilmente develable.

A partir de los versos siguientes (l.2008 y ss.), el autor, después de hacer un breve subexordio (ll.2008-2009), comienza la descripción del interior de este edificio. Para ello, divide este apartado, de nueva cuenta, en cuatro subtemas, en donde cada uno representa un paño, las historias o aspectos que se plasman en él y que –con excepción del primero– por lo regular culminan con una reflexión por parte de Alejandro, después que el conocimiento, se entiende, ha sido mostrado en las representaciones que contempla en su tienda.

En efecto, en el primer paño interior se halla un calendario. Ahí son representados los doce meses del año, cada uno con su potestad (“li douze mois d l’an i sont tuit devise ensi comme chascuns mostre sa poësté [ll.2012]); las Horas, los Días, en tanto personajes alegóricos (les Eures et li Jor I sont tuit aconté [l 2014.]); así como los cielos y los planetas, los santos y los dioses [SIC], que se representan en un pretendido estado de majestad:

li cieus et les planets, il signe, tuit nomé;
li soleus et la lune I getent grant claret
Er li sans est deus pains en sa maiesté
Par lettres son escritas I est tout devisé;

(ll.2015-2018)⁴⁶²

En el segundo paño se dibuja un mapamundi. En él se afirma la representación de un espacio tripartito compuesto por, como señala la voz poética que es la voz del clérigo, “trois parties que je sais bien nomer: / c’est Aise et Eürope et Aufrique sa per” (ll.2023-2024).⁴⁶³ Después de esto, se alude a la totalidad de montañas, ciudades y ríos que se identifican por letras de oro escritas sobre la representación pictórica (“par letres d’or escritas i pões tout trover” [l.2026]). Ante el mundo representado, Alejandro contempla las imágenes y éstas lo mueven a la reflexión acerca de sus planes de conquista y gobierno:

⁴⁶² “Los cielos y los planetas, los signos, todo ahí es nombrado,
El sol y la luna bellemente iluminados:
Y los santos y los dioses pintados en majestad
En letras son escritos sus nombres, todo es devisado.” (ll.2015-2018)

⁴⁶³ “tres partes que yo sé bien nombrar:
ésta es Asia y ésta Europa y ésta África, su par:” (ll.2023-2024)

Alixandres li rois i veut molt esgarder
qant il gist en son lit por son cors deporter,
li douze per o lui por son sens escouter;
et qant porpensés s'est, si commence a jurer
que molt fist Dieus por terre por un home honorer;
Deus tans en peüst bien uns preudoms gouverner.
Et puis a dis après: "Se longes puis durer
Seur tant com il en est vaurai je segnorer.

(Il-2027-2034) ⁴⁶⁴

La descripción del tercer paño comienza hacia la l.2035. Ésta se centra en la historia de Hércules y contiene dos aspectos que hay que resaltar: por un lado, aún de niño, Hércules vence dos serpientes que le son enviadas por Juno, para matarlo ("et Junosa marrastre, qui le haoit forment./deus serpens li tramist por envenimement" [Il.2038-2039]); mientras que, por otra parte, ya de adulto, Hércules se reconoce como viajero incansable, conquistador de tierras ignotas y delimitador del mundo:

Puis conquist il la terre desi qu'en Orient,
Iluec mist il les bonnes voiant toute la gent.
Tout ce mostre la letre, se l'estoire ne ment.

(Il.2042-2044) ⁴⁶⁵

Esta última referencia sirve como detonante para la segunda reflexión de Alejandro: si Hércules puso alguna vez sus marcas y ahí se señaló el fin de la Tierra, él mismo también lo haría y conquistaría, de la misma manera, tierras orientales.

Alixandres li rois i esgarde souvent,
et qant l'a esgardé, jure son sairement,
si il puet longes vivre, qu'il fera ensement:
ses bonnes mtera par devers Orïent.

(Il.2046-2050) ⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ "Alexandre el rey quiere ahí todo mirar,
cuando él yace en su cama para su cuerpo reposar.
Los doce pares están ahí para su sentido escuchar,
y cuando murmura el monarca, tanto comienza a jurar
que mucho hizo Dios en la Tierra para un hombre honrar,
Dios tanto puede bien a algunos hombres gobernar.
Y después de esto dice: "Todo esto tanto va a durar,
seguro estoy de ello como de que yo he de gobernar" (Il-2027-2034)

⁴⁶⁵ "Después, conquistó él la tierra que llaman Oriente,
Ahí puso las columnas para que las viese toda la gente,
Todo esto lo muestra la letra, la historia no miente." (Il.2042-2044)

⁴⁶⁶ "Alexandre el rey lo observa seguido;
y cuando lo ha observado jura lo que promete cumplido,
si puede tanto vivir, que él sera el elegido:

El último paño lo dedica el autor a las escenas relacionadas con la guerra de Troya. Acerca de ésta, se narra el rapto de Helena (Il.2052-2053); la aflicción de Menelao por su mujer e incluso se da una especie de metaécfrasis al nombrar que el rey de Esparta lleva un escudo que contiene el grabado adornado con una forma leonina (“un escu dioré, a forme leonine” [l.2055]). Después de esto, se representa el asedio de Troya y se alude a cierta profecía que tiene que ver con el aguerrido Protesilao (l.2061). El pasaje cierra al hacer referencia de la duración del sitio y los resultados de la guerra:

Dis ans I fu li sieges, la letre le devine,
Puis fu toute livree a duel et a gastine.

(Il.2062-2063) ⁴⁶⁷

Estas imágenes, nuevamente, son motivo de reflexión para Alejandro, quien reconoce en los destructores de Troya a su propia genealogía. Por tanto, asegura el mismo *fatum* de la ciudad troyana para el imperio aqueménida y con esto se cierra la descripción:

Et dist as douze pers: “Cist fuerent de m’orine;
de la cite de Perse ferau autel ruine
et ferai du roi Dayre autrestel decepline,
qui damoisiaus a fait des ser de sa cuisine”
Ne vaut ore plus dire, a tant sa raison fine.

(Il.2064-2069)

Lo anteriormente glosado puede esquematizarse de la siguiente manera:

1. **Exordio al pasaje (l.1948)**
2. **Descripción exterior de la tienda (Il.1949-2008)**
 - 2.1 Tamaño y altura (l.1949)
 - 2.2 Estaca o axis (Il.1950-1951)
 - 2.3 Hastiales (l.1952)
 - 2.4 Espacio externo superior (Il.1953-1957)
 - 2.4.1 Piedras ornamentales (l.1953)
 - 2.4.2 Manzanas artificiales (Il.1954-1957)
 - 2.5 Paños exteriores I (Il.1958-1960)
 - 2.6 Estacas y cuerdas (Il.1961-1964)
 - 2.7 Paños exteriores II (Il.1965-1969)

sus marcas pondrá en el Oriente, en el Oriente bandito” (Il.2046-2050

⁴⁶⁷ “Diez años duró el sitio, la letra lo explica,

Después todo se convirtió en duelo, en duelo y en cuita.” (Il.2062-2063)

- 2.7.1 Primer paño (l.1966)
- 2.7.2 Segundo paño (l.1967)
- 2.7.3 Tercer paño (l.1968)
- 2.7.4 Cuarto paño (1969)
- 2.8 Origen y propiedades (ll.1970-1976)
 - 2.8.1 Origen regio (ll.1970-1971)
 - 2.8.2 Propiedad antincendios (ll.1972-1974)
 - 2.8.3 Propiedad plegable (ll.1975-1976)
- 2.9 Entrada de la tienda (ll.1977-1986)
 - 2.9.1 Material de fabricación (ll.1977-1978)
 - 2.9.2 Color de la entrada (l.1979)
 - 2.9.3 Propiedad anti-venenos (ll.1980-1986)
 - 2.9.4 Bisagra (ll.1987-1988)
- 2.10 Ave automática (ll.1989-2007)
 - 2.10.1 Localización (1989-1990)
 - 2.10.2 Semejanza y singularidad (l.1991)
 - 2.10.3 Origen (l.1992)
 - 2.10.4 Descripción de las patas (1993-1995)
 - 2.10.5 Cuerpo y alas (ll.1996-1999)
 - 2.10.6 Cola (ll.2000-2004)
 - 2.10.7 Aspectos musicales (ll.2005-2008)

3. Interior de la tienda (ll-2009-2069)

- 3.1 Subexordio (l.2009)
- 3.2 Primer paño (ll.2010-2018)
 - 3.2.1 Los meses (l.2010-2013)
 - 3.2.2 Horas y Días (ll.2014)
 - 3.2.3 Cosmos (ll.2015-2017)
 - a) Cielos, planetas y signos (l.2015)
 - b) Sol y luna (l.2016)
 - c) Santos y dioses (l.2017)
 - d) *Subconclusio* [imagen y escritura] (l.2018)
- 3.3 Segundo paño (ll.2019-2034)
 - 3.3.1 *Subexordio* (l.2019)
 - 3.3.2 Mapamundi (ll.2020-2034)
 - a) Mar y tierra (l.2021)
 - b) División tripartita (ll.2022-2024)
 - c) *Enumeratio* de la *Imago mundi* (ll.2025-2026)
 - d) Reflexión de Alejandro (ll.2027-2034)
- 3.4 Tercer paño (ll.2035-2050)
 - 3.4.1 Historia de Hércules (ll.2035-2044)
 - a) Infancia de Hércules (ll.2035-2041)
 - b) Hércules como *homo viator* (ll.2042-2044)
 - 3.4.2 Reflexión de Alejandro (ll.2045-2050)
- 3.5 Cuarto paño (ll.2051-2069)
 - 3.5.1 Historia troyana (ll.2051-2063)
 - a) Rapto de Helena (ll.2051-2058)
 - b) Asedio de Troya (ll.2059-2063)
 - c) Trayecto a Troya (ll.2059-2060)
 - d) Muerte de Protiselao (l.2061)
 - e) Duración de la guerra (l.2062)
 - f) Fin y resultados de la guerra (l.2063)
- 3.6 Reflexión de Alejandro (ll.2063-2069)

2) Estrategias retóricas utilizadas en la descripción de la tienda de Alexandre, en el *Roman d'Alexandre*.

Para lograr la ékfrasis antes parafraseada, el autor, como otros, se vale de una serie de estrategias retóricas, entre las cuales, a mi parecer y por la frecuencia de su uso, habría que destacar cinco: a) la hipérbole, b) la *similitudo*, c) la *distributio*, d) la *enumeratio* y e) la alusión. La hipérbole, a su vez, debe entenderse aquí, como en otras descripciones de este tipo, en tres ámbitos o causas: 1) por tamaño, 2) por costos, 3) por resistencia. De esta suerte, en el primero de esos casos, se habla de una construcción alta a desmesura (“il est et grans et les et haus a desmesure” [l.1949]),⁴⁶⁸ cuya entrada es hecha de la piel de una serpiente grande y larga (“Li huis du pavellon fu fais d'autre maniere/ De la pel d'un serpent qui fu grans el pleniére” [ll.1977-1978]). Sin embargo, la hipérbole por tamaño no sólo apela a lo grande, sino que, en extremo, hay que recordar su capacidad plegable, gracias a la cual la tienda puede adquirir el tamaño de un diente de grifo (ll.1975-1976).

Por otro lado, varios son los versos que aluden al alto costo del pavellón, mismo que en todo momento se relaciona con los materiales de fabricación del inmueble. Así, de marfil está hecho el pilote, (l.1950); el oro se utiliza para las estacas (l.1961) y los fastiales (“li festes iert a or a molt riche faiture” [l.1952]); la seda es la base para los paños y las cuerdas (ll.1962-1963); mientras que las piedras preciosas se utilizan para la bóveda, así como para dos objetos miméticos: el ave (ll.1990 y ss.), cuya descripción ya he citado, y las manzanas que adornan el exterior y la punta más alta de la construcción:

Deus paumiaus i a teus qui sont bon par nature,
l'un iert d'un escharboucle, qui luist par nuit obscure,
li autres d'un topasce, la pierre est clere et pure.
(ll.1954-1956)⁴⁶⁹

Finalmente, en el rubro de la hipérbole, cabe ubicar también el carácter resistente de la tienda; y es que, por un lado, como he señalado, el edificio tiene la capacidad de proteger al rey de cualquier traidor que porte algún veneno (ll.1980 y ss.); mientras que, por otra parte, es resistente a cualquier incendio pues, gran parte de la construcción, se dice, está elaborada

⁴⁶⁸ “la construcción es grande y alta a desmesura.” (l.1949)

⁴⁶⁹ “dos manzanas tenía que son buenas por natura:
una de ellas era un carbunclo, que ilumina la noche oscura;
la otra era un topacio, la piedra es clara y pura.” (ll.1954-1956.)

con “pelo de salamadra”, un supuesto material maravilloso cuya característica inflamable eran ya descrita por Aristóteles, Eliano y Plinio el Viejo y que fue transmitida a los autores medievales como Pierre de Bauvais y a otros autores de bestiarios.⁴⁷⁰

Quizás, lo que cabría añadir aquí es que, sin duda, con este elemento el autor de esta descripción no sólo aludía a un carácter hiperbólico que se emparentaba con las representaciones visuales de los bestiarios (fig.23), sino también se sugería un poder apotropaico en la construcción de ese inmueble efímero; y esto, durante la época, no era para nada ajeno a la realidad extratextual, pues bastaría pensar en las representaciones de salamandras en piedra que se hallan en algunos capiteles de la iglesia de Santa María de Wamba, Valladolid (fig.24); y que, quizás, jugaban esa misma función. Es decir ¿alejar el mal –no solamente materializado



Fig.23 Salamadra, Bestiario de Aberdeen, Fol. 69 v. University of Aberdeen

con el fuego–, muy a la manera en cómo lo hacían las típicas gárgolas del gótico.

La *similitudo* es otra de las estrategias retóricas que utiliza el autor del *Roman d’Alexandre* para describir la tienda del joven macedonio. Sin embargo, a diferencia de otro tipo de comparación, en su mayoría, se trata de un ejercicio, relacionado con la hipérbole, en

⁴⁷⁰ En el caso de Plinio, en su historia Naturalis se hace la siguiente afirmación: “sicut salamandrae, animal lacertae figura, stellatum, numquam nisi magnis imbribus proveniens et serenitate desinens. **huic tantus rigor, ut ignem tactu restinguat non alio modo quam glacies.** eiusdem sanie, quae lactea ore vomitur, quacumque parte corporis humani contacta toti defluunt pili, idque, quod contactum est, colorem in vitiliginem mutat.” (Libro X, 188 las negritas son mías). Isabel Gómez traduce la cita de la siguiente forma: “un ejemplo son las salamandras, animales con la apariencia de un lagarto, con el cuerpo llenos de manchas, que no aparecen nunca a no ser épocas de grandes lluvias y que desaparecen cuando está claro. **Este animal tiene la sangre tan fría que con su contacto apaga el fuego, como lo haría el hielo.** El líquido lechoso que expulsa por la boca, al contacto con cualquier parte del cuerpo humano, provoca la caída de todo el pelo, y la parte que ha entrado en contacto se ve afectada por el vitiligo. (p.320 Las negritas son mías). Por su parte, en *Le bestiere*, Pierre de Bauvais, afirma que: “El primer elemento es el fuego, con el que lucen todas las estrellas. La salamandra vive únicamente de este elemento, y de ninguna otra cosa; pues no puede vivir más que de fuego, y en el fuego; igual que el pez en el agua. Este animal lleva un vellocino como de oveja, pero nadie puede saber qué es; pues no es ni pluma, ni seda, ni lino, ni lana. Y tampoco puede lavarse, si no es con fuego. Hacen con ella telas en el país en el que vive, es decir, en una zona de los desiertos de la India” (en Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, 128).



Fig. 24 Capitel en la iglesia de Santa María de Wamba, Valladolid, con detalle de salamandras y fuego.

donde el autor afirma que un elemento que compone la tienda supera al elemento comparado. De este modo, en cuanto a los paños exteriores: uno es más blanco que el cristal (“l’uns est plus blans que nois et plus clers que glaçon” l.1966); otro, más negro que el carbón (“li autre de travers est plus noirs que charbons” l.1967); mientras que otro supera el verdor de una hoja en primavera (“et li quars fu plus vers que feulle de plançon” l.1960).

Asimismo, la entrada de la tienda, hecha con la piel de la serpiente es más blanca que el cristal (“Ele est blanche et clere plus que nule verriere” l.1979).⁴⁷¹ Lo mismo pasa con la protección anti-venenos de la tienda que, al detectar un enemigo portador de ponzoña, se cierra por sí sola y se vuelve

más infranqueable que una muralla hecha de piedra (“Sempres se clot et serre com s’iert un messiere” [l.1983]). Finalmente, a propósito de la posibilidad de una écfrasis musical, antes sugerida, la melodía que toca el ave autómatas es más dulce que la de una flauta o la de un flagolet (“Qant li vens se fiert ens, donques, chante si bel/ Que mieus vaut a oïr que flagol ne frestel” [ll.2006-2007]).

Por otra parte, la *distributio*, como en otras écfrasis analizadas en este trabajo, también es una estrategia discursiva importante. Generalmente, ésta se da por marcas locativas, numerales y, a veces, referenciales a otro elemento previamente citado. De esta manera: el ave autómatas se localiza “sur le feste du tref ou sont li dui pumel” (l.1789)⁴⁷², el instrumento que toca se encuentra “Ens el bec” (l.2005).⁴⁷³ Mientras que la descripción de los paños se

⁴⁷¹ Tomando en cuenta esta cita y la anterior que hace referencia al paño blanco que constituye parte de la tienda, me parece acertado mencionar que esta comparación es una frase incluso lexicalizada. Es decir, comparar un objeto claro y encontrar que éste supera en claridad o blancura al vidrio o al cristal tiene un uso frecuente en este tipo de literatura. Habría que pensar, por ejemplo, que el autor del *Libro de Alexandre*, un siglo después, dirá que Bucéfalo, el caballo de Alejandro, es “más blanco/ que nieve nin cristal.” (LA, c. 108d)

⁴⁷² “Sobre la punta de la tienda donde están las dos manzanas.” (l. 1789)

⁴⁷³ “En el pico [...]” (l.2005)

hace de modo numeral y/o sucesiva: “El premier...” (l.2010), “en l’autre pan après” (l.2019), “en la tierce partie (l.2035), “en la qatre partie” (l.2051).⁴⁷⁴

En cuanto a los elementos que componen las *enumerationes*, cabría mencionar que, en el primer paño, estos pueden estar agrupados en dos sectores: el primero involucra aspectos temporales, de los cuales se hace un breve listado de tres componentes: los doce meses, las Horas y los Días:

li douze mois d l’an i sont tuit devise
ensi comme chascuns mostre sa poësté;
les eures et li jor I sont tuit aconté.

(ll.2012-2014) ⁴⁷⁵

Después de estos versos, en el mismo paño, se afirma el segundo grupo, que apela a aspectos relacionados con lo supraterráneo, ya sea en el sentido cósmico o bien metafísico; pues, además de los cielos, los planteas, los signos y otros astros, en la superficie de la primera tela se hallan los dioses y los santos pintados en majestad:

li cieus et les planets, il signe, tuit nomé;
li soleus et la lune I getent grant claret
Er li sans est deus pains en sa maiesté;
par lettres sor escritas I est tout devise.

(ll.2015-2018) ⁴⁷⁶

Cabe resaltar que, en la cita anterior, encontramos nuevamente la conjunción imagen-texto que, como lo hemos visto en un capítulo anterior, se halla también en otras écfrasis, como la *descriptio* del escudo de Alejandro, en el *Libro de Alexandre*. Esta conjunción texto-imagen, asimismo, la volvemos a encontrar en la descripción del segundo paño, cuando se alude a los componentes terrestres: los tres continentes conocidos, las montañas, los ríos y ciudades, que tienen por escrito cada uno sus nombres (¿bordados?) en letras de oro:

⁴⁷⁴ Respectivamente: “El premier [paño]...” (l.2010), “Después, en el otro paño” (l.2019), “en la tercera parte” (l.2035), “en la cuarta parte” (l.2051).

⁴⁷⁵ “Los doce meses del año ahí son todos divisados,
cada uno con su potestad representado:
las horas y los días son ahí también dibujados.” (ll.2012-2014)

⁴⁷⁶ “Los cielos y los planetas, los signos, todo ahí es nombrado,
El sol y la luna bellemente iluminados:
Y los santos y los dioses pintados en majestad
En letras son escritos sus nombres, todo es devisado”. (ll.2015-2018)

Et metre en trois parties que je sai bien nomer:
c'est Aise et Eürope et Aufrique sa per;
les montaignes, les fleuves, les cités a conter,
par lettres d'or escrites i pões tout trover.

(II.2023-2026) ⁴⁷⁷

Finalmente, la alusión es también parte de esas estrategias retóricas que el autor del *Roman* utiliza para describir la tienda de Alejandro y ésta se suscita en dos ocasiones interesantes: una de ellas debe entenderse totalmente como un ejercicio intertextual y absolutamente literario que se relaciona con la materia troyana, pues alude a la profecía que dictaba la muerte del primer griego que pisara la tierra de Ilión. Al saberlo Odiseo, según cuentan las fuentes (*Iliada* [ii, v.695 y ss], *Ilias latina* [II, v.215]), lanza su escudo para pisar sobre él. No así Protiselao, quien pisa la tierra y, poco tiempo después, es el primer griego muerto en la batalla. En la representación que se hace de la tienda de Alejandro, en el *Roman*, esto queda simplemente aludido así: “Proteselous il preus i fu mors a l’estrine” (l. 2061).⁴⁷⁸

Sin embargo, de mayor interés me parece un pasaje de la descripción, en el que se se afirma que una reina mandó a hacer esta tienda y se da sólo como dato de esta desconocida gobernante el hecho de haber impactado por su belleza al rey Salomón:

La roïne le fist, ce dist en la leçon,
Qui par sa gran biauté deçut Roi Salemon

(II.70-71)

No me parece aventurado pensar en la reina de Saba –ligada a Salomón por textos bíblicos (*Reyes* I, 10: 2 y ss.; *Crónicas* II, 9: 1-9)–; pues el tema de la visita de esta mítica reina etíope al monarca de Israel era más o menos recurrente en el arte de la época e incluso posterior. Bastaría pensar en dos vitrales góticos: el primero localizado en la catedral de Canterbury (fig. 24), fechado alrededor de 1170 –es decir, más o menos contemporáneo a la

⁴⁷⁷ “y poner en tres partes que yo sé bien nombrar:
ésta es Asia y ésta Europa y ésta África, su par:
las montañas, los ríos, las ciudades por enumerar,
en letras de oro está escrito ahí podríais todo encontrar.” (II.2023-2026)

⁴⁷⁸ “Protesilao, el valeroso, fue muerto como decía la profecía.” (l.2061). Cabe recordar que, si bien la Edad Media no conoció la *Iliada* en griego, hubo muchas fuentes latinas por las que esta historia pudo haberse conocido. Entre ellas, no sólo las fábulas de Higino (fábula 103), sino también las famosas *Cartas de las heroínas*, de Ovidio; de las que habría que recordar aquella titulada “De Laodamía a Protesilao”.

escritura del *Roman*; y, el otro, en la catedral de Cologne (fig.25), fechado hacia finales del siglo XIII.⁴⁷⁹



Fig. 24 La reina de Saba ante el rey Salomón, Catedral de Canterbury, ca. 1180



Fig. 25 La reina de Saba ante el rey Salomón, Catedral de Cologne, ca. 1270.

Aunado a lo anterior, habría que recordar que en la tradición literaria que versa sobre Alejandro Magno, a este se le relaciona, de manera directa o indirecta, con mujeres gobernantes de tierras exóticas. Así, en la obra del Pseudo Calístenes, Alejandro recibe regalos de la también reina de Etiopía, llamada Candace (III, 19 y ss.); mientras que autores como Quinto Curcio (VI, 5 y ss) y el autor anónimo del *Libro de Alexandre* (cc.1872-79) vinculan, incluso en términos eróticos, a Alejandro con Talestris, reina de las amazonas. Empero, con lo que respecta a la descripción de la tienda, existen otras obras con las cuales se puede entablar una comparación más evidente. En ellas, me ocuparé a continuación.

⁴⁷⁹ Sobre el tema de la reina de Saba en el arte, no sólo medieval, sino de épocas posteriores, resulta interesante consultar el texto de Jean Devisse y Michel Mollat, *The Image of the Black in Western Art* (vol. II, *From the Early Christian Era to the "Age of Discovery"*) (Cambridge, MA and London, 1979).

3) diálogos intertextuales y funciones de la descripción de la tienda de Alejandro, en el *Roman d'Alexandre*.

En el artículo que Aimé Petit dedica al análisis temático y filológico del episodio ecfrástico de la tienda de Alejandro, en el *Roman d'Alexandre*, el autor afirma que, para la época en la que se escribe esta obra, este motivo descriptivo ya estaba bien consolidado.⁴⁸⁰ Asimismo, devela algunas fuentes que, en general sirven para los escritores que describen tiendas de campaña en literatura medieval. De esta manera, este tipo de écfrasis se relaciona con la descripción del tabernáculo judío; o bien con la manera en la que se retrata la Jerusalén Celeste, en libros sagrados como el de la *Apocalipsis* (XXI, 3).

En el caso concreto de la descripción de la tienda de Alejandro, en el *Roman*, A. Petit habla de dos fuentes primordiales: la primera, inevitablemente, es la descripción de la tienda del Rey Adraastro, en el *Roman de Thèbes*, de donde el autor o los autores del *Roman d'Alexandre* toman ciertos motivos que relacionan la tienda y la dignidad real. De este modo, por sólo mencionar alguno, la medievalización de la *Tebaida* de Estacio sirve para que, en el *Roman d'Alexandre*, se afirme la presencia de un ave que corona la tienda. Así, en la tienda del rey Adraastro, como recordaremos, se menciona lo siguiente:

Et l'aigle d'or est a neel
qui est assis sus le pommel,
c'onques nus hom n'oï parler
de tant bel oysel, de tant cler,
n'onques nen ot rois Salemons
itel aigle en ses paveillons;
tant y ot pierres naturels,
tant calcidoines, tant esmax,
tanz escharboucles cler ardanz,
tantes jagonces reluisanz,
des que soleil et vent la touche,
feu ardanz giete par la bouche.

(ll. 3201-3212) ⁴⁸¹

⁴⁸⁰ Así, además de las obras cuyos pasajes aquí analizo, A. Petit afirma descripciones similares en el lai “Lanval”, de Marie de France; *Perceval*, de Chrétien de Troyes; *Athis et Prophilias*, la *Chanson de Jérusalem*, el *Récit de la Première Croisade, Troie et Yder*, entre otras (“Le pavillon d'Alexandre dans...” 80).

⁴⁸¹ “Un águila de oro nielado se erguía en lo más alto: nadie oyó hablar jamás de un ave tan bella, tan resplandeciente, jamás el rey Salomón tuvo águila semejante en sus pabellones. Tenía tantas piedras preciosas – tantas calcedonias, tantos esmaltes, tantos escarbunclos de llameante claridad, tantos jacintos centelleantes – que cuando el sol y el viento la alcanzaban, arrojaba fuego ardiente por el pico”. (*Libro de Tebas*, ed. Paloma Gracia, 90).

Este mismo elemento lo encontramos, pero como producto de un proceso de abbreviatio, en la tienda que se describe en el *Roman d'Eneas*, como sigue:

.I. aigle d'or ot en son mis
que on veoit par le paÿs.

(Il.7385-7386) ⁴⁸²

Mientras que, de modo contrario y como resultado de un ligero proceso de *amplificatio*, en la versión francesa medieval a la vida de Alejandro, se afirma que:

Sur le feste du tref ou sont li dui pumel,
par molt grant maiestire i ot mis un oisel
en semblance d'un aigle, nus hom ne vit tant bel:
la roïne le fist c'on clamoit Ysabel.
Li pié sont d'aimant, entaillé a cisel,
si I ot sanc de buief, plus de plain un tounel,
et tient entre ses pies de fer un grant quarrel,
et li cors et les eles et li maistre coutel
fuerent tuit de fin or et cuisses et mustel:
Et la plume d'argent, entaille a neel;
les pierres precieuses valent mieus d'un chastel;
et la queue fu fait de l'os d'un poissoncel
qui n'est mie plus grans que li cors d'un aignel;
Dieus ne fist encore onques nul dromint si isnel,
Qui tant fust escuellis devant le vent bisel,
Qui ne face arrester, sel claimant escuinel.
Ens el bec dedevant avoit un chalmemel;
Qant li vens se fiert ens, donques, chante si bel
Que mieus vaut a oïr que flagol ne frestel.

(Il. 1989-2007) ⁴⁸³

⁴⁸² “[La tienda] llevaba un águila de oro en su centro que podría ser vista desde toda la región.” (*El libro de Eneas*, trad. Esperanza Bermejo, Il. 7281-7360, 174)

⁴⁸³ “Sobre la punta de la tienda, donde están las dos manzanas, por gran maestría está ahí un ave, un ave muy galana. Semeja bien un águila, ningún hombre vio tal cosa lozana. La reina la hizo, aquella que llamamos Isabel: las patas son de diamante entallado a cincel. Se utilizó para teñirla más de un tonel de sangre de buey. Tiene entre sus patas una flecha de fierro, El cuerpo, las alas y las plumas fueron hechas de oro bueno, tal como las patas y los muslos de este material divino: Sus plumas también son de plata, talladas y nieladas, las piedras preciosas que la adornan valen más que una morada. La cola fue hecha de los huesos de un pez, que no es más grande que el cuerno del cordero o su pequeñez, Dios no hizo un pez que fuera más *rápiduelo*, alguno que fuera tan rápido como el viento, pez sin ningún freno; *echeneidae*, por tanto, le llamaremos. Por delante, en su pico, el ave tiene un salmoé.

La segunda fuente para el pasaje en el *Roman d'Alexandre* resulta de mayor interés; pues, siguiendo a A. Petit, algunos de los elementos que se hallan en la descripción de la tienda de Alejandro están inspirados en la descripción literaria de un tapiz –probablemente el Bayeaux–, que hace Baudri de Bourgueil, en el largo poema efrástico *Adelae Comitissae*, dedicado, efectivamente, a Adèle, condesa de Bloi. De este modo, señala el crítico:

On y trouve en effet, quatre tapisseries –auxquelles correspondent les quatre parois intérieures du *tref* d'Alexandre– avec notamment des scènes de la mythologie grecque, la siège de Troie et l'histoire romaine (v.169-206) [...] Y figurent aussi les constellations, les signes du Zodiaque, les cours des étoiles, les planètes (v.583-718). Le pavement représente une grand mappamonde (719 sqq.), avec les trois division de la Terre (Asie, Europe et Afrique, v.783-947), soit le plan en T traditionnel. Et l'on pourrait accumuler ici les rapprochements de détail convaincants.

(“Le pavillon d'Alexandre dans...”, 83)

De este modo, podríamos corroborar que, si en la descripción del célebre tapiz, encontramos la presencia de Paris como sigue:

Nec uacat a Paride sinuosi pagina ueli
Nec Troiae antiquum defuit excidum

(vv.201-202) ⁴⁸⁴

En la obra en romance, como un producto amplificado, se encuentra:

En la qarte partie, si com li tres define,
Est escrite l'estoire d'Elaine la roïne,
si com Paris por li en ala a Meschine,
et li rois Menelaus et ot en sa saisine
un escu dioré, a forme leonine,
ensi comme la dame en vint en la sentine
et chevaucha la mule qui n'estoit pas frarine,
et Paris l'en mena en sa nef par ravine.
Rois Menelaus en ot grant duel et grant cuerine,
o sa gent ala sor Troie en la marine.

(ll.2052-2061) ⁴⁸⁵

Cuando el viento lo toca, éste suena muy bien.

La música es más dulce que la de una flauta o flageolet” (La traducción es mía).

⁴⁸⁴ “No estaba Paris ausente en la ondulante página del tapiz, ni tampoco la antigua caída de Troya” (vv.201-202. La traducción es mía)

⁴⁸⁵ “En la cuarta parte, como en los tratados se cuenta,

está escrita la historia de una reina, la reina Helena:

cómo Paris fue a otras tierras por la mezquina,

y el rey Menelao la buscó tras su *rapiña*

Un escudo dorado él llevaba de forma leonina,

y representábase también cómo la dama venía en una barquita

Asimismo, si en el poema de Baudri de Bourgueil se afirma la presencia de los planetas y los signos del zodiaco del siguiente modo:

Zodiacus sua signa gerit, sua láctea zona,
Circulus omnis adest et solstitia
[...]

His inerant signis superedita nomina semper,
Stellarum numerus, tempora, circuitus.
Littera signabat superaddita nomina signis,
Signabat cursus, tempus et officium.

(vv.591-592) ⁴⁸⁶

Una descripción similar, que no deja de lado la presencia de la pretendida unión texto-imagen, aparece con respecto a uno de los paños de la tienda de Alejandro:

li cieus et les planets, li signe, tuit nomé;
li soleus et la lune I getent grant claret
Er li sans est deus pains en sa maiesté;
par lettres sor escritas I est tout devise.

(ll.2016-2019) ⁴⁸⁷

Finalmente, y en efecto, si en la descripción del tapiz de la Condesa Adèle se retrata el mundo tripartito del siguiente modo:

At labor humanus muratas condidit urbes,
Vrbibus imposuit nomina quae placuit;
Nominibusque suis quaecunque fluentia uocauit,
Tergaque ceruli perculit ipse maris;
Limitibus certis distinxit climata mundi, in

y después cavalgaba una mula que era mula fina
y cómo Paris se la llevaba en su nave muy deprisa.
El rey Menelao tiene gran duelo y gran cuíta,
Lleva a su gente al asedio de Troya en la marina. (ll. 2052-2061. La traducción es mía.)

⁴⁸⁶ “El zodiaco tenía sus constelaciones, la Vía Láctea la suyas.
Cada círculo [celeste] está ahí, así como los dos solsticios
[...]

Debajo de estas constelaciones aparece siempre su nombre,
el número de estrellas, su época, su revolución;
una inscripción debajo indica el nombre de los signos,
sus cursos, sus épocas [de aparición] así como su oficio”.
(La traducción es mía. vv.591-592)

⁴⁸⁷ “Los cielos y los planetas, los signos, todo ahí es nombrado,
El sol y la luna bellemente iluminados:
Y los santos y los dioses pintados en majestad
En letras son escritos sus nombres, todo es devisado.” (ll.2016-2019. La traducción es mía)

Tres partes orbem quadrifidum redigens.
Nec tamen has partes spatium collimitat aequum:
Orbem pene Asia dimidium rapuit;
Europe et Libie pars altera congīt orbis
Quae Libiae sua pars Affrica nomen habet.

(vv.779-788) ⁴⁸⁸

En la descripción de la tienda de Alejandro, del *Roman*, el motivo se retoma de la siguiente forma:

En l'autre pan après, se voliés garder,
Veïssiés mapamonde ensegnier et mostrer
Ensi comme la terre est enclose de mer
Et com li philosophe la varent deviser
Et metre en trois parties que je sai bien nomer:
c'est Aise et Eürope et Affrique sa per;
les montaignes, les fleuves, les cités a conter,
par lettres d'or escrites i pões tout trover

(ll.2020-2027) ⁴⁸⁹

Los ejemplos anteriores son simplemente una muestra de las posibles concordancias que podríamos encontrar entre la obra francesa en romance y el texto de Baudri, escrito en latín. Empero, cabe mencionar, éstas no son las únicas “coincidencias”. Así como tampoco es única la pretendida función apotropaica intratextual, que he sugerido en el subapartado anterior, al referirme a uno de los materiales de los que está hecho el pabellón de Alejandro, el pelo de la salamandra. Por el contrario, me parece válido afirmar, de menos, la existencia

⁴⁸⁸ “En cuanto al trabajo del hombre, es él el que ha fundado las villas fortificadas, El hombre es quien ha impuesto los nombres que le han placido, También ha dado nombre a los cursos acuíferos, Y él hiera el dorso cerúleo del los mismos mares; Él separa las regiones del mundo en sus climas, en Tres partes los cuatro cuartos del universo; Pero las fronteras de esas partes no engloban espacios iguales en dimensión Asia ocupa casi la mitad del mundo, A Europa y a Libia le ha dejado la otra mitad Es debido a su parte africana que ésta pultima tiene por nombre Libia.” (vv.779-788 La traducción es mía.

⁴⁸⁹ “Más allá, en el otro paño, si quisieses observar, verías un mapamundi enseñar y mostrar cómo la tierra está muy cerca del mar y cómo los filósofos lo quieren divisar y poner en tres partes que yo sé bien nombrar: ésta es Asia y ésta Europa y ésta África, su par: las montañas, los ríos, las ciudades por enumerar, en letras de oro está escrito ahí podríais todo encontrar.” (ll.2020-2027. La traducción es mía.)

de dos funciones más. Una que actúa tanto a nivel intratextual como extratextual: la función didáctica; y otra que lo hace de modo intradieético: la función especular.

En el primero de los casos anteriores, es claro que, las imágenes de la tienda sirven –tanto al personaje de Alejandro, como al receptor– para conocer aspectos relacionados con el ámbito natural, pensemos en la distribución tripartita del mundo (Il.2021-2024); pero también particularidades culturales como los pasajes de la vida de Hércules (Il.2035-250); o bien, los hechos relacionados con la guerra de Troya (2051-2063).

Por otro lado, en el segundo caso y a propósito de esos dos últimos fragmentos –que no coincidentemente abarcan dos paños de la tienda, uno para cada uno de los temas–, a nivel intratextual se activa una función especular, pues Alejandro funge como una especie de avatar o doble de Hércules, quien le sirve de modelo, en tanto explorador del mundo ignoto. Tan es así, que el conocimiento de los hechos hercúleos, que a la mente de Alejandro han entrado por un canal pretendidamente visual, lo hacen jurar ser él mismo un conquistador de los límites terrestres:

Alixandres li rois i esgarde souvent,
et qant l'a esgardé, jure son sairement,
si il puet longes vivre, qu'il fera ensement:
ses bonnes metera par devers Orient.

(Il.2047-2050) ⁴⁹⁰

Asimismo, gracias a las imágenes troyanas que Alejandro observa en las telas de la tienda, él mismo se reconoce como heredero de un linaje de conquistadores –concretamente, como señalan las fuentes antiguas, del linaje de Aquiles– que, por tanto, traspola a la realidad intratextual, al relacionar al vencido pueblo troyano, con los persas:

Alixandres li rois esgarde la cortine
Et dist as douze pers: "Cist fuerent de m'orine;
de la cite de Perse ferau autel ruïne
et ferai du roi Dayre autrestel decepline,
qui damoisiaus a fait des ser de sa cuisine"

(Il.2064-2068) ⁴⁹¹

⁴⁹⁰ "Alexandre el rey lo observa seguido;
y cuando lo ha observado jura lo que promete cumplido,
si puede tanto vivir, que él sera el elegido:
sus marcas pondrá en el Oriente, en el Oriente bendito." (Il.2047-2050)

⁴⁹¹ "Alejandro el rey observa la Cortina
Y dice a sus doce pares: "éstos fueron mi semilla,

A modo de conclusión para este apartado, cabe señalar que la descripción de la tienda de Alejandro que aparece en el *Roman* fungió, un siglo después, como uno de los hipotextos más o menos claros para la rescritura de una écfrasis similar que, no obstante, debemos ubicar en el ámbito hispánico: la tienda de Alejandro que se incluye en las cuadernas finales del *Libro de Alexandre* y en cuyo análisis me centraré a continuación.

de la ciudad de Persia hare una misma rüina
y al rey Darío daré tal disciplina
que lo verán los sirvientes de su cocina.” (ll.2064-2068)

3.2.5) La tienda de Alejandro en el *Libro de Alexandre*

Como ya lo he mencionado al principio de este trabajo, el *Libro de Alexandre* puede considerarse la versión hispánica medieval a la vida de Alejandro Magno. Se trata de un texto, como también ya lo he señalado, cuyas fuentes resultan varias y multilingües. En primer lugar, y a propósito de estos hipotextos, debe tomarse en cuenta la *Alexandreis*, de Gautier de Châtillon, a quien el autor hispánico nombra en más de una ocasión, al mencionar la deuda literaria que entabla con un tal Galter (cc.247, 1501, 2098, etc.). En segundo lugar, pero no menos importante, se encuentra la versión francesa de la obra, además de ciertos autores clásicos como Quinto Curcio y Plutarco, de cuyos textos el autor anónimo del siglo XIII extrae y amplifica ciertos pasajes. Debido a que en otros lugares, dentro de este trabajo de investigación, he profundizado sobre la génesis de este texto, señalo solamente que, para el estudio del pasaje en el que se describe la tienda del héroe y tratando de seguir el mismo esquema de análisis en esta tesis, me centraré a continuación en tres aspectos: a) generalidades de la descripción, b) estrategias retóricas utilizadas en la écfrasis y c) diálogos intertextuales y funciones de la descripción de la tienda de Alejandro, en el *LA*.

1) Genrealidades de la descripción de la tienda de Alejandro en el *Libro de Alexandre*

A diferencia de la versión francesa medieval, en el *Libro de Alexandre*, la descripción de la tienda del héroe se suscita casi al finalizar la narración.⁴⁹² Debido a ello, podríamos afirmar –como lo veremos más tarde– que la presencia de este motivo en la obra hispánica tiene una función retórica específica, la de una *peroratio*. No obstante, antes de argumentar esta postura, habría que señalar que, de modo intratextual, esta écfrasis se sitúa en medio de dos

⁴⁹²Raymond S. Willis, en su texto *The Debt of the Spanish 'Libro de Alexandre' to the French 'Roman d' Alexandre'*, estudió con notables resultados este mismo pasaje y concluyó que, si bien el autor hispánico se basa en su homólogo francés para escribir este episodio, en realidad lo que logra el autor de nuestras letras es una *descriptio* original y dinámica que sólo toma lo esencial del *Roman* (54 y ss.). Autores como Ian Michel (*The treatment...*, 266 y ss.) y Casas Rigall, en su edición al texto, retoman los estudios de R.S Willis y afirman que el pasaje originalmente no se situaba casi al finalizar la obra, sino que era posterior a las bodas de Alejandro con Roxana (cc.1950-1963). En palabras de, hasta el momento, el último editor del *Libro de Alexandre*: “son indicios de ello: a) el contexto del modelo principal, en contraste con la ubicación similar de la descripción del trono de Alejandro, en la *Historia de preliiss* (J, 76); b) una aparente alusión a la tienda en [las cc.] 1962-1963; c) la función un tanto desfasada del mapamundi que señala a Alejandro, dueño ya del mundo, las tierras por conquistar, y d) el catálogo de Alejandro en uno de los paños de la tienda, muy incompleto para las hazañas para la parte final del relato. (Willis, 1935: 44-47). Sin embargo, la secuencia fue desplazada hasta este punto porque el primer contexto constaba ya de muchos elementos no narrativos y el segundo carecía de descripciones ornamentales [SIC] (Willis, 1935: 45).” (Casas Rigall, ed. *Libro de Alexandre*, n.2539-2595, 692)

pasajes importantes para la diégesis: el primero, después del viaje aéreo de Alejandro, en su máquina jalada por grifos (cc.2496 y ss.) y gracias al cual el conquistador percibe de modo perfecto, desde el eje superior, lo vasto de sus conquistas; y, el segundo, antes de la muerte del protagonista de la historia (cc.2602 y ss.) y, por tanto, el cierre de la obra.

Formalmente, la écfrasis de la tienda de Alejandro, en el *LA*, abarca 56 cuadernas ó 224 versos, en los cuales se describe aspectos exteriores, primeramente; y, de modo posterior, detalles interiores del recinto efímero. El pasaje comienza con un breve exordio y la descripción de ciertos detalles exteriores. En ellos, se habla de su grandeza, hiperbólica por supuesto, que “a dos mil cavalleros darié larga posada” (c.2540c). Asimismo, se nombra al autor del objeto artístico: Apeles, nuevamente, quien “la ovo debuxada” (c.2540d). De estos aspectos generales, el autor pasa a la descripción del paño exterior de la tienda: una seda fina y bermeja, que tiene la cualidad de lucir como espejo, al reflejo de los rayos del sol (c.2541d). Después, se describe el tendal o pilote central e interno, hecho completamente de marfil, que sirve como sostén principal del edificio, además de las muchas piedras preciosas que lo adornan (c.2542-2543). De ahí, gracias a la mirada del autor, el receptor vuelve a situarse en el exterior de la tienda, esta vez en la parte superior, para encontrar como elemento que corona la construcción “tres pomas de buen oro” (c.2544); es decir, tres manzanas que parecen ser una variante de otros elementos, en otras descripciones, que se colocan por encima de las tiendas.⁴⁹³ Finalmente, con respecto al exterior de la tienda, se habla de las estacas y cuerdas que sostienen los paños y los tensan; se afirma su hechura en materiales preciosos y costosos: seda y oro (cc.2545-2547).

A partir de las cc.2548 y 2549, que sirven como una especie de *subexordio* (“Querría a la obra de la tienda entrar: en estas menudencias non querría tardar” [c.2548ab]), el autor comienza a describir los aspectos figurativos que se plasman al interior del recinto. Con respecto a ello, Fernando del Mar (“Antecedentes Góticos”, 109) ha dividido el espacio descrito en cinco planos que resultan útiles, al momento de una reconstrucción y análisis verbal del espacio, como aquí se pretende. De este modo, el autor afirma la existencia de cinco elementos que resumo, y cuya longitud señalo, en el siguiente listado:

⁴⁹³ Basta pensar, por ejemplo, en las águilas que adornan los recintos de campaña del rey Adraastro, en el *Roman de Thèbes*, o bien el ave correspondiente en la tienda del hijo de Venus, en el *Roman d’Eneas*.

- 1) El techo: lienzo de las historias bíblicas (cc.2550-2553= 3cc.)
- 2) Primer paño: lienzo del calendario o la alegoría de los meses (cc.2554-2566= 12cc.)
- 3) Segundo paño: lienzo de las historias clásicas (cc.2567-2575= 8cc.).
- 4) Tercer paño: lienzo del mapamundi (cc.2576-2587= 11cc.)
- 5) Cuarto paño: lienzo de la biografía de Alejandro Magno (cc.2588-2594= 6)

Como se observa, dos son los elementos en los que el autor presta mayor atención: la descripción temporal –representada por el calendario– y la descripción del espacio – es decir, el mapamundi–. A estos puntos regresaré más tarde. Por el momento, hay que señalar que, en el lienzo de las historias bíblicas, ubicado en el techo interior de la construcción (“Era en la corona el Çielo debuxado” [c.2550a.]), el autor afirma la existencia de la representación de tres pasajes de la historia sagrada: a) el exilio de Lucifer (2550-2551); b) la gigantomaquia (c.2552); y, finalmente, c) el Diluvio universal (c.2553). De cada uno de ellos se ofrece detalles, tanto –supuestamente– compositivos, como de contenido. De este modo, se dice que Lucifer está representado en un lugar donde “todo estaba yermo, pobre e deshonado” (c.2550d) y, después de una alusión al célebre pasaje que narra la tentación de la serpiente a Eva (*Gn*, 3, *LA* c.2551b), se dice cómo por culpa del ángel maldito “fue judgado el omne por morir e lazarar” (c.2551d). Con respecto a la gigantomaquia, se alude la prescencia de la Torre de Babel (“alçavan los gigantes torre a grant misión [c.2552b]) y a la confusión de las lenguas, como resultado de la desmesura gigantea (“mas metió Dios en ellos atal confusión/por que avién de ir todos en perdición” [c.2552 cd]). Finalmente, a propósito del Diluvio, se menciona de Noé no el arca o su trabajo piadoso, sino también su exceso al beber vino y la vergüenza de los hijos, al ver desnudo a su padre (“Noé bevié el vino; no lo podié sofrir; yazié desordenado; queriénlo encobrir” [c.2553cd]). En suma, las tres historias comparten el tema de la soberbia o el exceso y el castigo. Una afirmación que ya perfila la función que tiene esta écfrasis en la obra.

En el siguiente lienzo, el autor hace la descripción del calendario y sugiere detalles, como el número de días que contiene cada mes y aspectos astrológicos y laborales correspondientes a cada jornada:

En un de los fastiales luego en la entrada,
 la natura del año sedié toda pintada:
 los meses con sos días, con su luna contada,
 caduno quál fazienda avié acomendada.

(c.2554)

En efecto, siguiendo el último verso de la cuaderna anteriormente citada, cada uno de los meses, en la tienda, es representado alegóricamente, realizando una acción que siempre se marca con verbos en imperfectivo, generalmente gerundios o copretéritos.⁴⁹⁴ Hecho que, como he señalado ya en otra parte de esta tesis, provoca que la *performance* de la acción se ejecute, cada vez que se lee el verbo. Dichas acciones se relacionan ya sea con aspectos agropecuarios o, de menos, de cría de animales domésticos, destinados al consumo humano; o bien, con aspectos característicos de tal o cual mes y que se inscriben o en el ámbito social o en el climático.

A diferencia de otras representaciones efrásticas de calendarios en tiendas supuestamente militares –como por ejemplo, la descripción del calendario en la tienda de Don Amor, en el *Libro de Buen Amor*–, los meses descritos que adornan la tienda de Alejandro, en el *LA*, siguen absolutamente el orden del calendario gregoriano que comienza con enero. De esta forma, este mes –como heredero del mes romano dedicado a Jano, el dios bicéfalo de las puertas y de los principios y finales– se representa con dos rostros, rodeado de vinos y demás alimentos ya sea de conserva (como la longaniza) o bien asados:

Estava don Janero a dos partes catando,
çercado de çeçinas çepas acarreando;
tenié gruessas gallinas: estávalas assando;
estaba de la percha longanizas tirando.

(c.2555)

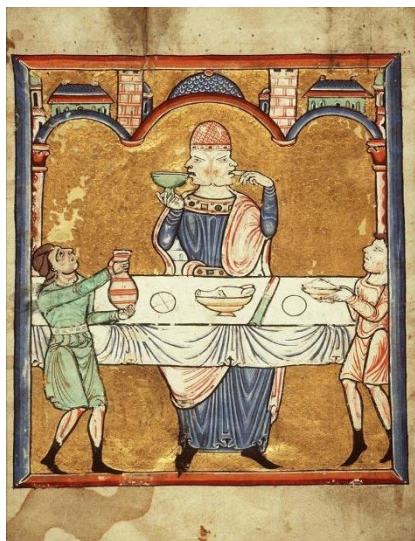
Febrero, por otra parte, se representa como un hombre pequeño –tamaño que alude a los pocos días que tiene este mes– y tratando de calentar sus fríos pies y manos por medio del fuego hogareño:

Estava don Ferero sus manos calentando;
otras faziendo sol, ora lloviznando,
verano e invierno ívalos desemblando.
Porque era más chico, sediese querellando.

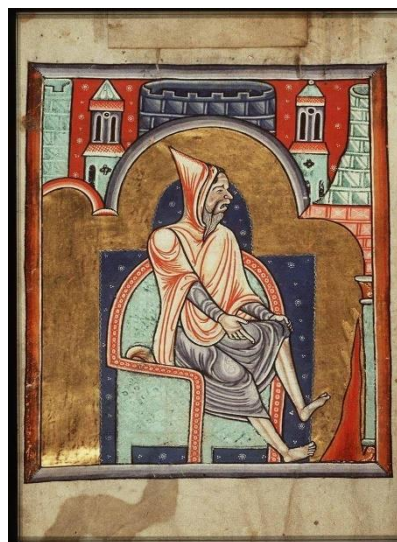
(c. 2556)

⁴⁹⁴A propósito del modo alegórico en el que los meses son representados, Canovas *et al.*, han señalado que: “cada mes es un personaje antropomorfizado, al que se le atribuyen acciones prosopopéyicas. Tienen, pues, poder, autoridad. Incluso, cinco de ellos son mencionados anteponiendo a sus nombres el nobiliario de *don*: don Janero, don Feurero, don Junio, don Agosto, don Othubrio.” (“Los meses: referencialidad, alegoría... 190)

En ambos casos, las representaciones verbales no distan demasiado de las representaciones visuales que son más o menos contemporáneas a la época en la que se escribió la obra, como se comprueba en las siguientes imágenes, ambas extraídas del *Libro de Salmos de Fécamp*.⁴⁹⁵



**Fig.26 Mes de enero, en el *Libro de Salmos de Fécamp*. Ms. 76, f.13
Biblioteca Nacional de los Países Bajos**



**Fig.27 Mes de febrero, en el *Libro de Salmos de Fécamp*. Ms. 76, f.15
Biblioteca Nacional de los Países Bajos**

Los siguientes meses siguen más o menos esta dinámica: así, marzo lleva “grant priessa de sus viñas lavrar” (c.2557a) y “fazié aves e bestias ya en çelos andar” (c.2557c), además de que que iguala las noches y los días. Abril, por su parte, se representa como un guerrero que tiene como enemigo los campos que segará para preparar el cultivo de la vid (c2558). Mayo, coronado de flores, se prepara para la cosecha; mientras que los pobladores, en este mes, hacen su trabajo “cantando d’amores” (c.2559c). Junio y Julio tienen ya cosechas en canastas y el calor, en el caso de Julio, se refleja en su rostro, en los hábitos de los animales y en la transformación del vino en vinagre:

⁴⁹⁵ Hacia finales del siglo XII, en los centros monásticos del norte de Francia, entre los límites de Artois y Flandes, proliferó la manufactura de salterios o libros de salmos. El llamado *Salterio Fécamp* pertenece a este grupo de obras. Se trata de un manuscrito completamente ilustrado que retrata las labores de los meses. Actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de los Países Bajos, signado como: Ms.76F13. Para un estudio más profundo, consúltese la página de la biblioteca: <https://www.kb.nl/>

Sedié el mes de Julio logando segadores,
corriénle la cara apriessa los sudores;
segundavan las bestias las moscas mordedores;
fazié tornar los vinos de amargas sabores.

(c.2561)

En la tienda de Alejandro, Agosto separa el trigo bueno del malo y lo mismo hace con las uvas que, potencialmente pueden servir para hacer vino (c.2562). Septiembre recolecta nueces (“...segudí las nogueras” [c.2563]), realiza la vendimia y cuida que las aves no coman los higos, frutos de esta estación (“non dexaba los pássaros llegar a las Figueras” [c.2563d]). Octubre, por su parte, se dedica a la elaboración de los vinos (“ensayaba los vinos que yazién ya ferveiendo” [c.2564b]) y anuncia ya el invierno.

Casi por finalizar, Noviembre corta leña, pues el crudo invierno se acerca (“cayera un rovre: levávanlo en andes” [c.2565b]); igualmente, equipara la duración de las noches y los días. Finalmente, Diciembre, por la mañana, mata cerdos para prepararlos en festividades como la Navidad y hace que el espacio se torne, incluso por la mañana, brumoso (“tenié niebla escura siempre por la mañana/ ca es en essi tiempo ella muy cuítana” [c.2566cd]). Todas estas caracterizaciones, a mi parecer, son un eco remoto, directo o indirecto, de la representación alegórica de las estaciones del año que aparecen en la descripción de los palacios del Sol, en las *Metamorfosis* de Ovidio, ya estudiadas en este trabajo.

En el segundo lienzo, que tiene como temática central las historias clásicas, Apeles – como he dicho, el supuesto autor del objeto artístico– plasmó prácticamente dos ámbitos narrativos: la historia de Hércules y el sitio de Troya. Hecho que queda anunciado en una especie de subexordio que dice lo siguiente:

Las estorias cabdales, fechas de buen pintor,
la una fue de Hércules, firme campeador,
en el segundo paño de la rica lavor;
la otra fue de Paris, un buen doñeador.

(c. 2531)

En el primero de los casos, el autor afirma que, sobre los lienzos, el artista plasmó la infancia del héroe, hijastro de Hera, y se centra en el pasaje en el que, según autores como Apolodoro (*Biblioteca Mitológica*, II), Hércules, aún niño, mata a dos serpientes para salvar la vida de su hermanastro, Ificles. Gracias a este hecho “entendió la madrastra que era fuerte niñuelo” (c.2568) y esto devela el carácter heroico del hijo de Zeus que se visulmbra desde

su infancia. Más adelante, se glorifican las batallas y conquistas hercúleas y, asimismo, el héroe es reconocido como un auténtico viajero y conquistador de los límites del mundo. Para afirmar esta idea el autor alude a las famosas columnas de Hércules, cuando menciona que el hijo de Zeus “plantava sus mojones luego en Oçident” (c.2570).

Con lo que respecta a las supuestas imágenes que relatan la historia troyana, se describe primero aquellas que hablan del rapto de Helena, y cómo los troyanos le dan la bienvenida, a ella y a Paris, “mas fue por su lazerio” (c.2571b). Es decir, el autor reconoce que el rapto cometido por el hijo de Príamo anticipa la destrucción del mundo troyano. Hacia las cc.2572-2573 se habla de la invasión de Troya y se hace referencia al tiempo del asedio: “los diez años pasados que la çerca durava” (c.2573a). Este paño de la tienda, menciona el autor, también da cuenta del ingreso del caballo de Troya (c.2574b) y la muerte de Héctor a manos de Aquiles (c.2573a). Finalmente, al igual que en la obra francesa, el pasaje cierra con una reflexión por parte de Alejandro quien, al ver las imágenes representadas en el lienzo de las historias clásicas: “Dizié que por so pleito un clavo non darié: si non mejorasse, morir se dexarié.” (c.2575)

El tercer paño, que en realidad es el cuarto espacio descrito en la tienda de Alexandre, tiene como tema central la descripción del mapamundi. Como ya lo han señalado varios investigadores (I. Michel, *The treatment*, 247 y ss.; Canovas, “Los meses: referencialidad, alegoría...”, 191), no se retratan aquí las tierras contemporáneas al Alejandro histórico, sino la distribución geopolítica del mundo del autor, quien incluso pone énfasis en ciertos territorios que pueden considerarse una especie de “ruta de la clerecía” (Cacho Blecua, “La tienda en el *Libro de Alexandre*”, 112). La descripción de este espacio comienza también con una especie de subexordio en donde el autor señala: “En el paño tercero de la tienda honrada,/ era el mapamundi escripta e notada” (c.2576ab). Con el último verso citado, podemos intuir que, como la tienda descrita en el *Roman d’Alexandre*, la tienda de Alejandro, en el *Libro*, es un objeto figurativo que conjuga imagen y escritura, reflejadas en los nombres de ciudades, provincias y ríos que el autor menciona a lo largo de ese mapamundi que no es, en ningún momento, de tipo antropomórfico, como en otras partes del libro (cc.2510 y ss.), sino que aquí, como señala Casas Rigall (*Libro de Alexandre*, n.2576), es un disco plano, donde el mar cerca la tierra (c.2577a).

Hacia la c.2578, se anticipa que se hablará de los tres continentes conocidos para la época: Asia, África y Europa (“Las tres partes del mundo yazién bien devisadas” [c.2578]) y más tarde se anuncia que, en la representación del mundo, Apeles no olvidó retratar ahí ninguna ciudad, ni ningún castillo, ni imperio, ni condado, ni río, ni otero (c.2578). Es decir, por medio de una lista, el autor anticipa las cosas que, supuestamente, adornan esos paños.

La cuaderna siguiente se centra en aspectos orográficos (Cogolla y Moncayo) e hidrográficos (los ríos Tajo, el Duero y el Ebro) hispánicos, con los cuales seguramente el autor estaba muy familiarizado. Así, en la tienda se representan:

Tajo, Duero e Ebro, tres aguas son cabdales;
Cogolla e Moncayo, enfiestos dos poyales:
En España avié estos cinco señales,
Con mucho buen castiello e villas naturales
(c.2580)

En la siguiente cuaderna, el autor da cuenta también de centros urbanos en la península ibérica como: Burgos, Pamplona, Soria, Toledo, León y Lisboa (c.2581) siempre, y en todo momento, utilizando el recurso de la enumeración que, como lo he señalado, incita a la idea de vastedad. Más adelante, el autor dirige la potencial mirada del receptor hacia Francia y, en una cuaderna, resume aspectos geográficos, urbanos, culturales e hidrográficos:

La çibdat de París, yazié en media França
De toda clereçía avié gran abundança,
Tors yazié sobre Leire, villa de grant ganança
Más delante corrié Ruédano río de abundancia.
(c.2582)

Posteriormente, el autor centra su atención en territorios italianos, donde se afirma la existencia de Lombardía, Pavia y Milán (c.2583a), pero enfatiza la representación de Bolonia, de nueva cuenta, como un centro intelectual; y la reconoce como cuna universitaria de los estudios de leyes (“Boloña sobre todas parece palaciana/de Lëys e decretos éssa es la fontana” [2583cd]).

Más adelante –y a pesar de que en la c.2585 el autor confiese que es imposible nombrar cada uno de los territorios representados en el mapamuni de la tienda de Alejandro y, con ello, parezca cerrar el pasaje– hacia la c.2586 el autor se centra en la representación de Asia, en la que conjunta aspectos urbanos, sociales e incluso históricos, al aludir al paso del tiempo

y las edades. De la misma forma, el autor parece recordarle a una especie de narratario o receptor que, a lo largo de su obra, ya ha hecho varias descripciones del espacio oriental. De este modo, en la tienda se representaban:

Los castiellos de Asia con todas sus heredades,
ya nós fablamos d'ellos, si bien vos acordades:
las tribus, los linajes, los tiempos, las edades,
todos yazién en ella con sus propiedades.

(c.2586)

El pasaje concluye con una reflexión de Alejandro acerca de los territorios conquistados, y aún los que quedan por conquistar,⁴⁹⁶ pues en el mapamundi el artista hubo plasmado todas y cada una de las tierras y poblados que se encuentran en el mundo:

Alexandre en ella lo podié percibir
quánto avié conquisto, quánto por conquistar;
non se le podié tierra alçar nin encobrir
que él non la sopiesse buscar e combatir.

(c.2587)

Casi por finalizar, hacia la c.2588, comienza la descripción del cuarto paño. Al igual que sucede con los otros espacios de representación, el autor comienza con un breve subexordio o versos prologales (“Escribió el maestro en el quarto fastial/ las gestas del buen rēy, sópolas bien pintar” [c.2588ab]), para después referirse a los primeros hechos políticos y bélicos de Alejandro: la edad que tenía cuando comenzó a gobernar (c.2588c) y la lucha contra Nicolao (c.2588d, misma que, en el texto, se cuenta en las cc.129 yss.).

Asimismo el autor asegura que, entre las imágenes que adornan ese último paño, se encuentran algunas que representan el asesinato del rey Filipo, padre de Alejandro, a manos de Pausanias (c.2589ab, episodio que en el texto se narra en las cc.170 y ss).Y después se recuerda cómo Alejandro reunifica la Hélade, para armarse en contra del imperio persa (“cómo destruyó Tebas e sobre quál razón/ cómo ovo Atenas pïedat e perdón [c.2589cd]).

Por otro lado, en la c.2590 se vuelve hablar de Troya, pero esta vez el autor se refiere a la visita de Alejandro y sus soldados a los restos de la ciudad (c.2590b). Entre otros

⁴⁹⁶ Esta cuaderna es una muestra más de que el pasaje, originalmente no pudo haberse situado en la parte final de la obra, pues para este momento, Alejandro prácticamente ya ha conquistado todo el mundo conocido.

aspectos, posteriormente, se afirma la entrada de Alejandro a tierra judía (c.2591) y, finalmente, las últimas tres cuadernas están dedicadas a la lucha contra Darío.⁴⁹⁷ Este último grupo comienza cuando el autor afirma que entre los grabados que adornan la tienda, se encuentran aquellos que ilustran lo siguiente:

La fazienda de Dario, el buen emperador,
quáles fueron en ella muertos por su señor;
cómo murió cadauno, cuál fue el matador,
la prisión de los fijos e de la su uxor.

(c.2592)

Cabe resaltar de esta cita, dos aspectos: en el primero, según lo descrito, se dice que en los paños de la tienda se observa cómo mueren todos y cada uno de los adversarios a los griegos y quién y cómo son muertos; con lo cual, evidentemente, estamos ante las puertas no sólo de lo hiperbólico, sino de la maravilla y la vastedad. El segundo elemento que me parece intetesante es la mención a la prisión de los hijos y esposa de Darío, pues esto da pie a la siguiente cuaderna:

La gran emperatriz cómo fue soterrada
e la su sepultura cómo fue debuxada.
Cómo rancó a Darío la segunda vegada,
cómo fue a Babilonia conquista e poblada.

(c.2593)

Independientemente de que en esta cuaderna se rememora la segunda huída de Darío y la conquista de Babilonia, los versos antes citados son interesantes, de menos para este trabajo de investigación, pues en ellos se alude a otro de los episodios ecfrásticos más amplios y complejos en la diégesis del *Libro de Alexandre*, la descripción del sepulcro de la mujer de Darío que, al interior de la obra, se menciona en las cc.1239-1248; un motivo que, como en el caso de descripciones de tiendas y escudos en literaturas medievales, es más o menos común (Pascual Argente, “El cabdal sepulcro”, 73 y ss). Lo interesante en este pasaje es que una descripción ecfrástica aluda a otra (y para muestra bastaría pensar en que el autor afirma en la cita que en la tienda se observa cómo la sepultura fue “debuxada”), por lo que no me parece arriesgado afirmar que, ante esos versos, nos topamos con una especie de

⁴⁹⁷ Nuevamente, cabría pensar que, en la tienda de Alejandro, no se habla jamás de Poro y la lucha que, contra él, Alejandro emprende en la India. Por tanto, valdría, de nueva cuenta, pensar en la *dispositio* original del pasaje.

“metaécfrasis”, es decir una écfrasis que habla de otra. Finalmente, el autor dedica la última cuaderna a la muerte de Darío, debido a la traición; y culmina hablando del casamiento de Alejandro (cc2594). Para cerrar, el autor asegura que:

Non quiero de la tienda fer grant alegoría
– Non quiero detener en palabra el día –
Quánto podié valer, preciar non lo sabría
¡non lo podré comprar el aver d’Almarí!

(c.2595)

Lo anteriormente glosado, se puede esquematizar de la siguiente forma:

- 1. Exordio general y de la descripción exterior (c.2539)**
- 2. Generalidades de la tienda (c.2540)**
- 3. Paño exterior de la tienda (c.2541)**
- 4. Pilote o poste central hecho de marfil (c.2542)**
- 5. Ornamento de piedras preciosas (c.2543)**
- 6. Tres manzanas de oro que coronan la tienda (2544)**
- 7. Estacas y cuerdas (cc.2545-2547)**
- 8. Subexordio a los aspectos interiores de la tienda (cc.2548-2549)**
- 9. Techo o espacio superior: las historias bíblicas (cc.2550-2553)**
 - 9.1 Criaturas angélicas y Lucifer (cc.2550-2551)
 - 9.2 La Torre de Babel y los gigantes (c.2552)
 - 9.3 El diluvio universal (c.2553)
- 10. Primer lienzo: el calendario alegórico (cc.2554-2566)**
 - 10.1 Subexordio a la descripción del calendario (c.2254)
 - 10.2 Enero (c.2555)
 - 10.3 Febrero (c.2556)
 - 10.4 Marzo (c.2557)
 - 10.5 Abril (c.2558)
 - 10.6 Mayo (c.2559)
 - 10.7 Junio (c.2560)
 - 10.8 Julio (c.2561)
 - 10.9 Agosto (c.2562)
 - 10.10 Septiembre (c.2563)
 - 10.11 Octubre (c.2564)
 - 10.11 Noviembre (c.2565)
 - 10.12 Diciembre (c.2566)
- 11. Segundo lienzo: las historias clásicas (cc.2567-2575)**
 - 11.1 Subexordio a las historias clásicas (c.2567)
 - 11.2 Infancia y viajes de Hércules (cc.2568-2570)
 - 11.3 Paris y raptó de Helena (c.2571)
 - 11.4 Guerra de Troya (cc.2572-2575)
 - 11.4.1 Cerco de Troya (c.2572)
 - 11.4.2 Muerte de Héctor (c.2573)
 - 11.4.3 Muerte de Aquiles y destrucción de Troya (c.2574)
 - 11.4.4 Reflexión de Alejandro (c.2575)
- 12. Tercer lienzo: el mapamundi (cc.2576-2587)**

- 12.1 Subexordio a la representación del mapamundi (c.2576)
- 12.1 Mar y tierra (c.2577)
- 12.2 La tierra tripartida (c.2578)
- 12.3 Totalidad de aspectos geográficos y agrupaciones humanas (c.2579)
- 12.4 España: sus ríos y ciudades (cc.2580-2581)
- 12.5 Francia: sus ríos y ciudades (c.2583)
- 12.6 Italia: sus ríos y ciudades (cc.2584-2585)
- 12.7 Tópicos de necesidad de abreviación (c.2585)
- 12.8 Asia: sus castillos, linajes, historias y tierras (c.2586)
- 12.9 Reflexión de Alejandro (c.2587)
- 13. Cuarto lienzo: hazañas de Alejandro (cc.2588-2594)**
- 13.1 Subexordio a las hazañas de Alejandro y primeros logros (c.2588ab)
 - 13.1.1 Subexordio al cuarto lienzo (c.2588ab)
 - 13.1.2 Comienzo del reinado de Alejandro (c.2588c)
 - 13.1.3 Alejandro derrota a Nicolao (c.2588d)
- 13.2 Hechos bélicos en la Hélade (c.2589)
 - 13.2.1 Muerte de Pausanias, traidor de Filipo (c.2589ab)
 - 13.2.2 Alejandro destruye de Tebas (c. 2589c)
 - 13.2.3 Alejandro perdona Atenas (c. 2589d)
- 13.3 Primeros hechos bélicos en Asia (c.2590)
 - 13.3.1 Viaje a Asia (c.2590a)
 - 13.3.2 Llegada a Troya (c.2590b)
 - 13.3.3 Conquista de Tiro (c.2590cd)
- 13.4 Otros hechos bélicos en Asia
 - 13.4.1 Torneo con Ménona (c.2591ab)
 - 13.4.2 Entrada y conquista de Jerusalén (c.2591cd)
- 13.5 Guerra contra Darío (cc.2592-2594)
 - 13.5.1 Muerte de los guerreros persas (c.2592abc)
 - 13.5.2 Prisión de los hijos y mujer de Darío (c.2592d)
 - 13.5.3 Muerte de la esposa de Darío y écfrasis de su tumba (cc.2593ab)
 - 13.5.4 Segunda huida de Darío (c.2593d)
 - 13.5.5 Conquista de Babilonia (c.2593e)
 - 13.5.6 Muerte de Darío por traición (c.2594a)
 - 13.5.7 Entierro de Darío y castigo a Bessus (c.2594b)
 - 13.5.8 Casamiento de Alejandro con Roxana (2594cd)
- 14. Conclusio (c.2595)**

Una vez hecha esta paráfrasis de los elementos que adornan a tienda de Alejandro, cabría preguntarse ¿qué estrategias retóricas, además de las ya expuestas, utiliza el autor en la descripción de la tienda? Veamos esto, a continuación.

2) Estrategias retóricas utilizadas en la descripción de la tienda de Alejandro en el *Libro de Alexandre*

En su artículo, “La tienda en el *Libro de Alexandre*”, Cacho Blecua ha sugerido que la écfrasis de este objeto, en esta obra, es uno de los mayores logros retóricos del poeta anónimo (112). La tienda, sus paños, las estacas que los tensan y el tendal o pilote hecho de marfil, en realidad, son meramente artificios retóricos que se basan, muchas veces, en figuras del discurso. De este modo, “si descendiéramos al examen de las figuras empleadas, hallaríamos ejemplos de anadiplosis, políptotes, anáforas, lítotes, hipérbolés, personificaciones, etc.” (Cacho Blecua, “La tienda...”, 118)⁴⁹⁸

Aunado a la cita anterior, en el apartado precedente, he sugerido que mínimamente existen tres estrategias retóricas presentes y más o menos constantes en la descripción de la tienda de Alejandro, en el *LA*. La primera, retomando, es la hipérbole que el autor utiliza cuando habla de los costos, el tamaño y el lujo del recinto itinerante del rey (2540 y ss.); pero también lo hace en ciertos pasajes descriptivos más específicos, como la muerte de los varios hombres que integran el ejército persa (c.2592c.). Es decir, la hipérbole, como en otros ejemplos de écfrasis medievales, se concreta en varios campos: tamaño, costo y número.

La segunda estrategia antes sugerida es la alusión y ésta se presenta cuando se hace referencia a ciertos pasajes de tradición bíblica,⁴⁹⁹ como la tentación y perdición del hombre, en el Paraíso Terrenal (c.2551d) o la pesencia de la Torre de Babel (“alçavan los

⁴⁹⁸ Debido a que no ahondaré en todas las figuras que Cacho Blecua señala en la cita, habría que pensar que una de las figuras recurrentes en la descripción de la tienda es, en efecto, la anáfora o repetición de una o varias palabras al inicio de un grupo de versos, lo cual otorga agilidad al *cursus* poético y, evidentemente, es una estrategia mnemotécnica. Así, sin ser exhaustivos, encontramos anáforas en la descripción de la tienda cuando se menciona la disposición de las historias bíblicas: “**Çerca** estas estorias e **cerca** un rincón” (c.2552a); también cuando el autor habla del mes de Marzo que, para preparar los campos, tenía “**priessa** con podadores e **priessa** con cavar” (c.2557b); asimismo en el momento en que se describe las tierras que ve Alejandro en el mapamundi: “**quanto** avié consquisto, **quant** podié conquerir” (c.2587b); o bien en la muerte del rey persa: “La traición de Dario, **cómo murió traído**,/ **cómo fue soterrado** e Bessus escarnido” (c.2594ab). Mucho menos frecuentes son las otras figuras. Por ejemplo, la anadiplosis –o duplicación de las mismas palabras al final de un verso o hemistiquio y al principio de otro– la encontramos cuando se hace la mención prologal al calendario, que se encuentra representado por “los meses **con sus** días **con su** luna contada” (c.2554c); el políptoton, o el uso de un grupo de palabras que se hermanan por ser variantes flexivas de una misma raíz, lo encontramos cuando, al hablar de la solidez de las estacas, el autor afirma que éstas eran “como omnes **espessos** tan **espessas** estaban” (c.2545d). El caso de la lítote o atenuación retórica, finalmente, lo hallamos cuando el autor habla de los efectos del mes de Noviembre, el mes en el “que son las noches luengas, **los días non tan grandes**” (c.2565d). Más abundantes son la personificación, pues cada mes se encuentra alegorizado, y por supuesto la hipérbole.

⁴⁹⁹ Un estudio más profundo de estos aspectos se encuentra en el texto de Bañeza Román, *Las fuentes bíblicas, patrísticas y judáicas del Libro de Alexandre*, quien dedica un breve análisis a este tipo de aspectos en la tienda en capítulo VII de su obra (109-112).

gigantes torre a grant misión” [c.2552b]); pero también cuando el autor alude a hechos logrados por el Hércules, concretamente a las famosas columnas, límites al mundo conocido.

En tercer lugar, he señalado que, como en otras écfrasis, el listado o *enumeratio* es un elemento utilizado, sobre todo, cuando el autor pretende dar idea de totalidad o vastedad. En este sentido, en la descripción de la tienda de Alejandro, la enumeración se presenta en la célebre descripción del mapamundi que, como una obra maravillosa, contiene la representación de todas las tierras, los ríos y ciudades que fueron, como hemos visto, contemporáneos al autor de la obra, pero no al Alejandro histórico (cc.2579 y ss.). No obstante, éstas no son las únicas estrategias discursivas utilizadas en la écfrasis de la tienda de Alejandro, en el *LA*, sino que, mínimamente, podríamos hablar de cuatro más: la *distributio*, la *enargeia* y, los procesos de amplificación y abreviación del discurso.

En el caso de la *distributio*, habría que señalar que, como sucede con otras descripciones analizadas en este trabajo, el espacio representado se encuentra claramente dividido por frases adverbiales que dan cuenta de la delimitación de los sitios en donde se plasman, supuestamente, los elementos figurativos de la tienda. De esta suerte, la mayor parte de esos espacios delimitados, a excepción del segundo paño, se anticipan por medio de una frase locativa. Así, las historias bíblicas, como lo hemos visto, “eran en la corona [en] el cielo debuxado” (c.2550a); el calendario se halla en “el un de los fastiales, luego a la entrada” (c.2554a); el mapamundi se encuentra “en el paño tercero de la tienda honrada” (c.2576a); mientras que la historia de Alejandro la “Escribió el maestro en el cuarto fastial” (c.2588).

Además de lo anterior, en la descripción del calendario también hallamos una *distributio*, sino no locativa, sí de actos que realizan los personajes alegóricos, representantes de los meses, lo cual se corrobora cuando se piensa en cada uno de los versos que inauguran la descripción de cada mes, pues parece que el autor, por lo general, sigue una constante, que si bien puede ser variable, siempre presenta –de menos–tres elementos más o menos fijos: sujeto + verbo transitivo (siempre en tiempos indefinidos, es decir, gerundios o copretéritos) + objeto directo. La razón de esta estructura, como ya lo he mencionado, obedece, a mi parecer, al deseo del autor de dejar las actividades o *performance* de los personajes alegóricos en una especie de *in illo tempore*, que provoca que los meses “vuelvan a tomar vida”, actuando, cada vez que se lee determinada cuaderna.

Lo anterior se relaciona absolutamente con la carga de *enargeia* que tienen varios elementos descritos en la tienda de Alejandro. Es decir, los meses no son, gracias al modo verbal usado, imágenes estáticas, sino que parecerían tener vida y realizar actividades propias de cada uno. Así, “Março avié grant priessa de sus viñas labrar” (c.2557a), Abril “fazié meter las viñas pora vino levar” (c.2558c);⁵⁰⁰ mientras que a Mayo se le ve adornando o “afeitando los campos de diversas colores” (c.2559b).

Por otro lado se encuentran los procesos de *amplificatio* y *abreviatio* del discurso; y estos se dan ya sea con relación a los hipotextos de la obra, o bien con respecto a la propia diégesis del *LA*. En el primero de los casos, cabe señalar que, por ejemplo, la descripción detallada de los meses que efectúan labores diversas es, sin duda, una ampliación a otras representaciones del mismo motivo que aparecen, como lo hemos visto en este trabajo, incluso desde la descripción de los palacios del Sol, en las *Metamorfosis de Ovidio*. No obstante, quizás la fuente directa de la descripción de los meses y el punto de partida de la ampliación de la obra del poeta castellano debe buscarse en el *Roman d’Alexandre*, cuando de aquella otra tienda se señala simplemente que “Li douze moins de l’an i sont tuit devisé/ Ensi comme chaschun mostre sa poëtesté” (ll.2013-2014).⁵⁰¹

Asimismo, entre los aspectos relacionados con la *amplificatio*, habría que señalar que, por lo general, la descripción lleva un orden en el que se anuncia primero lo que describirá y después el desarrollo de ese mismo tema. En palabras de Cacho Blecua:

En cada una de las descripciones internas se ha seguido sistemáticamente el mismo procedimiento: ordenación e indicación de los temas que a continuación se van a tratar en una estrofa prologal, y desarrollo amplificado de lo más sobresaliente de cada uno de sus componentes.

(“La tienda en el *Libro de Alexandre*”, 118)

Para ejemplificar, cabría recordar que el autor, antes dar detalles de lo plasmado en el mapamundi, señala primero que:

⁵⁰⁰ Sin duda, uno de los aspectos pocos estudiados y más o menos abundante en el *Libro de Alexandre* es la presencia de la cultura vinícola. El autor, no sólo en este pasaje, sino en otros más – *i.e.* la descripción de la viña aurea, en el palacio de Poro (cc.2128 y ss.)– hace no sólo mención del vino, sino de las diversas uvas que se utilizan para la elaboración de esta bebida. Véase mi artículo ““Et avié una viña rica, de mejor non nos cala”

⁵⁰¹ “Los doce meses del año son ahí todos divisados/ Así como cada uno muestra su potestad” (ll.2013-2014, la traducción es mía).

En el paño tercero de la tienda honrada,
era la mapamundi escripta e notada,
bien tenié qui la fizo la tierra decorada,
como si la oviesse con sus pies andada.

(c.2576)

Lo mismo sucede con la descripción del calendario, que tiene una cuaderna prologal en c.2554; las historias clásicas, que se inauguran en la c. 2567; y, por supuesto, los paños que representan la vida y hazañas de Alejandro, que son anunciadas en la c.2588.

Por otro lado, también como ha señalado Cacho Blecua (“La tienda en...”, 118), hay asimismo en la descripción de la tienda de Alejandro marcas que develan el principio de la *brevitas*, cuando el autor no quiere prolongar más la éfrasis. Así, para detener la descripción de las cuerdas y los aspectos exteriores de la tienda del rey, la voz poética menciona: “Non querría el tiempo en las cuerdas perder,/ ca avriá grant estonda en ellas a poner” (c.2545ab) y “Querría a la obra de la tienda entrar,/ en estas menudencias non querríe tardar” (c.2548ab). Para abreviar la descripción de las tierras que adornan el mapamundi, la voz poética señala: “Si quisiésemos todas las tierras ementar, otro tamaño libro podríe y entrar” (c.2585ab). Mientras que, finalmente, para concluir el pasaje efrástico, el autor afirma –haciendo una combinación retórica entre la *falsa humilitas*, la anáfora y la hipérbole por costo– lo siguiente:

Non quiero de la cáhedra fer grant alegoría
non quiero detener en palabra el día,
quanto podié valer preçiar non lo sabría
non la podría comparar el aver d’Alemría.

(c.2595)

Como he afirmado, entre las estrategias discursivas que utiliza el autor del *LA*, en la descripción de la tienda real, cabría pensar también en una especie de *peroratio*. Sin embargo, me parece adecuado abordar este tema en el siguiente apartado, en donde me centraré no sólo en el diálogo de esta descripción con otras obras, sino también en las funciones intra y extratextuales que puede tener.

3) Diálogos intertextuales y funciones de la descripción de la tienda de Alejandro, en el *Libro de Alexandre*.

Si intentáramos realizar un diálogo intertextual, de menos, entre las obras y pasajes expuestos en este trabajo de investigación y la descripción que en este apartado importa, los dos textos que, a mi parecer, se vinculan más con la écfrasis de la tienda de Alejandro, en el *LA*, son el *Roman d'Alexandre* y el *Libro de Buen Amor*, con sus respectivas *descriptions* de tiendas.⁵⁰² Puesto que en el siguiente y último apartado de este trabajo me centraré en la obra del Arcipreste de Hita, aquí sólo expondré los vínculos más o menos comprobables, entre el texto francés que antecede a la composición del *Libro* hispánico y éste. De esta suerte, a propósito de la deuda que tiene el *LA* con el *Roman*, Cacho Blecua ha señalado que:

El [autor del] *Libro de Alexandre* sigue en líneas generales la descripción [de la tienda] del *Roman d'Alexandre* francés. Las divergencias más significativas son las siguientes: 1. Adición de unas historias bíblicas en la cúpula; 2. Desarrollo del calendario con ocupaciones correspondientes a los meses del año; 3. Incorporación de la ruta de la clerecía en el mapamundi; 4. Unión de las historias de Hércules y Troya en un mismo paño; 5. En el cuarto hastial se añade un resumen parcial de los hechos de Alejandro; 6. Se varía el contexto narrativo del que depende el episodio.

(“La tienda en el *Libro de Alexandre*” 112-113)

Partiendo de estas premisas, hemos visto que es claro cómo dos versos que se hallan en el *Roman* y en los que se afirma la prescencia de los meses, cada uno con su potestad –es decir, cada uno realizando una acción que le es propia–, sirven para que el autor de la obra hispánica dedique cuatro versos –una cuaderna– a cada mes. Sin embargo, éste no es el único elemento que puede compararse entre estas obras, sino que, además de lo expuesto por Cacho Blecua, habría que recordar aquellas cuadernas que develan el pensamiento de Alejandro, motivado por la contemplación de ciertas imágenes de la tienda, y que tienen su parangón con la obra francesa. Así pues, si recordamos lo dicho en el *Roman*, tres son los momentos en los que, gracias a las imágenes, Alejandro externa su pensamiento con respecto a ciertos motivos: el primero se relaciona con el mapamundi (ll.2027-2034); el segundo, con la historia de Hércules (ll.2045-2048); y el tercero, con los hechos acontecidos en Troya. Al fusionar estos dos últimos elementos, como queda dicho gracias a la anterior cita a Cacho Blecua, el autor también fusiona esas dos reflexiones motivadas por las imágenes, dando como resultado que, en la obra hispánica, tan sólo aparezcan dos momentos (una cuaderna por cada

⁵⁰² Intertextualmente, habría que tomar en cuenta la écfrasis del *LA*, por una parte, como un hipertexto de la *descriptio* correspondiente del *Roman d'Alexandre*; mientras que, con referencia al *Libro de Buen Amor* y la descripción de la tienda de don Amor, tiene que observarse como un hipotexto o fuente del que, no obstante, a penas bebe Juan Ruiz pues, en tanto eslavón postrero, como lo veremos, el arcipreste reformula en gran medida el motivo de la tienda historiada.

uno), en los que el macedonio externa sus reflexiones. De esta suerte, como se recordará, a propósito del *mapamundi* representado en la tienda de la obra francesa, se dice que:

Alixandres li rois i veut molt esgarder
qant il gist en son lit por son cors deporter,
li douze per o lui por son sens escouter;
et qant porpensés s'est, si commence a jurer
que molt fist Dieus por terre por un home honorer;
Deus tans en peüst bien uns pseudoms gouverner.
Et puis a dis après: "Se longes puis durer
Seur tant com il en est vaurai je signorer"

(II.2027-2034) ⁵⁰³

Por su parte, bajo el mismo contexto, en la obra hispánica se menciona que, al ver la imagen del mundo, representada en la tienda:

Alexandre en ella lo podié perçebir,
quánto avié conquisto, quánto por conquerir:
non se le podié tierra alçar nin encobrir,
que él non la sopiesse buscar e combatir.

(c.2587)

En suma, en ambos episodios, el mundo representado despierta en el macedonio su sed insaciable de conquista y con ello se perfila la soberbia que caracteriza al héroe.

Con lo que respecta a las historias clásicas, en la obra francesa, como queda dicho, dos son los momentos en los que Alejandro externa su pensamiento, pues dos son los eventos que, por separado, son contados gracias las imágenes de la tienda. El primero, se relaciona con las conquistas de Hércules, ante las cuales:

Alixandres li rois i esgarde souvent,
et qant l'a esgardé, jure son sairement,
si il puet longes vivre, qu'il fera ensement:
ses bonnes metera par devers Orient.

(II.2045-2048) ⁵⁰⁴

⁵⁰³ "Alexandre el rey quiere ahí todo mirar,
cuando él yace en su cama para su cuerpo reposar.
Los doce pares están ahí para su sentido escuchar,
y cuando murmura el monarca, tanto comienza a jurar
que mucho hizo Dios en la Tierra para un hombre honrar,
Dios tanto puede bien a algunos hombres mandar,
Y después de esto dice: 'Todo esto tanto va a durar,
seguro estoy de ello como de que yo he de gobernar'" (II.2027-2034, la traducción es mía.)

⁵⁰⁴ "Alexandre el rey lo observa seguido;
y cuando lo ha observado jura lo que promete cumplido,
si puede tanto vivir, que él sera el elegido:

Mientras que el segundo se vincula con los hechos troyanos, ante los cuales Alejandro encuentra un parangón para su propia gesta:

Alixandres li rois esgarde la cortine
et dist as douze pers: “Cist fuerent de m’orine;
de la cite de Perse ferau autel ruïne
et ferai du roi Dayre autrestel decepline,
qui damoisiaus a fait des ser de sa cuisine.”

(Il.2565-2569) ⁵⁰⁵

En el caso de la obra hispánica, únicamente se retoman estos últimos hechos –los troyanos–, para que en el macedonio surja, nuevamente, la sed de conqusita, fama y gloria:

Quando el rey Alexandre estas gestas veyé,
creçiel’el coraçón, grant esfuerço cogié.
Dizié que por so pleito un clavo non darié:
¡si non se mejorasse, morir se dexarié!

(c.2575)

Es de notar, sin embargo, que si bien tenemos de menos dos pasajes –o reflexiones por parte del personaje– más o menos similares; en la representación y descripción de ambos edificios efímeros se presentan en lugares distintos, como distinto también es el lugar donde cada autor dispuso la écfrasis de la tienda del héroe. En el caso de la obra francesa existe un orden en el que primero se anota la descripción del mundo y luego el de las historias clásicas. No así en la obra hispánica, que describe primero los hechos de Troya y luego la descripción de la Tierra. En otras palabras, el mapamundi y su consecuente reflexión por parte de Alejandro se sitúan en segundo lugar y antecede la descripción –absolutamente original del poeta hispánico– del lienzo que retrata las hazañas heroicas del macedonio. A mi parecer esto significativo, pues al disponer el retrato del mundo, antes de las imágenes que recuentan la historia de Alejandro, el autor anticipa también que es ese mismo mundo –y no la conquista de él– del que Alejandro pronto se desprenderá, al ser derrotado por el más infalible enemigo.

sus marcas pondrá en el Oriente, en el Oriente bendito” (Il.2045-2048, la traducción es mía.)

⁵⁰⁵“Alejandro el rey observa la cortina

Y dice a sus doce pares: ‘éstos fueron mi semilla,

de la ciudad de Persia hare una misma ruina

y al rey Darío daré tal disciplina

que lo verán los sirvientes de su cocina” (Il.2565-2569, la traducción es mía.)

Todo esto nos conlleva a una serie de funciones que, en el *Libro de Alexandre*, posee la tienda.

Como sucede en los otros pasajes eufóricos aquí analizados, la *descriptio* de la tienda de Alejandro, en el *LA*, posee funciones relacionadas con los ámbitos intratextuales y extratextuales. Con respecto a éstos últimos, podemos hablar, de menos, de una función didáctica y otra moral; mientras que, con respecto a las funciones relacionadas únicamente con los aspectos de la diégesis, es posible afirmar, mínimamente, una función especular intratextual y, como ya lo he anunciado, una función “perorativa”.

En el caso de la función didáctica, el mapamundi, como sucede en otras partes de la obra (cc. 276-294; cc.2505),⁵⁰⁶ muestra al hombre medieval la disposición del mundo que le es contemporáneo. Sin embargo, a diferencia de los otros dos episodios en los que se describe el espacio terrestre, dentro de la obra, en éste no sólo se pone énfasis en poblaciones y ríos específicos que les son familiares al autor y a los receptores del texto –y esto, como lo hemos visto, se realiza por medio de la estrategia retórica de la enumeración–, sino que, lejos de tratar temas relacionados con la política religiosa, como sí sucede en los otros dos casos en los que se describe el mundo poblado, aquí el autor opta por aludir a aspectos relacionados con la adquisición de conocimientos; es decir, la ruta de la clerecía de la habla Cacho Blecua. De esta forma, se dice que, en ese mapa: “La çibdat de París yazié en media França,/ de toda clerecía avié grant abundança” (c.2582ab); mientras que, en la zona que actualmente conocemos como Italia: “Bolonia sobre todas parece palaçiana, de lëys e decretos essa es la fontana” (2583cd). Con este último verso, el autor alude a esa población como la fuente de los estudios legislativos pues, para la época en la que se escribe el *LA*, era la universidad de esta ciudad, fundada hacia el siglo XI, una de las más prestigiosas en los estudios humanísticos y legales.

También con lo que respecta al didactismo de la tienda de Alejandro, habría que recordar, como ya antes se ha sugerido, que el calendario que se presenta en la tienda del rey, en todo momento, alude al conocimiento de aspectos agropecuarios. Por sólo mencionar un

⁵⁰⁶ Hay que recordar que son tres las veces en las que se describe el mundo en el *Libro de Alexandre*; la primera de ellas –que, como he señalado, inicia hacia la c.276– tiene como contexto el comienzo de los viajes de Alejandro, y por tanto la expansión macedonia, a territorios asiáticos. La segunda, que inicia en la c. 2505, se suscita cuando Alejandro realiza el vuelo en su carro jalado por grifos y, desde el eje superior –a mi parecer, antecedente también de la caída–, puede observar el mundo que ha conquistado por sus hechos de armas.

ejemplo de esta afirmación, el calendario de la tienda de Alejandro representa ciertos elementos relacionados con la cultura vinícola, propia de la España del autor de la obra y, en gran parte compartida por el mundo europeo de finales del siglo XIII. De esta suerte: “Março avié grant priessa de sus viñas labrar” (c.2557a), Abril “fazié meter las viñas pora vino levar”, Julio “fazié tornar los vinos de amargas sabores (c.2561d)⁵⁰⁷, Agosto “iva de los agrazes faziendo uvas veras” (c.2562c), Septiembre “vendimiaba las uvas con falaçes podaderas” (c.2563c), mientras que, en aquel calendario “Estava don Octubre sus miéssegos faziendo,/ ensayaba los vinos quales irién diciendo” (c.2564ab). Estos dos últimos meses integran el proceso final de la trata de la uva en el que que finalmente se pisa y se obtiene el vino; una imagen que también era representada en los famosos libros de horas, como el de Enrique VIII (fig. 28)⁵⁰⁸ o el llamado *Libro del Golf* (fig.29),⁵⁰⁹ por lo tanto, una imagen mental así era parte del bajaje cultural del hombre de la época o bien, incluso, un siglo posterior.

⁵⁰⁷ Se entiende, como señala Casas Rigall, en su edición a la obra, los vinos del año Pietro de Crescenzi. pasado. (n.2561d).

⁵⁰⁸ Manufacturado en Tour, Francia, el libro de horas de Enrique VIII es uno de los más afamados trabajos de Jean Poyer, famoso iluminador de la Francia del siglo XV. Actualmente se conserva en la British Library con la signatura MS H.8. El lector puede consultar la versión digitalizada del manuscrito en la siguiente dirección: <http://www.themorgan.org/collection/Hours-of-Henry-VIII>

⁵⁰⁹ El *Golf book* o *Libro del Golf* (ca. 1540) es uno de los tantos manuscritos iluminados que se conservan en la Biblioteca Británica de Londres (signado Ms. 24098). Se trata de una obra que presumiblemente se realizó en el taller de Simon Bening, famoso miniaturista originario de Gante. Como cualquier otro libro de horas, éste contiene salmos, rezos y demás indicaciones religiosas. Su nombre lo debe a ciertas imágenes en algunas partes del calendario en las que se retrata a gente realizando actividades deportivas de la época, entre ellas un juego parecido a nuestro actual juego de golf, de ahí nombre. Cabe mencionar que, debido a estas imágenes, este texto es más bien heterodoxo en la tradición de libros miniados. El lector puede consultar el manuscrito digitalizado en el sitio de la British Library en la siguiente dirección:

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_24098_fs001r



Fig. 28 *Libro de Horas de Enrique VIII*,
British Library Ms. H.8, Fol. 5r.



Fig. 29 *Libro del Golf (Golf Book)*,
British Library, Ms. 24098, Fol. 27v.

A propósito del calendario y el mapamundi, cabría preguntarse por qué son estos los pasajes más largos en toda la descripción de la tienda. A mi parecer, la respuesta se debe a que, al ser éstas las representaciones del tiempo y el espacio, recuerdan al hombre su nimiedad ante el mundo y ante la creación divina. En este sentido, “el ciclo vital de la naturaleza sigue repitiéndose invariablemente y [es] más duradero que el hombre y sus efímeros triunfos” (*Canovas et al.*, “Los meses...”, 192), una afirmación que si bien atañe al hombre, en general, más lo hace al personaje en particular. De ahí que podamos hablar de una función moral intradiegética y especular de la écfrasis: intradiegética, porque se relaciona con Alejandro; especular, porque el receptor puede reflejarse, según su comportamiento, con el macedonio. Empero, esta función se condensa, sobre todo, en la descripción de las imágenes plasmadas supuestamente en el techo de la construcción; es decir, en lo que se ha denominado aquí el lienzo de las historias bíblicas, pues en su totalidad se trata de pasajes relacionados o bien con la desobediencia o, totalmente, con la soberbia y desmesura de ciertos personajes veterotestamentarios y su consecuente castigo.

De esta suerte, a modo también de enumeración, aparece en primer lugar, no como una coincidencia, Lucifer (c.2550), el ángel más bello, pero culpable de la más tremenda traición, según la doctrina judeocristiana. Después, le siguen los primeros pobladores de la tierra,

Adán y Eva, y el famoso episodio del engaño de la serpiente, que culmina con la pérdida del Paraíso Terrenal y la vida eterna (c.2551). A ellos, les suceden los gigantes y la construcción de la famosa Torre de Babel (c.2552), cuyo proyecto representa la soberbia y la desmesura ante la divinidad, pero no de manera impune. Finalmente se representan, en ese lienzo, el Diluvio universal, es decir una tentativa divina de castigo y destrucción (c.2553ab), así como la burla de los hijos de Noé al ver a su padre desnudo (c.2553cd).

Alejandro, intratextualmente, se vuelve, entonces, uno y diverso porque a lo largo de la obra, y con mucho más razón, en este pasaje, su soberbia se desdobra y se refleja en la de otros personajes. De los arriba listados, sin lugar a dudas, son los gigantes y Lucifer los que no sólo evocan la desmesura y la soberbia, sino también la traición, misma traición de la que, Alejandro será víctima. No obstante, antes de llegar a ella, en algo que podríamos denominar la función intratextual especular, el autor nos advierte cómo el hijo de Filipo y Olimpias se volvió el quebrantador de los límites del mundo, como Hércules; mientras que, al igual que París, fue el destructor de un mundo, el persa; poco a poco la voz poética va sumando los argumentos para que el receptor emita su propio juicio a favor o en contra del héroe. Es decir, la voz poética funge como una especie de personaje *ad auxilium vocatus*, que pide al receptor de la obra que realice bien el juicio moral al protagonista; e incluso recuerda al receptor la piedad de Alejandro con respecto a sus enemigos, basta recordar el caso de la metaécfrasis o mención a la descripción del sepulcro de la mujer de Darío. Todos estos aspectos se reúnen en lo que reconozco como una función de *peroratio*⁵¹⁰ que, en la écfrasis de la tienda de Alejandro, yace, sobre todo, en el último de los lienzos; aquél que representa la propia historia del héroe y que, visto a la luz del tiempo y el espacio –es decir, el mapamundi y el calendario–, así como también a través de la relación especular que el autor puede establecer entre el protagonista y otros héroes de la Antigüedad, sirve para anticipar la máxima e ineludible derrota que Alejandro tendrá que sufrir, la muerte.

⁵¹⁰ Ángel Romera, en su *Manual de recursos estilísticos*, define este elemento discursivo como: “[la parte del discurso] destinada a inclinar la voluntad del oyente suscitando sus afectos, recurriendo a móviles éticos o pragmáticos y provocando su compasión (conquestio o conmisericordia) y su indignación (indignatio) para atraer la piedad del público y lograr su participación emotiva, mediante recursos estilísticos patéticos (accumulatio, anacephalaeosis, complexio, etc.); incluye lugares de casos de fortuna: enfermedad, mala suerte, desgracias... Resume y sintetiza lo que fue desarrollado para facilitar el recuerdo de los puntos fuertes y lanzar la apelación a los afectos; es un buen lugar para lanzar un elemento nuevo, inesperado e interesante, el argumento-puñetazo que refuerce todos los demás creando en el que escucha una impresión final positiva y favorable.” (s.v. *peroratio*, en línea).

3.2.6) La tienda de Don Amor, en el *Libro de Buen Amor*

Como se ha señalado al principio de este trabajo de investigación, el *Libro de Buen Amor* es una obra integrada por materiales heterogéneos (*exempla*, fábulas, apólogos, cantigas de ciego y goliardescas, etc.) que logran dar el retrato de varios aspectos culturales de la Europa del siglo XIV.⁵¹¹ *Grosso modo*, el texto narra la autobiografía ficticia de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, y sus vicisitudes con relación al ámbito amoroso etendido en su faceta erótica y de conquista. De esta suerte, en varios pasajes de la obra se cuenta cómo el personaje principal, nacido bajo el signo de Venus, intenta –y a veces logra, con mayor o menor acierto– sus objetivos amorosos con distintos personajes femeninos.

El texto de Juan Ruiz, en varias ocasiones, descansa en el ámbito de la parodia y es aquí donde se debe situar la descripción de la tienda de don Amor; pues, a propósito de esta afirmación, se trata, a mi parecer, de una vuelta de tuerca única en la tradición del motivo de la tienda historiada. Para comprender mejor estas aseveraciones, me parece necesario contextualizar el pasaje y después analizarlo. Por ello, siguiendo la propuesta esquemática y metodológica de esta tesis, en el primero de los siguientes apartados me enfocaré en ciertas generalidades del episodio, después me centraré en algunas estrategias retóricas utilizadas por Juan Ruiz; para, finalmente, reflexionar acerca de las funciones intra y extratextuales de este testimonio que resulta el último eslabón de la cadena de textos, aquí presentados.

1) Generalidades de la tienda de Don Amor, en el *Libro de Buen Amor*

La descripción de la tienda de don Amor, en el *Libro de Buen Amor*, se relaciona con un episodio precedente en el texto, la batalla de don Carnal y doña Cuaresma (cc.1067 y ss.); un motivo que si bien fue más o menos recurrente en el arte y la literatura de la época –basta pensar en el *fablieau Bataille de Carême et de Charnale*; o bien, en la obra pictórica de Pieter Brueghel, el Viejo, “Het Gevecht tussen Carnival en Vasten” (fig.30)–, Juan Ruiz supo modelar de tal manera que encajara de manera absolutamente coherente dentro de su texto. Así, en ese episodio por demás cómico y paródico, en el que desfilan atunes, marsicos,

⁵¹¹Como otros textos cumbre de la literatrua universal, es el *Libro* del afamado arcipreste una auténtica enciclopedia de su tiempo que vislumbra y a las generaciones posteriores trae noticias de temas como la geografía, el vestido, la forma en que la Eruopa del siglo XIV adaptó la tradición clásica, los aspectos culinarios y del cortejo amoroso, etc.

tocinos y chorizos guerreros, encabezados por la magra Doña Curesma y el regordete Don Carnal, aquélla derrota a éste último y, siguiendo siempre el calendario litúrgico, lo manda ayunar y a guardarse, mientras pasa el tiempo de la vigilia (c.1127 y ss). Este periodo es necesario dentro del texto, para que el rollizo y conflictivo don Carnal no sólo recupere fuerzas por la batalla que le dio Cuaresma, sino también



Fig. 30 Pieter Brueghel el Viejo, *El combate entre don carnal y doña cuaresma*, ca.1559, Museo de Historia del Arte de Viena, detalle.

para que se encuentre con un aliado de primer orden, don Amor.⁵¹² Una alianza alegórica que el texto señala del siguiente modo:

Vigilia era de Pascua, abril cerca pasado:
el sol era salido, por el mundo rrayado;
fue por toda la tierra gran rroído sonado
De dos enperadores que al mundo han llegado.

Estos dos enperadores Amor et Carnal eran:
a rresçebir los salen quantos que los esperan;
las aves e los árboles noble tiempo averan;
los que Amor atienden sobre todos se esmeran.

(cc.1210-1211)

Ante la llegada de estos dos grandes emperadores, todos los habitantes del mundo –que funciona y se mueve, según el mismo *LBA*, por dos cosas “aver mantenencia” y “yacer con fembra plazentera” (c.71)– salen a recibirlos, como muestra de vasallaje y pletesía. Salen, entonces, los pastores y carniceros; también los animales, destinados al consumo humano; salen también vaqueros y perros; calandiras y ruiseñores; salen también los árboles y las flores, sin olvidar a “los omnes e dueñas con amores” (c.1127d). Incluso, salen los sacerdotes y monjas que también son presos de la pasión amorosa o erótica.⁵¹³ Entre ellos,

⁵¹² No está por demás señalar que a lo largo de la obra, los aspectos amorosos o eróticos, en muchas ocasiones se relacionan con aspectos alimenticios.

⁵¹³ A propósito de esta serie de *enumerationes* y el carácter enciclopédico de la obra, señalado anteriormente, M.E Góngora ha mencionado que: “la viva descripción que sigue de los carnieros, rabinos, triperas y cazadores

evidentemente se encuentra el protagonista del relato quien, al observar que varios personajes le ofrecen hospedaje a don Amor y éste los rechaza, humildemente ofrece su propio hogar:

Desque vi a mi señor que non tenié possada,
e vi que la contienda era ya sosegada,
finqué los mis inojos antél e su mesnada:
demandé le merçed, aquésta señalada.

“Señor, tú me oviste de pequeño criado;
el bien si algo sé, de ti me fue mostrado;
de ti fui aperçebido e de ti fui castigado;
en esta santa fiesta sey de mí ospedado”

(cc.1260-1261)⁵¹⁴

Ante esta petición humilde y que evidentemente alude al vasallaje amoroso, don Amor acepta la propuesta del arcipreste; pero, por no haber lugar para su mesnada, decide ordenar el levantamiento de su tienda. De esta suerte, el hijo de Venus:

Diz: “Mando que mi tienda finque en aquel prado:
si me viniere a ver algund enamorado,
de noche e de día allí sea el estrado,
ca todo tiempo quiero a todo ser pagado.

(c.1264)

Y es, entonces, que comienza la descripción de la tienda...⁵¹⁵

que reciben a don Carnal, que viene subido en un carro cubierto de pieles, así como de los clérigos, frailes y monjas y los instrumentos musicales que hacen gran fiesta con los juglares y otros, tiene evidentemente un carácter exhaustivo y totalizador. El presupuesto de esta descripción pareciera ser que si bien la realidad es riquísima y múltiple, es cognoscible porque no es limitada. Este mismo presupuesto es el que subyace, a mi parecer, al discurso enciclopédico en su intencionalidad de abarcar la realidad y representarla. Así la enumeración de los elementos, que está dispuesta linealmente en un discurso, tratará de cubrir la multiplidad de los seres que aparecen simultáneamente en la realidad. Existe una intención representativa en el discurso enciclopédico que si bien reconoce lo amplio de su objeto, confía al mismo tiempo el carácter cognoscible de una realidad que no es puesta en duda. Si hay una realidad cognoscible y limitada, hay modos de acercarse a ella y abarcarla, hay categorías que sirven para ordenarla y representarla discursivamente” (“Rasgos enciclopédicos en el *Libro de Buen Amor*”, 24)

⁵¹⁴ Como lo veremos más adelante, varias son las cuadernas que se relacionan de modo intertextual con el *Libro de Alexandre*, la última de las citadas arriba es una de ellas. Sin embargo, hay que tomar en cuenta el sentido paródico que tienen esos versos, con relación a su hipotexto, pues en ellos el protagonista del *LBA* afirma como maestro y guía a Don Amor, quien lo ha instruido en las artes amatorias. No así en el *LA*, donde es en voz de Alejandro en la que se escucha un discurso más o menos similar, dirigido a su maestro, Aristóteles:

"Maestro, me crieste, por ti se clerezía;
mucho me as bien fecho, graçir non tel sabría.

A ti me dio mi padre, quand siete años avía,
porque de los maestros aviés grant nombradía..." (*LA*, c.38)

⁵¹⁵ A propósito de este marco contextual, Canovas et al., han mencionado que “la alegoría se inserta, cual en el caso precedente [la descripción de la tienda de Alejandro, en el *LA*,] en un marco exteriormente festivo. Vencido el ciclo de la Cuaresma, restaurada la vigencia de Carnal y triunfante con él su natural aliado, el Amor, éste es

La descripción de la tienda de don Amor, en el *Libro de Buen Amor*, abarca 36 cuadernas del texto. Es sucesiva, como he mencionado, a tres momentos en la obra: la batalla entre don Carnal y doña Cuaresma (cc.1067-1127); un tiempo de reposo –el cuaresmal– en el que se observa la penitencia de don Carnal y la posterior huída de su antagonista, disfrazada de peregrina (cc.1128-1209); finalmente, se afirma la alianza de don Carnal con don Amor, así como el recibimiento de ellos en el mundo (cc.1210-1264). Hacia la c.1265, el autor engarza la descripción con los hechos antes mencionados, con una serie de versos que actúan de modo prologal y que subrayan el carácter maravilloso del inmueble itinerante:

Desque ovo yantado fue la tienda armada
nunca pudo ver omne cossa tan bien acabada;
bien creo que de ágeles fue cosa obrada,
que omne terrenal desto non farié nada

(c.1265)

Posteriormente, se encuentra un exordio que invita a la audiencia a escuchar la *descriptio* (1266), que comienza siguiendo más o menos el paradigma de este tipo de écfrasis; es decir, primero se describe el mástel o pilote que sostiene la construcción y, después, algunos aspectos exteriores. Del primero, se dice que es hecho de un material precioso: “un marfil ochavado, núnca vistas mejor/ de piedras muy preçiosas çercado en derredor” (c.1267bc). Gracias a estas joyas, la tienda adquiere luminosidad, misma que se acentúa por el efecto que provoca un rubí, en la cima del *axis* (c.1268ab). A diferencia de otras obras, como el *LA*, el autor del *LBA* ocupa tan solo un verso para referirse a las cuerdas que tensan la tela de la tienda, las cuales son de seda (c.1268d). Después, en una cuaderna que actúa como bisagra, el arcipreste apela al principio de la *brevitas*, mezclado con aspectos juglarescos, para dirigir su discurso a la descripción interior:

En suma vos lo cuento por non vos detener:
de todo se escribiese, en Toledo non ay papel;
en la obra de dentro ay tanto de fazer
que si lo dezir puedo meresçía el beber.

(c.1269)

apoteósicamente recibido en tierras de Toledo. Se iniciará para él y sus seguidores un proceso de renovación de la vida, el cual se presenta como enlazado al de la naturaleza del año.” (“Los meses...”, 192).

En efecto, hacia la c.1270, la voz poética comienza a describir los cuatro paños de la tienda, para los cuales, respectivamente utiliza: ocho, nueve, siete y cuatro cuadernas (cc.1270-1277; cc.1278-1286; cc.1287-1293; cc.1294-1297). En el primero de estos lienzos, el artífice anónimo⁵¹⁶ retrata a tres caballeros, sentados alrededor de una mesa noble, delante del fuego y comiendo distintos tipos de alimentos, a la paridad de ser una especie de entidades tutelares para actividades humanas y ciertos fenómenos atmosféricos. Así, “el primero comía las primeras cherevías” (c.1272a), es decir una especie de tubérculo, relacionado con las zanahorias.⁵¹⁷ Come también nueces y asa castañas (c.1273a); y manda tres actividades: matar los cerdos de engorda, para comerlos; podar las montañas (c.1273b); mientras que, a su tutela, se reúne un grupo de ancianas, para contar historias: “las viejas tras el fuego ya diezien las pastrañas” (c.1274d). El segundo come carne salada –es decir, carne de conserva como el tocino– y verzas; hace que los vinos viejos se echen a perder y produce algo de aceite para cocinar alimentos. La carne que consume este caballero, se dice, “estava enturbiada con la niebla de su mesa” (1274b). El tercer caballero, último de esta triada, se representa como un hombre bicéfalo que come gallinas en capiroxada⁵¹⁸ y hace cerrar los barriles del vino.

En el segundo panel, parecido al anterior, se representan tres hidalgos igualmente en “otra noble tabla” (c.1278a) que, aunque “mucho estaban allegados, uno a otro non fabla; non se podrién alcançar con las vigas de gaola” (c.1278bc). El primero se representa como un hombre pequeño, “chico enano” (c.1279a), que a veces está triste, a veces ceñudo y otras parece muy alegre (c.1279b). Gracias a él, se dice, poco a poco desaparece el invierno y llega la nueva estación (c.1279b): y prepara ya el campo para la siembra de la viña y, por ello,

⁵¹⁶ El arcipreste dice que “cree” que la hechura se debe a los ángeles, pero esto no puede ser tomado al pie de la letra, aunque hay algunos comentaristas y críticos al texto que así lo hacen, por ejemplo, Canovas et al. (“Los meses...”192).

⁵¹⁷ Hacia finales del siglo xv, en Castilla, el agrónomo Gabriel Alonso de Herrera –hermano de Hernando Alonso de Herrera, el humanista–por encargo del cardenal Cisneros, escribió su *Libro de Agricultura que es de la labrança y criança, y de muchas otras particularidades y provechos del campo*. En éste se menciona que: “las chirivías son blancas como nabos, salvo que son más delgadas y largas. Las zanahorias son de la hechura de los nabos, ni más ni menos, salvo ser una de color naranjas y otras muy coloradas” (en, José Mataix Verdú, *Hortalizas y verduras en la alimentación mediterránea*, 235)

⁵¹⁸ A diferencia del platillo que conocemos con el mismo nombre en la actualidad, y en México, la capiroxada medieval era un platillo salado, que debe su nombre a la semejanza con un tipo de sombrero llamado *capirote*. En la España medieval, la capiroxada fue el resultado de la transformación de una receta romana llamada *sala cattabia*, que es referida en el libro *De re coquinaria*, de Apicius; y que se integraba de diversas capas de pan, mojado con aceite de oliva y queso de cabra, a las que se agregaban, en el mejor de los casos, carne de algún ave o res. Véase, Antonio Gázquez, *La cocina en tiempos del arcipreste de Hita*.

limpia los viñedos: “mandava poner viñas para buen vino dar” (c.1280c). El siguiente hidalgo se dedica también algunas actividades relacionadas con la viticultura (“El segundo envía a viñas cavadores:/ echan muchos mugrones los amugronadores [cc.1281bc]); pero, más interesante, resulta que sea este personaje quien “a omnes, aves e bestias mete los en amores” (1281d). Del mismo, se desprenden tres diablos que tienen tres objetivos específicos: uno va hacia “las dueñas por dar pena” (c.1282b); otro, a los abades, y como consecuencia “arciprestes e dueñas: fablan sus poridades” (c.1283b); aún más, se entiende que este diablo produce tal deseo erótico, que resulta imposible perderlo. El autor lo señala de la siguiente manera:

Antes viene cuervo blanco que pierdan asneria:
todos ellos e ellas andan en modorría;
los diablos do se fallan llegan se a compañía,
fazen sus diabluras e su truhanería.

(c.1284)

El tercer diablo, finalmente, entra en las bestias –propiamente, en los asnos– y les produce la pérdida de todo entendimiento, pues “en las cabeças entra, non en otro lugar;/ fasta que pasa agosto non dexan de rrebuznar” (c.1285ab). El tercer hidalgo que cierra este segundo paño se representa lleno de flores. Está relacionado con algunas actividades agrícolas como la cosecha del trigo y del centeno (c.1286b), mientras que es tutelar de tiempos de lluvia y tormenta; pues, bajo él, “a los moços medrosos ya los espanta el trueno” (c.1286d).

Por otra parte, en el tercer paño se representan tres hombres ricos en una danza, muy cercanos entre sí: “entre uno e otro non cabe punta de lança” (c.1287b). El primero selecciona frutas y pan, come hígados de cabra y huyen de él gallos y gallinas, pues “a todos los matava” (c.1288c), se entiende, con una finalidad alimenticia. Asimismo, consume peces de aguas dulces, como barbos y truchas (c.1288d). Este rico hombre comienza a sufrir por el tiempo caluroso, de suerte que “buscaba casa fría, fuía de la siesta;/ la calor del estío doler faze la tiesta” (c.1289ab).

El segundo de esos personajes lleva en su mano una hoz, con la que va segando los campos de trigo y cebada, a la paridad de que come miel y suda por el calor que lo abrumba, mismo que también hace que los ríos retomen su temperatura cálida. (c.1291ab). El tercero,

se representa como un hombre que recoge la cosecha y hace que los árboles arrojen sus frutos, mientras que, quizás como una imagen en un segundo plano, el arcipreste señala que, en ese segundo lienzo, se ve cómo “el tábano al asno ya le iva mordiendo” (c.1292d).

Finalmente, en el tercer lienzo, se observa que “tres labradores vinién todos en una carrera [...] el que viene non alcança al otro quel espera” (c.1294ad). El primero de ellos come uvas maduras e higos y trae consigo el otoño (c.1295d). El segundo recolecta nueces y “comiença a vendimiar uvas en los parrales” (c.1296c). El tercero se dedica al pisado de la uva, para hacer vinos, llena sus cubas con el preciado licor (“finche todas sus cubas commo buen bodeguero” [c.1297c]) y acerca el invierno a la Tierra.

Ante estas imágenes, el arcipreste, vasallo amoroso, se maravilla y pide a su señor que le explique el enigma que observa en su recinto (c.1298-1299). A lo que don Amor responde con estas palabras:

El tablero, la tabla, la dança, la carrera,
son quatro temporadas del año del espera;
los omnes son los meses, cosa es verdadera,
andan e non se alcançan, atienden se en rribera.

(c.1300)

En efecto, cada uno de esos personajes alegóricos representa los meses del año, los alimentos que son propicios en cada temporada, las actividades agrícolas que son delegadas a cada mes y algunos fenómenos atmosféricos que se relacionan en cada periodo de tiempo. La voz del arcipreste dice haber visto otras imágenes en aquella tienda maravillosa; sin embargo, apela de nuevo al principio de la *brevitas*, y concluye el episodio efrástico con la siguiente cuaderna:

Otras cosas estrañas, muy graves de creer,
vi muchas en la tienda; mas, por non vos detener,
e por que enojoso non vos querría ser,
non quiero de la tienda más prólogo faser.

(c.1301)

Lo anteriormente glosado puede esquematizarse de la siguiente forma:

- 1. Introducción (c.1265)**
 - 1.1 Situación (relacionada con el alimento) en la que se levanta la tienda (c.1265a)
 - 1.2 Carácter maravilloso y prologal de la descripción (c.1265bcd)
- 2. Exordio (c.1266)**
 - 2.1 Objeto principal del exordio (c.1267a)
 - 2.2 Aspectos juglarescos y alimenticios (c.1267bcd)
- 3. Aspectos exteriores (cc.1267-1269)**
 - 3.1 Mastil o pilote (c.1267)
 - 3.1.1 Mastil hecho de marfil (c.1267ab)
 - 3.1.2 Piedras ornamentales (c.1267cd)
 - 3.1.3 Piedra que corona la tienda (c.1268abc)
 - 3.1.4 Cuerdas (c.1268d)
 - 3.1.5 Lo a al aspecto de la tienda y cohesión con aspectos interiores (c.1269)
- 4. Aspectos internos (cc.1270-1297)**
 - 4.1 Primer paño, lienzo de “los tres caballeros (cc.1270-1277)
 - 4.1.2 Situación general de los “tres caballeros” (cc.1270-1271)
 - 4.1.3 Primer caballero, noviembre (cc.1272-1273)
 - 4.1.4 Segundo caballero, diciembre (cc.1274-1275abc)
 - 4.1.5 Tercer caballero, enero (cc.1275d-1277)
 - 4.2 Segundo paño, lienzo de “los tres fijos dalgo” (cc.1278-1286)
 - 4.2.1 Situación general de “los tres fijos dalgo” (c.1278)
 - 4.2.2 Primer fijo dalgo, febrero (cc.1279-1280)
 - 4.2.3 Segundo fijo dalgo, marzo (cc.1281-1285)
 - a) Primer diablo (c.1282)
 - b) Segundo diablo (cc.1283-1284)
 - c) Tercer diablo (c.1285)
 - 4.2.4 Tercer fijo dalgo, abril (c.1286)
 - 4.3 Tercer paño, lienzo de “los tres ricos omnes” (cc.1287-1293)
 - 4.3.1 Situación general de “los tres ricos omnes” (c.1287)
 - 4.3.2 Primer rico omne, mayo (cc.1288-1289)
 - 4.3.3 Segundo rico omne, junio (cc.1290-1291)
 - 4.3.4 Tercer rico omne, julio (cc.1292-1293)
 - 4.4 Cuarto paño, lienzo de “los tres labradores” (cc.1294-1297)
 - 4.4.1 Situación general de “los tres labradores” (c.1294)
 - 4.4.2 Primer labrador, agosto (c.1295)
 - 4.4.3 Segundo labrador, septiembre (c.1296)
 - 4.4.4 Tercer labrador, octubre (c.1297)
- 5 Conclusio (cc.1298-1301)**
 - 5.2 Maravilla y cuestionamiento del Arcipreste (c.1298)
 - 5.3 Don Amor responde la adivinanza (cc.1299-1300)
 - 5.4 *Conclusio* del pasaje (c.1301)

2) Estrategias retóricas en la descripción de la tienda de don Amor, en el *Libro de Buen Amor*

En el apartado anterior he esbozado algunas de las estrategias retóricas que utiliza el arcipreste para describir la tienda de Don Amor. Entre éstas, he mencionado la *abreviatio*, que el autor utiliza para no excederse en la descripción de los aspectos exteriores (c.1269) o bien para dar fin al episodio descriptivo (c.1301). Además de esto, cabría mencionar que la tienda de Don Amor es descrita, en un inicio, por medio de la hipérbole en conjunto con la

maravilla. De esta suerte: “su belleza es ponderada mediante un sartal de hipérboles: obra de ángeles, nunca vista por hombres, ni que papel alguno pueda describir” (Canovas, “Los meses”, 192).

Aunado a lo anterior, como sucede con otras *descriptions*, la *dipositio* ordena y “materializa” el espacio utilizado en cada uno de los lienzos. Así, cada uno de los paños, e incluso cada uno de los personajes alegóricos, se diferencia por una frase locativa (“Luego en la entrada, a mano derecha” [c.1270a], “Estavan tres fijos dalgo a otra noble tabla” [1278a], etc.). En este sentido, en su artículo, “El recibimiento y la tienda de Don Amor...”, Nicolás E. Álvarez ha afirmado que, al igual que el autor anónimo de la obra alejandrina, para describir el recinto regio, el arcipreste se valió de ciertas estrategias retóricas entre las que destacan: “la metáfora, la disposición, el símil, la hipérbole, la antítesis, la prosopopeya, la alegoría, el asíndeton, la amplificación y hasta el humorismo, la ironía y el lenguaje popular, entre otros (10).

De las figuras retóricas antes mencionadas, la *amplificatio* resulta fundamental. Sin embargo, para aceptar tal aseveración se debe tomar en cuenta la relación que la tienda de Don Amor mantiene con la tradición del motivo de la tienda historiada. En otras palabras, es claro que, si bien existen otros elementos característicos de dicho motivo en la écfrasis que propone el arcipreste –como las joyas que adornan el recinto, las cuerdas de seda o bien el rubí que corona el pilote y que brinda luminosidad al espacio–, el autor del *LBA* decidió tomar un solo elemento para amplificar y detallar las imágenes representadas y representativas, la descripción del calendario.⁵¹⁹ Bajo esta lógica, a diferencia de otras

⁵¹⁹ A propósito del calendario en la tienda de Don Amor, eruditamente Lecoy (*Recherches sur le Libro de buen amor*, 270 y ss.) ha afirmado que el motivo –en efecto, como se ha tratado de demostrar también en este trabajo de investigación– se remonta a la descripción ovinana de los Palacios del Sol, pero en el ámbito literario medieval, se consolida con la descripción de la tienda del rey Adraastro, que aparece en el *Roman de Thèbes*; mismo que se repite y modifica, de menos, en el *Roman d’Alexandre* y, por supuesto, *El Libro de Alexandre*. En su obra señalada (273 y ss.), Lecoy menciona otros testimonios en los que se repite el motivo de la tienda historiada (el *Roman d’Athis et Prophlias* [v.5575 y ss], el *Orlando Furioso*, [XLVI, vv.77-97], la *Historia Troyana en prosa y verso* [ed. Pidal y Vallejo, 172, vv.19 y ss.], etc.) y, además de esto, el filólogo francés, hace un análisis por demás interesante de la representación simbólica de los meses del año en el arte. Así: “sans remonter aux peintures murales du Ramsesseum à Thèbes, nous trouvons dans le fameux calendrier byzantin de 354, une illustration déjà semblable à celle qui se développera au Moyen Age sur les portails des cathédrales ou dans les miniatures des livres d’heures. Chaque moins y est représenté par un paysan occupé au travail de la terre [...] De Bizance, le courant iconographique gagna Rome; de là il se répandit dans l’art du Moyen Age européen, ou il a produit ses manifestations les plus célèbres dans la sculpture ornemental. C’est à lui que nous devons, en France, les belles réalisations gothiques de Chartres, Reims, Paris ou Amiens; en Italie, celles du baptistere de Pise, du portail de San Marco à Venise, de la fontaine de Pérouse, du dôme Modène, etc. Parallèlement à la tradition iconographique se développait une tradition littéraire...” (*Recherches sur le*

descriptions de este tipo de objetos, los aspectos figurativos que se plasman en los paños de la tienda, como mencionan Canovas *et al.* (“Los meses...”, 193), sólo se enfocan en una escena, que es plural y dinámica, la *descriptio mensium*.

Tomando en cuenta lo anterior, la segunda estrategia retórica que utiliza el arcipreste en mayor medida es la prosopopeya o personificación que se hace, en efecto, de cada uno de los meses del año. Es una personificación viva y activa que también se vale, generalmente, de verbos en imperfecto para crear la idea de movimiento y, con ello, inducir a la *enargeia*. Así, los tres caballeros “comían todos a un tablero” (c.1271a), “el primero comía las primeras cheverías” (c.1272a), “el segundo comía toda carne salpresa” (c.1274a), el tercero “gallinas con capirotada comía a menudo” (c.1276b).

En la écfrasis de esta tienda, también tienen lugar la alusión y la ironía que, a mi parecer, a veces actúan en conjunto. En el primer caso, podemos afirmar que existe una alusión a un referente extratextual y cultural, cuando se menciona que el segundo caballero, de la segunda tabla manda “matar los gordos puercos” (c.1273b), pues el autor alude a la fecha específica: el 11 de noviembre –mes en el que se afirma el anterior verso citado–, cuando tiene lugar la matanza de los cerdos de engorda y así era representado en los libros de horas y calendarios medievales (fig. 31).⁵²⁰



Fig. 31 *Libro del Golf (Golf Book)*, British Library, Ms. 24098, Fol.29.v

Por otro lado, la ironía se manifiesta cuando la voz poética afirma la imposibilidad de desterrar el deseo erótico de los seres vivos y señala: “antes vinié cuervo blanco que pierdan asnería” (c.1284a), un verso del cual cabría preguntarse si la palabra *asnería* alude a la carga simbólica y sexual que poseía y aún posee este animal, mismo que aparece tres veces

Libro...276) y es aquí que Lecoy trae a cuenta otros elementos que son, sin duda, parte de la tradición de la representación de los meses en la literatura. Entre ellos, quizás cabría recordar: la *Anthologia Latina* que contiene un poema titulado “*Laus omnium mensium*”; el poema de Bonvesin da Riva, titulado “*Carmen de Mensibus*” y un extracto del *Bréviare d’Amour*, de Matfré Ermengaud, quien dedica ciertos versos a la “*Natura dels xii mes de l’an*”. Para muchos de estos referentes, vale la pena consultar el texto *On roman time the codex-calendar of 354 and the rhythms of urban life in late antiquity*, de Michele Renee Salzman, señalado en la bibliografía de este trabajo.

⁵²⁰ Incluso, habría que hablar aquí de ciertos aspectos paremiológicos, en la cultura popular, en la que, hasta la fecha, existe un dicho que versa: “A todo cerdo le llega su san Martín”, mismo que alude a la fecha señalada, pero que implica que el castigo para aquellos que comenten algún daño llega tarde o temprano.

en el pasaje (c.1284a, c.1285a y 1292d). Esto es significativo pues, sin duda, se compagina con los propósitos y funciones de esta écfrasis o descripción, mismos de los que me ocuparé en el siguiente apartado, no sin antes abordar algunos aspectos intertextuales que esta obra y la descripción que aquí nos ocupa mantiene con relación al *Libro de Alexandre*, su hipotexto más cercano.

3) Diálogos intertextuales y funciones de la descripción de la tienda de Don Amor, en el *Libro de Buen Amor*.

Larga ha sido la polémica que ha establecido la crítica entorno al hecho de aseverar la influencia que el *Libro de Alexandre* tuvo en la obra de Juan Ruiz. No obstante, como ha señalado García, en su artículo “La influencia del *Libro de Alexandre...*” (en línea), ésta ha sido poco a poco conquistada, a lo largo del pasado siglo, pero también reconocida no cómo la única fuente de la que bebe el arcipreste de Hita, aunque sí la más próxima. En este sentido, dicha relación, en palabras del crítico ya mencionado, puede resumirse como sigue:

En primer lugar, una serie de referencias muy concretas articuladas sobre seguimientos léxicos evidentes, referencias directas e incluso lo que podríamos denominar citas de la obra alejandrina. En estos casos, ya podemos distinguir desde la simple utilización de versos del *Alexandre* hasta un seguimiento literario más complejo. Más de una vez, la serie de referencias significativas revela el recuerdo de secciones enteras de la obra alejandrina soltando un grado, por así decirlo, de la simple traslación de un verso entero o el recuerdo de una rima. Y para terminar, una corta, pero muy jugosa, serie de referencias que recuerda de forma marcadamente mimética algunas de las expresiones poéticas donde se sustentan las líneas maestras del *Libro de Alexandre* y de la cuaderna vía como género literario. La relación entre ambas obras es, por tanto, matizada y compleja. Delata las distancias del siglo largo que las separa, pero también la persistencia de una poética.

(J. García, “La influencia del *Libro de Alexandre...*”, en línea.)

Tomando en cuenta lo anterior, en el apartado precedente he esbozado algunas de las ideas que entrelazan la obra anónima alejandrina con el *Libro de Buen Amor*; por ejemplo, cuando el arcipreste reconoce a Don Amor como su maestro, muy a la manera en que Alejandro reconoce a Aristóteles, como su guía. No obstante, ésta no es la única relación que se puede establecer entre estas dos obras, a la luz del episodio de la batalla entre don Carnal y Doña Cuaresma y, en concreto, con relación al pasaje ecfrástico en el que describe la tienda. Por el contrario, habría que enfatizar que, siempre siguiendo la finalidad paródica, todo este pasaje caricaturiza ciertos textos épicos, retomando de ellos más de un motivo, entre los que se encuentra, evidentemente, la écfrasis de la tienda del rey.

No obstante, antes de llegar al punto anteriormente señalado, habría que recordar que, de entre esos aspectos paródicos, los protagonistas de esa lucha –don Carnal y doña Cuaresma– se comunican por medio de cartas (cc.1068-1077, cc.1189-1200), como también lo hacen Alejandro y Darío, en la obra anónima medieval (cc.780-802).⁵²¹ Asimismo, en el pasaje que nos ocupa del *Libro de Buen Amor*, por lo menos son dos los guiños que el arcipreste lanza con relación al texto Alejandrino. El primero se sucita cuando, precisamente, llega el día de la batalla. Así:

Desque vino el día del plazo señalado,
vino don Carnal ante estaba esforçado,
de gentes muy guarnidos muy bien aconpañado;
serie **don Alexandre** de tal rreal pagado.

(c.1081, las negritas son mías)

Posteriormente, cuando el tiempo de Cuaresma ha culminado y Don Carnal prepara su alianza con Don Amor, se vé cómo al primero lo rodean todos sus vasallos y se afirma:

Los cabrones valientes; muchas vacas e toros:
más vienen cerca della que en Granada ay moros,
muchos bueys castaños, otros hoscós e loros;
non lo conpraría **Darío** con todos sus tesoros.

(c.1215, las negritas son mías)

Ahora bien, en el caso concreto de la tienda, cabría recordar, como lo ha hecho Lecoy (*Recherches sur le Libro...*, 274), que ambas obras poseen exordios más o menos parecidos,

⁵²¹ En ambas obras, se trata de cartas de desafío que son parafraseadas por la voz poética de cada una de las obras. En el caso del *Libro de Alexandre*, Darío envía una carta al joven gobernante macedonio para que desista en su afán de conquista. Acompañando a la carta, el rey persa envía tres “regalos” a Alejandro: una bolsa, un cinturón y una pelota, a lo que el macedonio responde, también por medio de una misiva:

Los donos que me diste te quiero esponer,
– maguer loco me fazes, sé los bien entender–
la bolsa significa todo el tu aver,
que todo en mi nano es aún a caer.

La pella que es redonda, tod’ el mundo figura:
Sepas que será mío, est’ es cosa segura;
Faré de la correa una azota dura
Con que prendré derecho de toda tu natura

(LA, cc.800-801)

sobre todo por los aspectos de paga con alimento o bebida que pueden relacionarse con la imitación juglaresca propuesta por ambos autores. Así, al comienzo de la descripción de la tienda, en el *Libro de Alexandre* se lee:

Querría a la obra de la tienda entrar,
en estas medudencias non querríe tardar,
avemos una estonda assaz que deportar,
irsenos ha guisando demientre la yantar.

(c.2548, las negritas son mías)

Mientras que, en la obra de Juan Ruiz, en el mismo aspecto retórico, se dice lo siguiente:

La obra de la tienda vos querríe contar;
averse vos ha un poco tardar la yantar;
es una gran estoria, pero non es de dexar,
muchos dexan la çena por fermosos cantar.

(c. 1266, las negritas son mías)

Además de lo anterior, es cierto que, en ambas obras, los meses se presentan por medio de la alegoría o la personificación. Cada uno de ellos se retrata, apelando evidentemente al principio de la *enargeia*, realizando algún trabajo agrícola que le es propio. Más aún, en algunos casos, la manera en que se representan los meses coincide, de modo más o menos regular. De esta suerte, en la tienda de Alejandro, el séptimo mes se representa así:

Sedié el mes de Julio logando segadores,
corriénle por la cara apriessa **los sudores.**

(*LA*, c.2561 ab, las negritas son mías)

Mientras que en la tienda de Don Amor, el sexto mes, Junio, se representa de la siguiente manera:

Enxería los árboles con ajena corteza;
comía nuevos panales, **sudava sin pereza.**

(*LBA*, c.1291 ab, las negritas son mías)

No obstante estas semejanzas, habría que señalar, por lo menos, dos puntos que distancian estas dos representaciones efrásticas: el primero es que en la representación del recinto de Don Amor, el arcipreste, como ha quedado sugerido antes, sólo retoma el motivo de los meses –y los retrata en una escena conjunta en toda la tienda–, pero no sigue el tradicional calendario gregoriano, sino que se basa en el calendario litúrgico y ésta es la razón por la que la *descriptio mensium* que aparece en el *LBA*, comienza con Noviembre y no con Enero, como sí sucede en el *LA*. En este sentido, Delmar ha señalado que:

En el *Alexandre* los meses aparecen dibujados en un solo cuadro y están presentados en el orden cronológico acostumbrado. Por el contrario, Juan Ruiz, en cambio, ha dividido la escena de manera de un retablo: en cuatro trípticos [¿?] (cada uno de los cuales corresponde a una estación del año) y empieza con la personificación de Noviembre. La razón puede ser simbólica. El cuadro simboliza la división del tiempo litúrgico (Adviento, Septuagésima, Cuaresma y Pascua), que es superior y, por lo tanto rige al tiempo cronológico (invierno, primavera, otoño y verano).

(Delmar, “Antecedentes Góticos...”, 110-111)

En segundo lugar, es interesante observar que la distribución del trabajo en los meses no es la misma, dentro de las dos obras; así como tampoco son iguales todos los elementos que caracterizan a cada mes.⁵²² No obstante, si algo guardan en común los doce meses que aparecen en el *LBA* es la mención a elementos alimenticios que se les atribuyen, hecho que no sucede en la obra *Alejandro*. En efecto, la comida y la bebida, como en otras partes de la obra juanruiciana, son imprescindibles en la *descriptio* de la tienda y esto obedece a una de las funciones que contiene el episodio, la función especular-intratextual, pero antes de llegar a ella, habría que hablar de otras dos: la función especular-extratextual y la didáctica.

Con lo que respecta a la primera de aquellas dos propuestas, como se ha mencionado, el *Libro* del arcipreste resulta una auténtica enciclopedia de su tiempo; la tienda, por su parte, no es ajena a esta afirmación. Se trata entonces de una descripción que representa labores, alimentos, climas y aspectos sociales propios de la época de Juan Ruiz. En este sentido, concuerdo con lo dicho por Canovas, al mencionar que:

⁵²² Bajo esta lógica, Canovas et al., han señalado que, de los meses del año, “los integrantes del trío invernal se dedican a comer y el menú presenta recurrencias con lo antes recordado: puercos en Diciembre, gallinas en Enero [...] A diferencia de lo que acaece con ellos, sus sucesores trabajan para producir [...] Ahora bien,] por el cambio de ambiente geográfico en relación con el libro anterior [el *Libro de Alexandre*] está alterado el calendario de fenómenos naturales y de labores agrícolas, que se anticipa en un mes. De allí el desplazamiento de estación que experimentan algunos meses: Noviembre, Febrero, Mayo y Agosto. El mes florido es ahora Abril, pero la mayor focalización se da, sin duda, en lo tocante a Marzo.” (Canovas et al., “Los meses...”, 193).

Estamos convencidos del alto grado de referencialidad de los textos recordados [entre ellos el *LBA*], y creemos que ellos tipifican una situación válida par toda expresión literaria: por mucho que cree un mundo autónomo, siempre tiene una zona común con lo real. Si fuese mera ficción, faltaría la base para un código interpretativo que la hiciese inteligible. Por lo mismo las referencias de una obra pueden constituir una pauta valiosa para identificar su localización. Esa referencialidad incluye necesariamente indicios y matices del contexto cultural en que la obra surge. En una de sus medidas esenciales, una creación literaria es siempre flor o fruto de un clima espiritual, sin desconocer que pueda conllevar simientes anticipatorias.

(“Los meses...”; 198)

Por otra parte, es claro que la representación de la tienda posee una función didáctica que, sobre todo, descansa en el enigma. Aunque en las literaturas medievales sea posible encontrar adivinanzas,⁵²³ ninguna obra antes –cabe mencionar– conjuntó estos dos motivos –el de la tienda y la adivinanza– y esta afirmación perfila la originalidad y vuelta de tuerca que propone Juan Ruiz con la éfrasis de la tienda de Don Amor; y que, en resumen, se caracteriza por parodiar el motivo épico y hacer de éste un motivo también didáctico y, aún más, lúdico para sus receptores.

En ese sentido, como señala Lecoy (*Recherches sur le Libro...*, 285), es deber recordar que tanto en la Antigüedad Clásica, como en la Edad Media la adivinanza se utilizó como un medio didáctico, de esta suerte:

C’était pour le maître qui imaginait la question, un preuve d’habilité dans le maniement de l’analyse, le problème consistant à désigner un objet par ses traits essenstiels, sans toutefois le nommer – une preuve aussi d’originalité et de préciosité d’espirit, la difficulté du problème reposant souvent sur un rapport inattendu et lointain, insidieusement établi entre deuz objets très différents, dont l’un est la solution du mot, dont l’autre est destiné à egarer la recherche le long d’une fausse piste. Celui qui trouvait la solution faisait montre de perspicacité; mais, de plus, si la définition détournée avait été bien choisie, la forme piquante sous laquelle elle était présentée aidait la mémoire à retenir le contenu.

(Lecoy, *Recherches sur le Libro...*, 285)

Tomando en cuenta lo anterior, si bien es verdad que cada mes, en la tienda de Don Amor, se caracteriza por las labores o por los alimentos que cada personaje ingiere, la gran pista, desde mi perspectiva, resulta la incesante marca que propone Juan Ruiz, al afirmar que, aunque están cerca uno del otro, ningún personaje se habla entre sí, no se tocan, no se

⁵²³ Muestra de ello son el *Roman de Thèbes*, donde se reformula la clásica adivinanza que la Esfinge le lanza a Edipo; o bien, en la tradición hispánica, se cuenta también con el *Libro de Apolonio*, en donde la adivinanza y su resolución prácticamente desata la trama de la historia.

alcanzan, pues esto alude a la imposibilidad de interpolación del tiempo que, en efecto, a pesar de ser cíclico, también es líneal y único.⁵²⁴

Finalmente, apropósito de las marcas alimenticias que caracterizan a cada mes, cabría pensar para este pasaje en una función especular-intratextual que, a mi parecer, se vincula con uno de los temas centrales de la obra, el amor entendido en su faceta erótica. En efecto, hay que recordar que a cada mes, de menos, se le asocia con una bebida o alimento. Esquemáticamente, esto se muestra en el cuadro siguiente:

Mes	Cuadernas	Alimentos y bebidas atribuidos en el texto
Noviembre	cc.1272-1273	Chevarías, zanahorias (para las bestias), harina, nueces, castañas asadas, cerdo.
Diciembre	cc.1274	Carne salada, aceite, tocino, verzas, vino.
Enero	cc.1274d-1276	Gallinas en capirotada, pan, vino
Febrero	cc.1279-1280	Gallinas, vino, olivas (alhiara, cuerno para contener las aceitunas)
Marzo	cc.1281-1285	Vino (preparación del la tierra para la siembra).
Abril	cc.1286-1287	Trigo y centeno, aceite.
Mayo	cc.1288-1289	Panes y frutas, hígados de cabra, gallos, barvos y truchas.
Junio	cc.1290-1291	Cebada, arroz, miel,
Julio	cc.1292-1293	Trigo, frutas, perdices,
Agosto	cc.1294-1295	Uvas maduras, higos maduros,
Septiembre	c.1296	Nueces, uvas (vendimia)
Octubre	c.1297	Uvas (pisado de la uva)

Es cierto que, el alimento es una constante en el texto;⁵²⁵ y, como en otros pasajes, en la tienda, el acto de comer –que incluso marca el inicio de la descripción, pues ésta se da después de que Don Amor “ovo yantado” (c.1265a) – se debe asociar con el acto sexual. En este sentido, Morrás se ha preguntado lo siguiente:

⁵²⁴ De esta suerte, los tres caballeros “non se alcançarién con luengo madero,/e non cabrié entrellos un canto de dinero” (c.1271cd); los tres hidalgos “non se podrían alcançar con las vigas de gaola;/non cabría entre cada uno e otro un cabello de paula” (c.1278cd); los tres *ricos omnes* “entre uno e otro non cabe punta de lança,/ del primero al segundo ay una gran labrança,/ el segundo al terçero con cosa non le alcança” (c.1287bcd); mientras que, finalmente, los tres labradores “el que viene non alcança al otro quel espera” (c.1294d)

⁵²⁵ Un artículo que resulta esclarecedor con respecto a este tema es el de Gianluca Pagani, “A la mesa del Arcipreste. La cocina castellana del siglo XIV en los versos de Juan Ruiz: unas notas”, señalado en la bibliografía de este trabajo.

¿Por qué la insistencia en la caracterización de los meses a partir de lo que comen? Si se leen con cierta atención las estrofas, se observará la frecuencia con que aparece el verbo *comer*. ¿Sería muy arriesgado suponer que esta imagen remite a la ‘labor’ amorosa del protagonista? La imagen del comer como equivalente a la realización del acto sexual y la identificación del apetito y el deseo erótico son motivos recurrentes en el *Libro de Buen Amor*.

(Morras, “Notas para el estudio de las imágenes...”, 87)

En efecto, si a esto le sumamos la insistencia de la imagen del asno ya mencionada con anterioridad, tendríamos que la tienda es una alegoría, sí, al calendario litúrgico; pero también al tiempo y su relación con aspectos hedonistas como la comida, el vino y la sexualidad.⁵²⁶ Cabe resaltar, por ejemplo, que de los doce meses del año representados en la tienda, al que mayor cuaternas le dedica Juan Ruiz es a Marzo (cc.1281-1285, es decir 4 cuaternas con relación a las dos o una que el autor dedica por cada mes), de quien se desprenden esos tres diablos, motivo absolutamente original del arcipreste, que se dedican a sembrar el deseo en mujeres (¿casadas?) o dueñas (c.1282), abades y arciprestes (c.1283) e incluso en las bestias (c.1285).

Ante estas observaciones, a modo de conclusión de este apartado, es posible afirmar una transformación absoluta del motivo de la tienda historiada. La tienda de Don Amor, a además de tener sólidas bases en la tradición clásica y la manera en que Edad Media reinterpretó la materia antigua, reformula el motivo que utiliza como pretexto el calendario litúrgico para sugerir la loa a los goces terrenos, al aquí y al ahora. Una perspectiva que es absolutamente coherente con el cambio de mentalidad que es contemporánea al autor del *Libro de Buen Amor* y que comparte con otras obras literarias,⁵²⁷ mismo cambio de pensamiento que, además de marcar la perspectiva de una época, vislumbra los albores del periodo renacentista que le sucede al periodo temporal en el que se creó la obra de Juan Ruiz y que Huizinga llamó, acertadamente, el “Otoño de la Edad Media”.

⁵²⁶ Bajo esta misma perspectiva, Canovas ha señalado que “Merece más morosa atención el asedio de los insectos sobre los animales de tiro en Julio [SIC]: “el tábano al asno ya le iba mordiendo” (1292d). “La mosca mordedor faz traer las narices/ a las bestias por tierra, e abajar las cervices” (1293cd). Nos preguntamos: ¿símbolos del aguijón de la tentación sobre la carne humana? Curiosamente Julio es el segundo mes en longitud textual, con 3 estrofas, el dato parece significativo” (Canovas, “Los meses...”, 194)

⁵²⁷ Pienso aquí en el anteproyecto del *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, más o menos contemporáneo al *LBA*, en donde el infante don Juan Manuel señala que ha mandado hacer el libro para salvar los estados (la política), las haciendas (los haberes) y, en último caso, las almas: “Este libro fizo don Johan, fijo del muy noble infante don Manuel, deseando que los omnes fiziessen en este mundo tales obras que les fuessen aprovechosas de las onras et de las faziendas et de sus estados, et fuessen más allegados a la carrera porque pudiesen salvar las almas.” (Don Juan Manuel, *Libro de los enxiemplos*, 35).

Conclusiones

Varios y acertados han sido los estudios dedicados a la écfrasis antigua. Algunos, como se ha visto en la primera parte de este trabajo, han dedicado su atención al origen de este aspecto literario, centrándose –sobre todo– en el afamado escudo homérico que, sin duda, representa el arquetipo de este elemento ficcional. Otros, quizás menos numerosos, pero afortunadamente cada día más abundantes, han optado por encontrar en las narraciones medievales, latinas y en romance, una fuente de crítica que concilia las descripciones verbales de representaciones pretendidamente visuales y, en este sentido, dos tipos de textualidades: la discursiva y la potencialmente visible.

En la Edad Media, como se ha revisado en esta investigación, el término *écfrasis* desapareció de los manuales retóricos, cediendo su lugar al vocablo latino *descriptio*, por una sencilla razón: la lengua franca y dominante en este periodo histórico fue el latín y no el griego. No obstante, en esencia, *descriptio* y écfrasis, entendidas como la representación verbal de una representación visual, en un análisis como el presente, no deben ser, en lo absoluto, términos en conflicto, sino que es posible hablar de vocablos sinónimos, persiguiendo siempre la practicidad.

Ahora bien, a propósito de aquellos textos teóricos y prescriptivos medievales, es decir las *artes poetriae*, es necesario recordar que, de modo general, poco o nada trataron acerca de este tipo de descripciones; empero, como se ha visto en esta investigación, éstas resultaron abundantes, en la producción literaria de los siglos XII, XIII y XIV. Por lo cual, es debido enfatizar que, de menos para esta época, la teoría no siempre se compaginó con la práctica literaria, que puede ser analizable, no obstante, bajo una perspectiva como la aquí sugerida.

En este trabajo, he propuesto un método de análisis retórico para ese tipo de descripciones, poniéndolo en práctica en dos elementos que, en esta investigación, han sido denominados motivos ecfrásticos: las descripciones de escudos y tiendas militares. Gracias a eso, me parece acertado mencionar que la descripción de este tipo de objetos –tanto en las literaturas medievales, como en aquellas que, a modo de sustrato, fungieron como fuentes o modelos de imitación de las primeras–, puede ser entendida como un ensamble de figuras, tropos y tópicos retóricos que se relacionan y activan por medio del uso de ciertos constituyentes pretendidamente figurativos; mismos que resultan más o menos constantes y

que nacieron en el seno de la literatura clásica, en su mayoría; aunque también podemos encontrar algunos, cuya naturaleza y raíz debe buscarse en la cultura del Medioevo.

En otras palabras, la écfrasis clásica y de la Edad Media se puede definir, valiéndose sin problema alguno de la teoría literaria contemporánea, como la representación verbal de una representación visual, que se constituye gracias al uso de elementos discursivos múltiples y que se concreta –de menos en la descripción de los objetos antes mencionados–, por medio del uso de lo que en este escrito se han denominado submotivos ecfásticos, entre los que se encuentran: representaciones de guerras, escenas idílicas, personajes alegóricos e históricos, mapamundis, calendarios, etc., que sin duda, a partir de las descripciones más arcaicas –como la del escudo de Aquiles, que aparece en la *Iliada*; o la écfrasis de los palacios del Sol, en *Las Metamorfosis* de Ovidio– formaron parte de la *inventio* retórica, que los conservó a modo de elementos potencialmente utilizables y reformulables, para los autores posteriores.

Lo anterior afirma la existencia de una larga y nutrida tradición literaria en la representación de ciertos objetos que, quizás, en un principio se limitó a las armas defensivas de un héroe, pero pronto se amplió a otro tipo de supuestos soportes de representación, manteniendo y creando, a la vez, ciertos elementos compositivos. Esta tradición, cabría resaltar, permaneció vigente, por lo menos, hasta el siglo XIV, cuando el Arcipreste de Hita apeló a uno de esos motivos para, por medio de la parodia, engalanar a su personaje, el pícaro don Amor; o bien, incluso hasta la época aurisecular de la literatura castellana, cuando –a finales del siglo XVI– Cristóbal de Mesa, describió el escudo de Alfonso VI, en su obra, *Las navas de Tolosa*, con el fin de loar el gobierno de Felipe II.

Esto mismo, nos da pie para recordar que, a lo largo de este estudio y a la paridad de ofrecer un método de análisis, se han propuesto también una serie de funciones –llamadas en esta tesis funciones ecfásticas– que, aquí, he catalogado en dos rubros: el intratextual y el extratextual. Dentro del primero, cabría resaltar la **función advertiva**, en la cual el autor, al mencionar uno de los elementos con los que supuestamente está construido el hipotético objeto –generalmente metales preciosos, en el caso de escudos: o bien, telas finas, como la seda, en el caso de tiendas– recuerda o advierte al receptor que lo descrito no es, sino un producto del arte –entendido éste tanto en su sentido estético, como en el técnico–, que contiene una representación. De esta suerte, cuando se dice que, en el escudo homérico de Aquiles, los dioses llevan áureas ropas, el lector se verá obligado –de cierto modo como lo

han propuso Sprague y Scott, al hablar respectivamente de la ruptura de la “ilusión” y el “encanto ecfástico”–⁵²⁸ a recordar que la escena que contempla, a través de los ojos de la voz poética, no es “real”, sino que es una que aparece en un objeto figurativo y de arte fino, cuya existencia, no obstante, nosotros lo sabemos, únicamente se debe a la palabra.

Por otro lado, en este mismo ámbito, se encuentra **la función apotropáica** que, al interior del texto, yace en la supuesta representación de un elemento que ayuda al héroe, generalmente, a alejar o a defenderse en contra de su adversario, al provocarle temor. De esta manera, cabría recordar, por ejemplo, la figura Phobos, en el escudo de Herácles; o bien la del fiero león, representada en el escudo de Alejandro, en el *Libro de Alexandre*, que tiene bajo su garra a la ciudad de Babilonia. En esta lógica y asimismo, esta última representación, como otras que se han analizado en esta tesis, apela a una **función intratextual proléptica**, gracias a la cual el narrador o la voz poética sugiere un adelanto de los hechos que sucederán al interior de la obra; pues, en efecto y en este ejemplo, el león simboliza al héroe macedonio que vence la gloriosa ciudad de los persas. Esto mismo, por sólo citar este caso, me conduce a recapitular que, dentro de las funciones ecfásticas intratextuales, también se encuentra **la referencial o especular**, misma que debe entenderse como lo siguiente: uno o varios de los grabados, pinturas o bordados que existen en un escudo o en una tienda militar se relacionan de modo simbólico e incluso metafórico con uno o más de los personajes de la obra que acoge la écfrasis. De este modo –así como el león del escudo de Alejandro representa al mismo héroe grigo–; en la tienda de este mismo personaje, las representaciones de Paris y Hércules se presentan como dobles o avatares también de ese mismo héroe. Aún más, en la écfrasis homérica del escudo de Aquiles, los personajes que se hallan representados en la ciudad en guerra aluden también a los personajes que se encuentran en la batalla que debe tomarse como fática al interior del texto, o sea, la guerra de Troya.

No obstante, lo anterior puede extrapolarse al ámbito de la extratextualidad, pues –con respecto al último ejemplo, que es sólo eso, un ejemplo– aquellos personajes vulnerables, representados en la ciudad en guerra de la écfrasis del escudo de Aquiles, hacen referencia a los sectores más desvalidos en cualquier situación bélica real. Ésta, que he definido aquí como **función extratextual referencial, especular o extensiva** apela a la naturaleza mimética de la literatura y, con ello, a uno de los aspectos que, desde mi

⁵²⁸ Véase la nota 186 de este trabajo.

perspectiva, debe tomarse como uno de los más importantes del quehacer y contenidos literarios: ser la representación y reflejo de nuestro mundo y del espíritu humano.

De esta misma suerte, en el plano de las funciones extratextuales, también se ha propuesto la existencia de una función moralizante, por medio de la cual una écfrasis pretende transmitir un valor ético, como es el caso de la denuncia a la soberbia con la que cierra el pasaje en el que se describe el escudo de Dario, en la *Alexandreis*, de Gautier de Châtillon. Asimismo, he sugerido la existencia de una **función extratextual didáctica**, gracias a la cual los grabados, bordados o cualquier representación figurativa de un supuesto objeto de arte tienen como fin dar una enseñanza al receptor, misma que, a diferencia de la anterior, no es necesariamente moral, sino de un conocimiento del mundo, ya sea científico, histórico, geográfico o cultural.

Finalmente, resulta interesante recordar –y con ello refutar la idea de que una écfrasis, por lo menos las que integran el corpus aquí propuesto, es meramente ornamental–, que una de las funciones extratextuales que no pueden pasarse por alto es la **función ecfrástica política**, gracias a la cual autores como Virgilio y, siglos después, el ya mencionado Cristóbal de Mesa, loaron y legitimaron un gobierno y, con ello, desempeñaron un rol también político en el mundo que les tocó vivir. En resumen, todas estas funciones pueden enlistarse de la siguiente forma:

a) Funciones intratextuales

- a.1 Función referencial intratextual
- a.2 Función advertiva
- a.3 Función apotropáica
- a.4 Función proléptica
- a.5 Función especular

b) Funciones extratextuales

- b.1 Función especular o extensiva
- b.2 Función moralizante
- b.3 Función didáctica
- b.4 Función política

Cabe mencionar, no obstante, que estas funciones –como también sucede con otros elementos que potencialmente pueden conformar una écfrasis antigua o medieval– no actúan de manera aislada o separadamente, pues una misma descripción puede contener una o más de las funciones aquí propuestas. Aunado a ello, en esta tesis se han sugerido una serie de conceptos como el *nivel a y b* de la formalidad ecfrástica, con el fin de entender aspectos de forma y contenido, en el ejercicio descriptivo. Asimismo, se hallan otros conceptos más simples, como el de la *representación metamaterial*, que tienen como objetivo ser de utilidad para un análisis ecfrástico, de menos, cuando se trate de elementos más o menos parecidos a los aquí analizados.

Lo anterior me da pie para mencionar, finalmente, que las descripciones de escudos y tiendas militares, en las literaturas antiguas y de la Edad Media no son, de ningún modo, los únicos tipos de écfrasis que podemos encontrar en la vasta producción literaria de estas épocas; sino que, si bien es cierto que en un principio la descripción de escudos fue un motivo recurrente en las obras clásicas, en épocas posteriores –como la medieval– los autores no sólo describieron los grabados contenidos en este tipo de objetos, sino que al interior de los textos y en diversos géneros –como los libros de caballerías y la novela sentimental, por sólo mencionar algunos–, hallaremos descripciones de otros objetos, como sepulcros, mantos reales, muros decorados, tronos, cámaras de estatuas, etc., que, en las obras, persiguen fines específicos y para ello se adornan con determinados elementos que representan personajes, historias, lugares y que fungen una representación del mundo que, si bien existe única y exclusivamente gracias al uso del lenguaje, paradójicamente también se convierten en aspectos visuales plenos de maravillas, persiguiendo siempre el fin de lograr el asombro y la expectación admirable de una obra que, en efecto, resulta ser “una maravilla a la vista” o “una maravilla digna de contemplarse”, característica que se resume en la bella frase homérica *thauma idestai*.

Gerardo Román Altamirano Meza.
México, D.F., Ciudad universitaria a 24 de septiembre de 2015

Anexo 1 Descripciones de escudos

a) El escudo de Aquiles ⁵²⁹

Fabricó [Hefestos] en primerísimo lugar un alto y compacto escudo primoroso por doquier y en su contorno puso una reluciente orla de tres capas, chispeante, a la que ajustó un áureo talabarte.

v.480

El propio escudo estaba compuesto de cinco láminas y en él fue creando muchos primores con su hábil destreza.

Hizo figurar en él la tierra, el cielo y el mar,
el infatigable sol y la luna llena,

así como todos los astros que coronan el firmamento:

las Pléyades, las Híades y el poderío de Orión,

y la Osa, que también denominan con el nombre de Carro,

que gira allí mismo y acecha a Orión,

y que es la única que no participa en los baños del Océano.

Realizó también dos ciudades de miserables gentes,

v.490

bellas. En una había bodas y convites y novias

a las que a la luz de las antorchas conducían por la ciudad

desde cámaras nupciales; muchos cantos de boda alzaban su son;

jóvenes danzantes daban vertiginosos giros y en medio de ellos

emitían su voz de flautas dobles y fórminges, mientras las mujeres

v.495

se detenían a las puertas de los vestíbulos maravilladas.

Los hombres estaban reunidos en el mercado. Allí una contienda

se había entablado, y dos hombres pleiteaban por la pena debida

a causa de un asesinato: uno insistía haber pagado todo

en su testimonio público, y el otro negaba haber recibido nada,

y ambos reclamaban el recurso a un árbitro para el veredicto.

Las gentes aclamaban a ambos, en defensa de uno o de otro,

y los heraldos intentaban contener el gentío. Los ancianos

⁵²⁹ Sigo la versificación que propone Crespo Güemes en su edición en Gredos.

estaban sentados en pulidas piedras en un círculo sagrado
y tenían en las manos los cetros de los claros heraldos, v. 505
con los que se iban levantando para dar su dictamen por turno.
En medio de ellos había dos talentos de oro en el suelo,
para regalárselos al que pronunciara la sentencia más recta.
La otra ciudad estaba asediada por dos ejércitos de tropas
que brillaban por sus armas. Contrarios planes les agradaban: v. 510
saquearlas por completo o repartir en dos lotes todas
las riquezas que la amena fortaleza custodiaba en su interior.
Mas los sitiados no se avenían aún y disponían una emboscada.
Las queridas esposas y los infantiles hijos defendían el muro
de pie sobre él, y los varones a los que la vejez incapacitaba; v. 515
los demás salían y al frente iban Ares y Palas Atenea,
ambos de oro y vestidos de áureas ropas,
bellos y esbeltos con sus armas, como corresponde a los dioses,
conspicuos a ambos lados, en tanto que las tropas eran menores.
En cuanto llegaron a donde les pareció tender bien la emboscada, v.520
un río donde había un abrevadero para todos los ganados,
se apostaron allí, recubiertos de rutilante bronce.
Dos vigías suyos se habían instalado a distancia de las huestes
al acecho de los ganados y de las vacas, de retorcidos cuernos.
Éstos pronto aparecieron: dos pastores les acompañaban, v.525
recreándose con sus zampoñas sin prever en absoluto la celada.
Al verlos, los agredieron por sorpresa y en seguida
interceptaron la manada de vacas y los bellos rebaños
de blancas ovejas y mataron a los que los apacentaban.
Nada más percibir el gran clamor que rodeaba la vacada,
los que estaban sentados ante los estrados en los caballos,
de suspensas pezuñas, montaron, acudieron y pronto llegaron.
Nada más formar se entabló la lucha en las riberas del río,
y unos a otros se arrojaban las picas, guarnecidas de bronce.

Allí intervenían la Disputa y el Tumulto, y la funesta Parca, v.535
que sujetaba a un recién herido vivo y a otro no herido,
arrastraba de los pies a otro en medio de la turba
y llevaba a hombros un vestido enrojecido de sangre humana.
Todos intervenían y luchaban, igual que mortales vivos
y arrastraban los cadáveres de los muertos de ambos bandos. V.540
También representó un mullido barbecho, fértil campiña,
ancho, que exigía tres vueltas. En él, muchos agricultores
guiaban las parejas acá y allá, girando como torbellinos.
Cada vez que daban media vuelta al llegar al cabo del labrantío,
un hombre con una copa de vino, dulce como miel, se les acercaba
y se las ofrecía en las manos; y ellos giraban en cada surco,
ávidos por llegar al término del profundo barbecho,
que tras sus pasos ennegrecía y parecía tierra arada,
a pesar de ser de oro, ¡singular maravilla de artificio!
Representó también un dominio real. En él había v.550
jornaleros que segaban con afiladas hoces en las manos.
Unas brazadas caían al suelo en hileras a lo largo del surco,
y otras las iban atando los agavilladores en hatos con paja.
Tres agavilladores había de pie, y detrás había
chicos que recogían las brazadas, las cargaban en brazos v.555
y se las facilitaban sin demora. Entre ellos el rey se erguía
silencioso sobre un surco con el cetro, feliz en su corazón.
Los heraldos se afanaban en el banquete aparte bajo una encina
y se ocupaban del gran buey sacrificado; y las mujeres copiosa
harina blanca espolvoreaban para la comida de los jornaleros. v.560
Representó también una viña muy cargada de uvas,
bella, áurea, de la que pendían negros racimos
y que de un extremo a otro sostenían argénteas horquillas.
Alrededor, trazó un foso de esmalte y un vallado
de estaño: un solo sendero guiaba hasta ella, v.565

por donde regresaban los porteadores tras la vendimia.
 Doncellas y mozos, llenos de joviales sentimientos,
 transportaban el fruto, dulce como miel, en trenzadas cestas.
 En medio de ellos, un muchacho con una sonora fórminge
 tañía deliciosos sonos y cantaba una bella canción de cosecha v.570
 con tenue voz. Los demás, marcando el compás al unísono,
 lo acompañaban con bailes y gritos al ritmo de sus brincos.
 Realizó también una manada de cornierguidas vacas,
 que estaban fabricadas de oro y de estaño
 y se precipitaban entre mugidos desde el estiércol al pasto v.575
 por un estruendoso río que atravesaba un cimbreante cañaveral.
 Iban en hilera junto con las vacas cuatro áureos pastores,
 y nueve perros, de ágiles patas, les acompañaban.
 Dos pavorosos leones en medio de las primeras vacas
 sujetaban a un toro, de potente mugido, que bramaba sin cesar v.580
 mientras lo arrastraban. Perros y mozos acudieron tras él.
 Pero aquellos desgarraron la piel del enorme buey y engullían
 las entrañas y la negra sangre, mientras que los pastores
 los hostigaban en vano, azuzando los rápidos perros.
 Éstos estaban demasiado lejos de los leones para morderlos;
 se detenían muy cerca y ladraban, pero los esquivaban.
 El muy ilustre cojitranco realizó también un pastizal
 enorme para las blancas ovejas en una hermosa cañada,
 establos, chozas, cubiertas apriscos.
 El muy ilustre cojitranco bordó también una pista de baile v.590
 semejante a aquella que una vez en la vasta Creta
 el arte de Dédalo fabricó para Ariadna, la de bellos bucles.
 Allí zagales y doncellas, que ganan bueyes gracias a la dote,
 bailaban con las manos cogidas entre sí por las muñecas.
 Ellas llevaban delicadas sayas, y ellos vestían túnicas v.595
 bien hiladas, que tenían el suave lustre del aceite.

Además ellas sujetaban bellas guirnaldas, y ellos dagas
áureas llevaban, suspendidas de argénetos tahalíes.

Unas veces corrían formando círculos con pasos habilidosos
y suma agilidad, como cuando el torno, ajustado a sus palmas, v.600
el alfarero prueba tras sentarse delante, a ver si marcha,
y otras veces corrían en hileras, unos tras otros.

Una nutrida multitud rodeaba la deliciosa pista de baile, v.604-5 [SIC]
recreándose, y dos acróbatas a través de ellos,
como preludeo de la fiesta, hacían volteretas en medio.

Representó también el gran poderío del río Océano
a lo largo del borde más extremo del sólido escudo.

Después de fabricar el alto y compacto escudo,
le hizo una coraza que lucía más que el resplandor del fuego v. 610
y también un poderoso casco ajustado a sus sienes,
bello y primoroso, que encima tenía un áureo crestón,
y también unas grebas de maleable estaño.

Tras terminar toda la armadura, el ilustre cojitranco
la levantó y la presentó delante de la madre de Aquiles, v.615
que, cual gavián, descendió de un salto del nevado Olimpo,
llevando las chispeantes armas de parte de Hefesto.

Homero (*Iliada*, XVIII vv. 478-617)

b) El escudo de Heracles ⁵³⁰

[...] Con las manos tomó el refulgente escudo que nadie alcanzó romperlo, al alcanzarlo, ni abollarlo, admirable de ver. En efecto, todo alrededor era brillante por el yeso, el blanco marfil, el ámbar y el resplandeciente oro [reluciente y láminas de una sustancia azul oscura lo atravesaban]. En medio, hecho de acero, estaba Fobo, que no se debe nombrar, mirando hacia atrás con sus ojos resplandecientes de fuego; su boca estaba llena de dientes blancos, terribles, espantosos, y sobre su horrorosa frente volaba temible, incitando al combate, Eris, pernicioso, que quita el pensamiento y la mente a los héroes que le hacen la guerra al hijo de Zeus. [Sus almas se sumergen en tierra, hacia la morada de Hades, y sus huesos, una vez descompuesta la piel a su alrededor, se pudren en la negra tierra bajo el ardiente Sirio].

Allí estaban labrados el Flujo y el Reflujo, y dentro brillaban el Tumulto, el Asesinato y la Masacre, [allí se lanzaban con ímpetu Eris y la Confusión; y la funesta Ker, con un guerrero vivo recién herido y otro ileso, a otro, muerto en el combate, lo arrastraba por ambos pies; en los hombros tenía un manto enrojecido por la sangre de los héroes, lanzando una mirada terrible y haciendo rechinar sus dientes].

Allí había doce cabezas de terribles serpientes, innombrables, que atemorizan a las tribus de hombres de la tierra [que se atreven a hacer la guerra frente al hijo de Zeus]. Sus dientes rechinaban cuando luchaba el Anfitrión; estas obras admirables resplandecía y una especie de motas aparecían sobre los terribles dragones, azules en su espalda y con barbas ennegrecidas.

Allí había rebaños de robustos jabalíes y de leones que se miraban entre sí irritados y ardorosos. Filas de estos avanzaban también en manada, ninguno de los dos temblaba, pero ambos erizaban sus cuellos, pues ya para aquellos yacía un enorme león, y de uno y otro lado dos jabalíes privados de vida; bajo ellos, negra sangre caía en tierra; éstos con el cuello inclinado hacia el suelo yacían muertos por los terribles leones, mientras aquéllos, irritados, más aún se erguían para luchar, unos y otros, los robustos jabalíes y los leones de brillantes ojos.

Allí había un combate de lanceros Lapitas, a uno y otro lado de su soberano Ceneo, de Driante, de Piríto, de Hopleo, de Exádio, de Falero, de Próloco, del Ampícida Mopso,

⁵³⁰ Sigo la traducción y edición que hacen A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díaz, en su edición del “Escudo”, dentro de la obra *Obras y fragmentos* de Hesíodo, publicada por la editorial Gredos.

Titaresio, descendiente de Ares, del Egeoda Teseo, semejante a los Inmortales. Eran de plata, con armaduras de oro en torno a su cuerpo. Del otro lado, enfrente se agrupaban los Centauros, en torno al enorme Petreo, al divino Ásbolo, a Arcto, a Ureo, a Mimante, de negra cabellera, y a los dos Peúcidas, Perimedes y Dríalo. Eran de plata; con mazas de oro en sus manos. Con un impulso, igual que si estuvieran vivos, se inclinaban hacia el mismo lugar con sus lanzas y sus mazas.

Allí estaban los áureos caballos de rápidos pies del terrible Ares; y allí también el propio Ares, funesto, portador de los despojos guerreros, con una lanza en sus manos arengando a los soldados de infantería, enrojecido por la sangre, como si matara a seres vivientes, subido en un carro. Al lado estaban Terror y Miedo, ansiosos de meterse en la guerra de hombres.

Allí la hija de Zeus, Tritogenia, amiga del botín, como si quisiera incitar a la lucha, con una lanza en su mano, un casco de oro y la égida sobre los hombros, marchaba hacia la terrible batalla.

Allí estaba el sagrado coro de Inmortales, y en medio, de un modo encantador tocaba la cítara el hijo de Zeus y Leto, con una forminge de oro. [Era el sagrado Olimpo, sede de los dioses; allí un ágora y alrededor una felicidad sin fin se desplegaba en el certamen de los Inmortales.]

Comenzaban su canto unas diosas, las Musas Piérides, como si entonaran armoniosamente. Allí un puerto, estupendo fondeadero del invencible mar, circular, estaba hecho de estaño fundido, cual bañado por las olas. [Muchos delfines a la vez en medio se lanzaban con ímpetu, aquí y allá, jugando, como si nadaran.] Dos delfines de plata soplando asustaban a los mudos peces; bajo ellos huían unos peces de bronce. En la orilla estaba sentado un hombre que parecía un pescador y tenía en sus manos una red, cual si se la fuera a lanzar a los peces.

Allí estaba el hijo de Dánae, de hermosa cabellera, el jinete Perseo, ni rozando el escudo con sus pies ni lejos de él, gran obra digna de observar, pues en ningún sitio se apoyaba. Así, en efecto, lo labró con sus manos el famoso cojo, de oro; en sus pies tenía las aladas sandalias; en sus hombros una nielada espada prendía de un tahalí de bronce; aquél, como un pensamiento, volaba y toda la parte superior de su espalda tenía la cabeza de un terrible monstruo, la Gorgona; lo envolvía una alforja de plata, admirable de ver; brillantes franjas

de oro flotaban; en torno a sus sienes el terrible casco del soberano Hades con la terrible oscuridad de la noche. El propio Danaida Perseo se lanzaba con todas sus fuerzas como si realmente se afanara y tuviera escalofríos de temor. Tras él, las Gorgonas, terribles e innombrables, se apresuraban, deseosas de cogerlo. Al caminar ellas sobre el pálido acero, resonaba, aguda y armoniosamente, el escudo con gran ruido; sobre sus cinturas estaban suspendidos dos dragones con las cabezas inclinadas hacia adelante. Los dos, con su lengua, aguijoneaban y con una mirada salvaje entrechocaban con fuerza sus dientes. Sobre las terribles cabezas de las gorgonas daba vuelta un horrible temor.

Por encima de estos, unos hombres luchaban con sus belicosas armas, los unos tratando de alejar la desgracia de su ciudad y de sus padres, los otros ansiosos de destruir todo. Muchos yacían muertos y un número mayor luchaba para sostener el combate. Las mujeres, sobre torres de bronce bien construidas, daban gritos y desgarraban sus mejillas, cual si estuvieran vivas. Obra del famoso Hefesto. Los hombres que eran ancianos y la vejez dominaba estaban juntos fuera de las puertas y tendían sus manos a los dioses, temiendo por sus hijos. Éstos, por su parte, sostenían la lucha.

Detrás de ellos, rechinando sus blancos dientes, las sombrías Keres de terrible mirada, tremendas, sanguinarias y espantosas, reñían por los que iban cayendo. Todas a una se lanzaban a beber la negra sangre: tan pronto como cogían a uno ya muerto o que caía recién herido, echaban sobre él al mismo tiempo sus largas uñas y su alma bajaba hacia el tenebroso Tártaro. Luego aquellas, cuando saciaban su corazón de sangre humana, lo tiraban hacia atrás: regresando otra vez se precipitaban en el tumulto y en el fragor del combate.

Estaba a su lado Tiniebla, lamentable y terrible, pálida, negra y exhausta por el hambre, de hinchadas rodillas, grandes uñas había al extremo de sus manos. De las narices le caían mocos y la sangre resbalaba de sus mejillas hasta el suelo. Estaba en pie con terrible mueca, y en sus hombros se había acumulado gran cantidad de polvo mojado por el llanto.

Cerca había una ciudad de hombres bien amurallada: la cerraban siete doradas puertas provistas de dinteles. Sus varones disfrutaban entre fiestas y danzas: éstos, sobre un carro de buenas llantas, conducían la esposa a su marido y un largo himeneo se elevaba al cielo: a lo lejos, la llama de las brillantes antorchas giraba en las manos de los criados. Las mujeres avanzaban colmadas de júbilo por la fiesta y las seguían divertidos coros: ellos, al son de los agudos camarillos, dejaban salir la voz de sus dulces bocas y a su entorno se quebraba el eco;

ellas, al son de las liras, formaban un delicioso coro [allí, en otro lugar, unos jóvenes iban bailando y cantando en grupos al son de la flauta.] Banquetes, coros y fiestas dominan toda la ciudad. Otros, en cambio delante de la ciudad se lanzaban impetuosos a lomos de caballos.

Los labradores araban la divina tierra con sus túnicas recogidas; la cosecha era abundante; unos cortaban con sus agudos instrumentos las cañas cargadas de espigas que se doblaban, como si fuera el trigo de Démeter; otros, con vencejos las ataban y las arrojaban en la era; otros a las cestas; otros vendemiaban las viñas, con hoces en sus manos; [otros, a las cestas llevaban los racimos blancos y negros recolectados por los vendimiadores de los grandes viñedos cargados de hojas y de sarmientos de plata]; otros, a su vez, los llevaban a los cestos. Junto a ellos había un viñedo de oro, famosa obra del muy sabio Hefesto, que se agitaba con sus hojas y plateadas cañas, cargado de racimos; a su vez, unos danzando, cada cual al son de su flautista; estos racimos eran negros. Unos pisaban la uva, otros la recogían.

Otros practicaban el pugilato y la lucha de arrastrarse; otros cazadores, intentaban coger liebres de rápidos pies, y delante dos perros de agudos dientes, los primeros deseando cogerlas, las otras intentando escapar. Junto a ellos, unos jinetes se afanaban, combatían y se esforzaban por un premio; los aurigas que mafrchaban sobre unos bien trenzados carros lanzaban a los rápidos caballos soltando las riendas; los bien ajustados carros volaban haciendo ruido sobre la tierra, y los cubos de las ruedas chirriaban con fuerza. Aquellos se esforzaban eternamente y nunca lograban alcanzar la victoria, sino que mantenían un combate indeciso; tenían como premio en la competición un gran trípode de oro. Obra extraordinaria del muy sabio Hefesto.

En la orilla fluía Océano, cual si se desbordara, y ocupaba toda la orla del escudo, artísticamente labrado; en él, unos cisnes de alto vuelo daban fuertes graznidos y otros muchos nadaban en la superficie del agua. A su lado, unos peces se arremolinaban, admirable de ver incluso para el resonante Zeus, por cuyas decisiones hizo Hefesto el grande y fuerte escudo, apilándolo con sus manos.

Éste lo blandía con fuerza el valeroso hijo de Zeus; y de un salto subió al carro de caballos, semejante al rayo de su padre Zeus, portador de la égida.

c) Escudo de Eneas, en *Eneida* (VIII, vv. 626-731) ⁵³¹

Pues el señor del fuego, que sabe de presagios divinos, 626
a quien no se le oculta el porvenir, había labrado en él la historia
de Italia y los triunfos de Roma. Estaba allí toda la descendencia
del linaje de Ascanio y las guerras que había sostenido una por una.
Había cincelado asimismo tendida sobre el verde antro de Marte a la loba parida;
retozan los dos niños gemelos, colgados de sus ubres juegan
y maman de la madre sin temor. Ella doblando su redondo cuello
los lame uno tras otro y repule sus cuerpos con la lengua.

Cerca de ellos había puesto a Roma y las sabinas arrebatadas contra toda ley 635
de entre la concurrencia sentada por las gradas mientras se celebraban
grandes juegos de circo. Al punto estalla una nueva guerra
entre el pueblo de Rómulo y el viejo Tacio y sus severa Cures.
Luego los mismos reyes dejando de luchar estaban en pie armados
ante el altar de Júpiter con la copa en la mano y establecen un pacto de alianza 640
inmolando una cerda. Y dos cuadrigas cercanas acuciadas en dirección contraria
descuartizan a Meto. (Pero debiste, albano, cumplir lo prometido).
Y Tulo va arrastrando por el bosque los miembros del perjurio,
y las zarzas salpicadas destilan el rocío de su sangre. 645

Allí estaba Porsenna que ordenaba acoger a Tarquino expulsado
y apremiaba con imponente asedio la ciudad. Y los hijos de Eneas
se lanzaban a las armas para salvar la libertad.

Allí verías a Porsenna, retrato de la misma indignación, de aspecto amenazante
por la audacia de Cocles de desgarrar el puente y la hazaña de Clelia 650
que rompe sus cadenas y pasa a nado el Tíber.

En la parte cimera Manlio, el guardián del alcázar tarpeyo,
que defiende la cumbre del monte Capitolio. Está de pie ante el templo.
El palacio de Rómulo erizaba su techumbre de paja reciente todavía.

Allí un ganso de plata aleteando por el pórtico de oro 655

⁵³¹ Sigo la edición y traducción de Javier de Echave-Sustaeta, publicada por la editorial Gredos.

con su graznido anuncia que están los galos en el mismo umbral.
Se acercan entre jaras los galos. Amparados en las sombras,
a favor de la noche cerrada, alcanzan ya la cumbre. Sus cabellos son de oro;
es de oro su vestido, lucen listados sayos;
llevan collares de oro anudados al cuello
blanco como la leche; sus diestras van blandiendo dos venablos alpinos; 660
largo escudo les cubre el cuerpo entero.

Allí vulcano había cincelado a los Salios danzando,
a los lupercos desnudos, los bonetes picudos con sus borlas de lana,
los escudos caídos del cielo y los mullidos coches en que castras matronas
desfilaban por la ciudad portando los objetos de culto. 665

Añade más allá la morada del Tártaro, el alto umbral del reino de Plutón
y el castigo de los crímenes. Y a ti, Catilina,
colgado de un peñasco a punto de caer,
temblando ante la cara de las Furias. Y aparte los justos y Catón,
que les va dictando leyes.

En el centro, tendíase a la vista, 670
el hermoso mar labrado en oro.

Las olas verdiazules espumaban su randas albeantes.
Y en derredor delfines relucientes de plata
iban batiendo con sus colas relucientes el ponto
y hendían su oleaje. Podían verse en medio
broncíneas naves del combate de Accio, 675
y hervir todo el Leucate en formación de guerra
Y los relumbres de oro de las olas.

A un lado Augusto César lleva a Italia el combate, senadores y pueblo
con sus penates y grandes dioses. Está en pie sobre lo alto de la popa.
Brot a doble haz de llamas de sus radiantes sienes y sobre su cabeza 680
resplandece la estrella de su padre.

Agripa en otro lado a favor de los vientos y los dioses
va guiando su línea de navíos. En sus sienes relumbra la corona naval.

Enfrente Antonio con sus tropas bárbaras, con la variada traza de sus armas, 685
vencedor de los pueblos de la aurora y orillas del Mar Rojo,
trae a Egipto consigo y a la fuerza del Oriente, la remota Bactriana,
y le sigue, ¡oh, baldón!, su esposa egipcia.

Se lanzan todos a uno rasgando el haz del mar,
que borbullea espuma al golpe de los remos girados hacia atrás
y los tres esperones de las proas. Ponen rumbo a alta mar. 690

Creerías estar viendo a las Cícladas
desgajadas a travesar a nado el oleaje
o entrechocar encumbradas montañas con montañas.
Con tan ingentes moles los marinos embisten a las popas torreadas.
Se cruzan teas de inflamada estopa y el hierro volandero de los dardos.

Se ven los campos de Neptuno tintos de fresca sangre derramada. 695
La reina está en el centro convocando a los suyos al son del sistro patrio.
No ha visto todavía los dos áspides que acechan a su espalda.
Dioses de toda traza y aterradora catadura y el ladrador Anubis
empuñan sus venablos contra Neptuno y Venus y la misma Minerva.
Marte, labrado en hierro, arremete airado en medio del combate. 700

Por el aire van aleando las odiosas furias.
Y desgarrado el manto avanza alborozada la Discordia.
Y le sigue Belona, con el látigo salpicado de sangre.

Lo advierte Apolo, el de Accio, y presta al punto el arco allá en la altura.
Aterradora su vista todo Egipto y la India y toda Arabia y todos los sabeos 705
van dándose a la fuga. Se ve a la misma reina invocando a los vientos,
y desplegar las velas y hasta el instante de soltar las jarcias.

La había cincelado el dios del fuego en medio del estrago,
pálida por la muerte ya inminente,
llevada por el viento Yápige a través de las olas. 710
Y enfrente de ella, el Nilo, corpulento, entristecido,
descorriendo de par en par su manto y llamando a los vencidos
a ampararse entre los sueltos pliegues de su regazo.

Pero Augusto César, cruzando en su carroza
 el recinto de Roma con los honores de su triple triunfo,
 les dedica su inmortal don votivo a los dioses de Italia 715
 y consagra por toda la ciudad
 tres centenares de grandiosos templos. Estallan de alegría
 de festejos y vítores las calles. En cada templo un coro de matronas,
 en todos sus altares, y ante ellos, los novillos inmolados cubriendo todo el suelo.

El mismo Augusto sentado en el umbral blanco de nieve del radiante Febo 720
 va mirando los dones de los pueblos y los cuelga de sus soberbias puertas.

Pasan en larga hilera los vencidos, tan diversos
 en su atuendo y en sus armas como en su habla.
 Había allí Vulcano modelado la tribu de los nómadas,
 los africanos del flotante veste;
 los léleges, los carios, los gelonos armados de saetas. 725

El Eufrates fluía mansa ya la altivez de su corriente.
 Pasaban los morinos que pueblan los remotos confines de la tierra,
 el Rin bicorne, los indómitos dahas, el río Araxes, representado por su puente.
 Eneas asombrado, contempla estas escenas del broquel de Vulcano, don materno.

Desconoce los hechos, pero goza mirando las figuras 730
 y carga a sus espaldas la gloria y los destinos de sus nietos.⁵³²

⁵³² Sigo la edición de Roger A.B Mynors, al texto latino y publicada en línea por la Bibliotheca Augustana.
 Véase el link: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Vergilius/ver_ae00.html

illic res Italas Romanorumque triumphos
 haud uatum ignarus uenturique inscius aeui
 fecerat ignipotens, illic genus omne futurae
 stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella.
 fecerat et uiridi fetam Mauortis in antro 630
 procubuisse lupam, geminos huic ubera circum
 ludere pendentis pueros et lambere matrem
 impuidos, illam tereti ceruice reflexa
 mulcere alternos et corpora fingere lingua.
 nec procul hinc Romam et raptas sine more Sabinas 635
 consessu caeuae, magnis Circensibus actis,
 addiderat, subitoque nouum consurgere bellum
 Romulidis Tatíoque seni Curibusque seueris.
 post idem inter se posito certamine reges
 armati Iouis ante aram paterasque tenentes 640
 stabant et caesa iungebant foedera porca.

haud procul inde citae Mettum in diuersa quadrigae
 distulerant (at tu dictis, Albane, maneres!),
 raptabatque uiri mendacis uiscera Tullus
 per siluam, et sparsi rorabant sanguine uepres. 645
 nec non Tarquinium eiectum Porsenna iubebat
 accipere ingentique urbem obsidione premebat;
 Aeneadae in ferrum pro libertate ruebant.
 illum indignanti similem similemque minanti
 aspiceres, pontem auderet quia uellere Cocles 650
 et fluuium uinclis innaret Cloelia ruptis.
 in summo custos Tarpeiae Manlius arcis
 stabat pro templo et Capitolia celsa tenebat,
 Romuleoque recens horrebat regia culmo.
 atque hic auratis uolitans argenteus anser 655
 porticibus Gallos in limine adesse canebat;
 Galli per dumos aderant arcemque tenebant
 defensi tenebris et dono noctis opacae.
 aurea caesaries ollis atque aurea uestis,
 uirgatis lucent sagulis, tum lactea colla 660
 auro innectuntur, duo quisque Alpina coruscant
 gaesa manu, scutis protecti corpora longis.
 hic exsultantis Salios nudosque Lupercos
 lanigerosque apices et lapsa ancilia caelo 665
 extuderat, castae ducebant sacra per urbem
 pilentis matres in mollibus. hinc procul addit
 Tartareas etiam sedes, alta ostia Ditis,
 et scelerum poenas, et te, Catilina, minaci
 pendentem scopulo Furiarumque ora trementem,
 secretosque pios, his dantem iura Catonem. 670
 haec inter tumidi late maris ibat imago
 aurea, sed fluctu spumabant caerulea cano,
 et circum argento clari delphines in orbem
 aequora uerrebant caudis aestumque secabant.
 in medio classis aeratas, Actia bella, 675
 cernere erat, totumque instructo Marte uideres
 feruere Leucaten auroque effulgere fluctus.
 hinc Augustus agens Italos in proelia Caesar
 cum patribus populoque, penatibus et magnis dis,
 stans celsa in puppi, geminas cui tempora flammis 680
 laeta uomunt patriumque aperitur uertice sidus.
 parte alia uentis et dis Agrippa secundis
 arduus agmen agens, cui, belli insigne superbum,
 tempora nauali fulgent rostrata corona.
 hinc ope barbarica uariisque Antonius armis, 685
 uictor ab Aurorae populis et litore rubro,
 Aegyptum uirisque Orientis et ultima secum
 Bactra uehit, sequiturque (nefas) Aegyptia coniunx.
 una omnes ruere ac totum spumare reductis
 conuulsum remis rostrisque tridentibus aequor. 690
 alta petunt; pelago credas innare reuulsas
 Cycladas aut montis concurrere montibus altos,
 tanta mole uiri turritis puppibus instant.
 stuppea flamma manu telisque uolatile ferrum
 spargitur, arua noua Neptunia caede rubescunt. 695
 regina in mediis patrio uocat agmina sistro,

d) Escudo de Aquiles en el *Homerus latinus* o *Ilias latina* (vv. 861-892) ⁵³³

Se aleja de allí volando Tetis. Cuando el gran Aquiles se vistió con ellas, volvió su terrible mirada hacia el escudo. En él, el Ignipotente había cincelado la bóveda del cielo, los astros y las tierras, rodeadas por líquidas ninfas del Océano; y a Nereo ciñendo todo alrededor, y las fases de los astros y las partes en que se divide la noche, y las cuatro regiones del firmamento, cuándo dista la Osa del Austro y cuánto el Ocaso del rosado Orto; y por donde surge con sus caballos Lucífero, por dónde Héspero con los suyos, ambos uno mismo: y qué distancia recorre en su órbita la curvada Luna, mientras ilumina el cielo con la claridad de sus luz. A

necdum etiam geminos a tergo respicit anguis.
omnigenumque deum monstra et latrator Anubis
contra Neptunum et Venerem contraque Mineruam
tela tenent. saeuit medio in certamine Mauors 700
caelatus ferro, tristesque ex aethere Dirae,
et scissa gaudens uadit Discordia palla,
quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello.
Actius haec cernens arcum intendebat Apollo
desuper; omnis eo terrore Aegyptus et Indi, 705
omnis Arabs, omnes uertebant terga Sabaei.
ipsa uidebatur uentis regina uocatis
uela dare et laxos iam iamque immittere funis.
illam inter caedes pallentem morte futura
fecerat ignipotens undis et Iapyge ferri, 710
contra autem Magno maerentem corpore Nilum
pandentemque sinus et tota ueste uocantem
caeruleum in gremium latebrosaque flumina uictos.
at Caesar, triplici inuectus Romana triumpho
moenia, dis Italis uotum immortalis sacrabat, 715
maxima ter centum totam delubra per urbem.
laetitia ludisque uiae plausuque fremebant;
omnibus in templis matrum chorus, omnibus arae;
ante aras terram caesi strauere iuueni.
ipse sedens niueo candentis limine Phoebi 720
dona recognoscit populorum aptatque superbis
postibus; incedunt uictae longo ordine gentes,
quam uariae linguis, habitu tam uestis et armis.
hic Nomadum genus et discinctos Mulciber Afros,
hic Lelegas Carasque sagittiferosque Gelonos 725
finxerat; Euphrates ibat iam mollior undis,
extremique hominum Morini, Rhenusque bicornis,
indomitique Dahae, et pontem indignatus Araxes.
Talia per clipeum Volcani, dona parentis,
miratur rerumque ignarus imagine gaudet 730
attollens umero famamque et fata nepotum

⁵³³ Sigo la traducción y edición de Ma. Felisa del Barrio Vega y Vicente Cristobal López, publicada por la editorial Gredos (*La Iliada latina*, vv.860-890, 94-97)

los mares les había añadido sus divinidades: el gran Nereo y el anciano Océano, y Proteo siempre distinto, los salvajes Tritones y Dóride, amante de las olas; había representado también a las acuáticas Nereidas con arte admirable. La tierra ofrece bosques y fieras de terrible apariencia, ríos y montes y ciudades con elevadas murallas, en las que los habitantes en disputa recurren a las leyes y al derecho ancestral: está allí sentado el juez imparcial para unos y otros que, con rostro sereno, dirime los litigios. En otra parte, las castas doncellas repiten en su canto el nombre del Peán y ejecutan delicadas danzas, mientras su mano golpea los panderos; él tañe con el pulgar extendido las delgadas cuerdas de la lira y modula los siete tonos con la flauta de cañas: forman un canto que reproduce el movimiento del universo. Otros cultivan los campos, los novillos eran los duros labrantíos y el robusto segador cosecha las mieses maduras, mientras el vendimiador, manchado de mosto, se complace pisando las uvas; los rebaños trasquilan los prados, y las cabrillas cuelgan de lo alto de una roca. Y en el centro se erigí Marte, cincelado en oro, en medio de sus armas, y en torno a él se sentaban, afligidas, la diosa Atropo y las restantes hermanas, Cloto y Láquesis, con los cabellos ensangrentados.⁵³⁴

⁵³⁴ El texto latino lo obtengo de la edición de M. Scaffai (Bologna 1997), publicada por la Bibliotheca Augustana. Véase el siguiente link:

http://www.hs-augsburg.de/~%20harsch/Chronologia/Lspost01/Homerus/hom_ili3.html

Evolat inde Thetis. Quae postquam magnus Achilles
induit, in clipeum vultus convertit atroces.

Illic Ignipotens mundi caelaverat arcem
sideraque et liquidis redimitas undique nymphis
[fecerat et mire liquidas Nereidos arces]
Oceani terras et cinctum Nerea circum

astorumque vices dimensaque tempora noctis,
quattuor et mundi partes, quantum Arctos ab Austro
et quantum occasus roseo distaret ab ortu,
Lucifer unde suis, unde Hesperus unus uterque
exoreretur equis, et quantus in orbe mearet

Luna cava et nitida lustraret lampade caelum;
addideratque fretis sua numina: Nerea magnum
Oceanumque senem nec eundem Protea semper,
Tritonasque feros et amantem Dorida fluctus;
fecerat et liquidas mira Nereidas arte.

Terra gerit silvas horrendaque monstra ferarum
fluminaque et montes cumque altis oppida muris,
in quibus exercent leges annosaque iura
certantes populi; sedet illic aequus utrisque

e) Descripción del escudo de Darío en la *Alexandreis* ⁵³⁵

Las armas de Darío, forjadas a puro de sudor de sus orfebres brillan y recuerdan las proezas de sus antepasados. El escudo, forjado en siete capas, como un rival provoca a un desafío a la insuperable luminaria del sol. En él se ve resplandecer el origen de los antepasados del rey y la serie impía de la raza de los Gigantes, a cuyos hermanos, nacidos de la tierra, podrías ver agruparse, a las órdenes de Nemrod, en la llanura del Senaar, en donde con el fin de hacer frente a la amenaza de un nuevo diluvio, se alza una obra de ladrillo cocido. El lenguaje, con anterioridad uno y el mismo para todos, se escinde, ¡oh maravilla!, en lenguas diferentes. En otro lado del escudo el rey caldeo, todo resplandeciente, se dirige a la ciudad santa. Brillan los famosos combates de sus antepasados y los célebres triunfos conseguidos sobre el pueblo hebreo. Una tribu cautiva, con los ojos dirigidos al suelo, va tras el carro del vencedor, y, después de haber sido arrasados hasta sus cimientos las murallas y el templo, un rey, privado de su trono y de ambos ojos, penetra en las murallas de la ciudad enemiga. Ahora bien, con el fin de que las manchas de algunos no oscurecieran las glorias de los reyes antiguos, la diestra del orfebre había pasado por alto una larga serie de reyes que le había parecido bien no poner de relieve: entre tantas hazañas de caudillos y triunfos de reyes dignos de recuerdo hubiera sido vergonzoso presentar al rey metamorfoseado en buey, pastando en el campo y bebiendo en los ríos. Vuelto a su forma primitiva al recuperar la sensibilidad, el escultor había pasado por alto el hecho de que había vivido el padre cuyo hijo, demente, y con el fin de reinar solo en la ciudad de sus mayores, por consejo, ¡oh infamia!, de Joaquín se dice que

iudex et litem discernit fronte serena.

Parte alia castae resonant Paeana puellae
dantque choros molles et tympana dextera pulsat;
ille lyrae graciles extenso pollice chordas
percurrit septemque modos modulatur avenis:
carmina componunt mundi resonantia motum.

Rura colunt alii, sulcant gravia arva iuveni
maturasque metit robustus messor aristas
et gaudet pressis immundus vinitor uvis;
tondent prata greges, pendent in rupe capellae.
Haec inter mediis stabat Mars aureus armis,

+quem diva poesis reliquae+ circaque sedebant
anguineis maestae Clotho Lachesisque quasillis. (*Ilias latina*, XVIII, vv. 860-891)

⁵³⁵ Sigo la traducción y edición que Pejenaute Rubio hace al texto y publica en la editorial Akal (*Alejandroida*, II, vv. 495- 540, 155-158).

había esparcido por lugares impracticables los miembros de su padre, destrozado por un pájaro cruel.

En la última parte comienza el famoso reino de los Persas: se podía ver a Baltasar bebiendo en las sagradas copas de oro, así como la mano del escribiente anotando el cambio de los hados, cuyo enigma, oculto, fue desvelado por el varón de deseos. Ahora bien, todo el círculo del escudo está rodeado y todo su cerco ceñido por la celeberrima historia de Ciro: la Lidia se alegra de haber sido vencida por rey tan grande, y lo mismo Creso, engañado por la respuesta ambigua de Apolo. He aquí que, habiendo osado Tamiris poner a prueba los tumultos de la guerra, opuso la fuerza a la fuerza y a un rey hasta entonces invicto lo abatió en el campo de batalla, y sumergió bajo una injusta estrella a un rey famoso por tantos timbres de gloria.

¡Oh cuán falaz es la gloria del imperio! ¡Oh, cuán claramente se manifiestan las burlas del destino humano! Ciro, señor de la tierra y del mar, delicias del orbe, a quien su valor había encumbrado a la cima del poder, dueño y señor de sí mismo, todo él, y sólo él, martillo del universo, vino a ser aniquilado por una no belicosa mujer. Dejad, ¡oh mortales!, de ensoberbeceros cuando hayáis amasado el poder; dejad de desdeñar a los que son menos que vosotros; dejad ¡oh conquistadores!, de vivir en la ingratitud para con el supremo Conquistador: aquel que ha podido otorgaros poder, cetro, diadema, triunfos, riquezas, podrá también arrebatároslo. ⁵³⁶

⁵³⁶ El texto latino lo obtengo de la edición de Marvin L. Colker (Padua 1978), publicada de modo digital por la Bibliotheca Augustana. Véase el siguiente link:
http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost12/Gualterus/gua_al00.html

Arma tamen Darii multo sudore fabrili
Parta micant referuntque uirum monimenta priorum. 495
Emulus ad litem iubar insuperabile solis
Inuitat clipeus septeno fusilis orbe.
Fulget origo patrum Darii gentisque prophanus
Ordo Gyganteae, quorum sub principe Nemphrot
Sennachar in campo uideas considerare fratres 500
Terrigenas, ubi, diluuii dum fata retractant,
Coctile surgit opus. sermo prior omnibus unus
Scinditur in uarias, dictu mirabile, linguas.
Parte micans alia sacram molitur ad urbem
Rex Chaldeus iter. fulgent insignia patrum 505
Prelia et Hebrea celebres de gente triumphi.
Victoris sequitur deiecto lumine currum
Captiuata tribus. muris temploque redactis
In planum, hostilis infertur menibus urbis
Priuatus solio gemina cum luce tyrannus. 510

f) Descripción del escudo de Eneas en el *Roman d'Eneas* ⁵³⁷

Del hueso de un gran pez
que habita en el mar, Cetus lo nombramos,
Vulcano hizo el escudo,
no pudo haber hecho algo mejor:
pesado y ligero fue hecho a maravilla;
el arma era toda bermeja,
sin otro color, esa era su naturaleza.

Ne tamen obscurent ueterum preconia regum
Quorundam maculae, sculptoris dextera magnam
Preteriit seriem quam pretermittere uisum est.
Inter tot memoranda ducum regumque triumphos,
515 Agresti uictu pastum et fluuialibus undis
Turpe fuit regem uersa mugire figura.
Rursus in effigiem sensu redeunte priorem
Preteriit uixisse patrem, quem filius amens,
Ne numquam patria regnaret solus in urbe,
Consilio Ioachim, proch dedecus, alite diro 520
Membratim lacerum sparsisse per auia fertur.

Vltima pars clipei Persarum nobile regnum
Inchoat. in sacro libantem Balthasar auro
Scribentisque manum conuersaque fata notantis 525
Aspicias, cuius occultum enigma resoluit
Vir desiderii. sed totum circuit orbem
Atque horas ambit clipei celeberrima Cyri
Hystoria. a tanto superari principe gaudet
Lidia et ambiguo deceptus Apolline Cresus. 530
Ausa tamen Tamiris belli temptare tumultus
Viribus opponit uires belloque retundit
Infractum bellis et iniquo sydere mergit
Tot titulis illustre caput. proch gloria fallax
Imperii, proch quanta patent ludibria sortis

Humanae! Cyrum terrae pelagique potentem, 535
Delicias orbis, quem summo culmine rerum
Extulerat uirtus, quem fama locabat in astris,
Qui rector composque sui, qui totus et unus
Malleus orbis erat, inbellis femina fregit.

Parcite, mortales, animos extollere fastu 540
Collatis opibus aspernarique minores.
Parcite, uictores, ingrati uiuere summo
Victori. uires sceptrum diadema triumphos
Diuicias dare qui potuit, auferre ualebit.

⁵³⁷ La traducción es mía.

Era muy luminoso y era muy duro,
 tanto que no podía ser dañado,
 ni por lanza ni por espada,
 no había acero que pudiese herirlo,
 nada le causaría el plomo.
 De oro fue todo el escudo orlado,
 de tres bandas fue adornado,
 poseía varias tallas sutiles,
 y muy buenos grabados,
 piedras había ahí incrustadas,
 de buenas esmeraldas entreveradas,
 había un verde topacio en la bloca,
 y sobre el borde superior se encontraba un escarbunclo,
 por la noche la piedra brillaba con tal natura,
 como si fuese un día de estío, igual de hermosura.
 la guija fue hecha de orifrés,
 Jamás conde ni rey pudo haber tenido un arma tal.⁵³⁸

⁵³⁸ Para el texto en francés antiguo, cito la edición de Aimé Petit, publicada por la Librerie Général Française *Livre de Poche*, (ll.4530-4553).

De la coste d'.I.grant posoon
 qui ert en mer, cetuz ot non,
 de cel ot fait Vulcans l'escu,
 ne puis ne ainz si bons ne fu;
 ffors et legiers fu a merveille;
 la targe fu tote vermeille,
 sanz autre taint, de sa nature.
 Moulrt ert luisanz et moulrt ert dure,
 que ne peüst estre entamee;
 fferne acier qui y ferist
 ne plus que plom n'i forfeïst.
 D'or fu touz il escus orlez
 de .III. bendes par mi listez
 o moulrt sutil entailleüre
 et o moulrt bone eleverure
 pierres y on un poy assieses
 et bons esmaulz a entremises ;
 d'un vert topace fu la boucle,
 suz en l'orlet fu l'escharboucle
 qui par nuit jetoit tel clarté
 com se ce fust .I. jor d'esté.

g) El escudo de Alejandro, en el *Libro de Alexandre*⁵³⁹

La obra del escudo vos sabré bien contar:
y era debuxada la tierra e la mar,
los regnos e las villas, las aguas de prestar,
cascuno con sus títulos por mejor devisar.

En medio de la tavla estava un león
que tenié so la grafa a toda Babilón,
catava contra Darío semejaba fellón,
Ca bermeja e turvia tenía la su visión,

Tant' echava de lumbre e tanto relampava
que vençía a la luna e al sol refertava;
Apeles –que nul omne mejor d'él non obrava–,
Por mejor lo tenié quanto más lo catava.

[...]

Quiérovos esponer la bondat del escudo:
fecho fue de costilla d'un pescado corpudo,
nuncal passarié fierro, non serié tan agudo,
non serié caballero, quel tovies, abatudo.

La guige fu de bon orfroiz :
onques tel no't ne cuents ne roys
(*Roman d'Eneas*, ll.4530-4553)

⁵³⁹ Sigo la edición de Casas Rigal (*Libro de Alexandre*, cc. 96-98, 106).

h) El escudo de Aquiles en *Libro de Alexandre* ⁵⁴⁰

Mager era el planto e el duelo quedado,
Achiles non avié el pesar olvidado:
Fizo fer otras armas a maestre ortado;
Nunca durmió buen sueño fasta que fue vengado.

En pocas de palavras vos quiero destajar
la obra de las armas que Achiles mandó far;
que si por orden todo lo quisiese notar,
serié un breviario que prendié gran logar

Omne que por espaçio lo quisiese asmar
y veíe los pescados cuantos son en la mar,
las unas naves ir e las otras tornar,
las unas parecer las otras arribar.

Y estaban las tierras por poblar e pobladas,
los montes e las aguas e las villas çercadas,
la torre que fizieron las gentes perjuradas,
las aves e las bestias por domar e domadas.

Y estaban contrarios los vientos prinçipales
cad'uno cómo corren, en cuales temporales;
cómo naçen los truenos e los rayos mortales;
cómo son en el año quatro tiempos cabdales.

Estaba don Invierno con vientos e heladas;
el Verano con flores e dulçes mañanadas;
el Estío con soles e mieses espigadas;
Autunpno vendemiando e faziendo pomadas.

Eran y los siete signos del sol bien compassados,
los unos de los otros igualmente tajados,
e las siete planetas, cómo teníen sus grados,
cuáles son más rabiosos e cuales más pagados.

Non es omne tan neçio que vidiés'el escudo,
que non fuesse buen clérigo sobra bien entendudo;
el maestro quel fizó fue tan mientes metudo
que metio en las armas granado e menudo.

⁵⁴⁰ Sigo la edición de Casas Rigal (*Libro de Alexandre*, cc. 652-659, 294-298).

i) La descripción del escudo de Darío en el *Libro de Alexandre* ⁵⁴¹

Conviene que fablemos entre las otras cosas
de las armas de Dario, que fueron preçiosas;
de obra eran firmes, de parecer fermosas,
pora traer livianas, ¡mas non bien venturosas!

Avié en el escudo mucha bella estoria,
las gestas que fizieron los reys de Babilonia.
yazié de los gigantes ý toda la memoria,
quando los lenguajes prisieron la discorida.

Seýe del otro cabo el rëy de Caldea,
Nabucodonosor, que conquiso Judea;
cuémo priso Sión, Típol e Tabarea
e cuántas ontas fizo sobre la gent'ebrea.

cuémo destruyó el templo en la santa çibdat
cuémo fueron los tribos en su cabtividat,
cuémo sobre el rëy fizo tal crüeldat,
que li sacó los ojos, ca así fue verdat.

Por amor que las armas non fuessen mazelladas,
unas estorias vueltas –non fuesen entecadas–
non quiso el maestro que fuesen ý pintadas,
ca serién las derechas por ésas desfeadas.

Non lo vío por seso que fuesse ý metido
Nabucodonosor cuémo fue enloquecido,
ca andido siet' años de memoria salido
pero tornó en cabo en todo su sentido.

Non quiso ý poner al fijo perjurado
que fue sobre su padre crudo e denodado;
lo que peor li sovo, óvolo desmembrado,
ca querié regnar solo el que aya mal fado.

Mas estaba sotilmente obrado
el buen regno de Persia cuémo fue empeçado
la mano que feziera el oscuro ditado,
lo que don Baltasar ovo determinado.

⁵⁴¹ Sigo la edición de Casas Rigal (*Libro de Alexandre*, cc. 989-1001, 369-372).

La estoria de Ciro fue derredor echada,
qué grant conquista fizo todo por su espada:
cuémo fue la compañía de Israel quitada:
Cresus en la su guerra cómo non ganó nada.

Cuémo fue a escuso en los montes criado
e de cuál guisa fue aducho e poblado,
pero, quando en cabo todo fue delivradi,
óvolo en batalla una dueña matado.

Nunca en este mundo devrié omne fiar,
que sabe a sus cosas tan mala çaga dar:
sabe a sus amigos poner en grant logar,
por que peor los pueda en cabo quebrantar!

Ciro fue poderoso en tierra e en mar:
dioli Dios grant ventura, diol' mucho a ganar,
¡óvolo una fembra en cabo a matar!

Por ninguna riqueza que pudiese ser,
nunca devié nul omne lo de Dios posponer,
ca qui rafez lo da rafez lo puede toller:
¡pierde a Dios en cabo e todo el aver!

Anexo 2 Descripciones de tiendas

a) Descripción de los Palacios del Sol en las *Metamorfosis* de Ovidio ⁵⁴²

El palacio del Sol se alzaba sobre altas columnas, refulgía con centelleante oro y piropro que parece fuego, brillante marfil cubría sus altos techos, las dos hojas de la puerta lanzaban destellos de luz de plata; la elaboración superaba la materia, pues allí (v.5) Múlciber había modelado las aguas que rodean las tierras y la esfera terrestre y el cielo que está suspendido sobre la esfera. El agua tiene sus dioses azulados, el canoro Tritón y el mudable Proteo y Egeón (v.10), que con sus miembros oprime los enormes dorsos de las ballenas, y Doris y sus hijas, de las cuales a unas se les ve nadar, a otras secarse los verdes cabellos sentadas en una roca, a algunas transportadas en un pez; no tienen todas la misma cara, sin embargo, no es distinta, como conviene que sea entre hermanas. (v.15) La tierra tiene hombres y ciudades y bosques y fieras y ríos y también ninfas y las demás divinidades del campo. Por encima de estas cosas está la imagen del cielo fulgurante y los signos del zodiaco, seis en la parte derecha de la puerta y otros tantos en la izquierda. Tan pronto como llegó por inclinado sendero el vástago de Clímene y entró en el palacio de su padre puesto en duda, al punto dirigió sus pasos hacia el rostro de su padre y se detuvo alejado; pues no podía soportar la luz más de cerca; cubierto con un vestido de púrpura estaba sentado Febo en un trono que irradiaba luz por el brillo de las esmeraldas. A derecha e izquierda estaban de pie el Día y el Mes y el Año y los Siglos y también las Horas, dispuestas en espacios iguales y la joven Primavera, ceñida con una corona de flores. El Verano estaba desnudo y llevaba una guirnalda de espigas; y estaba el Otoño, sucio de uvas pisadas y el frío Invierno con los cabellos erizados. (v.30)⁵⁴³

⁵⁴²Sigo la edición y traducción de trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, publicada por Cátedra. (Ovidio, *Metamorfosis*, II, vv. 1-30, 235-236)

⁵⁴³ Para el texto latino, sigo la edición de *Rudolf Ehwald* (Berlin 1903/ *E. Rösch*, München 1961) publicada de modo digital en la Bibliotheca Augustana. Véase el link:

http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_me00.html

Regia Solis erat sublimibus alta columnis,
clara micante auro flammisque imitante pyropo;
cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat,
argenti bifores radiabant lumine valvae.

materiam superabat opus: nam Mulciber illic

5

b) La tienda del rey Adraastro en el *Roman de Thèbes* ⁵⁴⁴

Ante la puerta de la torre del homenaje, levantan el pabellón del rey: estaba hecho por entero de sedas multicolores, bordadas con animales y flores. Allí están pintadas las historias, las gestas antiguas, las memorias, los castigos, 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 destreiros, los ancianos y los canosos, los calvos y los cabelludos, los grandes bosques y las grandes florestas, las emboscadas, los ardides, las justas y las contiendas que los donceles libran por sus amigas, y los castillos y las ciudades y las fortalezas, las plazas fuertes. Las naturalezas de todas las criaturas del mundo estaban pintadas en la tienda. Un águila de oro nielado se erguía en lo más alto: nadie oyó hablar jamás de un ave tan bella, tan resplandeciente, jamás el rey Salomón tuvo águila semejante en sus pabellones. Tenía tantas

aequora caelarat medias cingentia terras
terrarumque orbem caelumque, quod imminet orbi.
caeruleos habet unda deos, Tritona canorum
Proteaen ambiguum ballaenarumque prementem

Aegaeona suis inmania terga lacertis 10
Doridaque et natas, quarum pars nare videtur,
pars in mole sedens viridis siccare capillos,
pisce vehi quaedam: facies non omnibus una,
non diversa tamen, qualem decet esse sororum.

terra viros urbesque gerit silvasque ferasque 15
fluminaque et nymphas et cetera numina ruris.
haec super inposita est caeli fulgentis imago,
signaque sex foribus dextris totidemque sinistris.

Quo simul adclivi Clymeneia limite proles 20
venit et intravit dubitati tecta parentis,
protinus ad patrios sua fert vestigia vultus
consistitque procul; neque enim propiora ferebat
lumina: purpurea velatus veste sedebat
in solio Phoebus claris lucente smaragdis.

a dextra laevaue Dies et Mensis et Annus 25
Saeculaque et positae spatii aequalibus Horae
Verque novum stabat cinctum florente corona,
stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat,
stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis
et glacialis Hiems canos hirsuta capillos. 30

⁵⁴⁴ Sigo la traducción y edición de Paloma Gracia, al *El libro de Tebas*, publicado por la editorial Gredos (Clásicos medievales, 6, vv. 3175-3216, 89-91).

piedras preciosas – tantas calcedonias, tantos esmaltes, tantos escarbunclos de llameante claridad, tantos jacintos centelleantes – que cuando el sol y el viento la alcanzaban, arrojaba fuego ardiente por el pico. En torno a la tienda había más de cien tiendas de condes y duques que servían lealmente al rey, de quienes todos tenían feudo.⁵⁴⁵

⁵⁴⁵ El texto en francés antiguo lo obtengo de la edición Guy Raynaud de Lage a *Le Roman de Thèbes*, vv. 3175-3216, 132-135)

Devant la port du donjon
tendent au roi son paveillon:
touz fu de pailles de coulors,
taillez a vestes et a flors.
Bien i sont peintes les estoires,
les vielles gestes, les memoires
et les justises et les ples,
les jugemez et les forfés,
et les montaignes et li val
et les quaroles et li bal,
les puceles et leur ami
et les dames et leur mari,
les larges prez et les rivieres
et les vestes de mil maniers,
les ostoirs et les espreviars,
et les rocins et les destriers,
les vielz houmes et les chanus
et les chاوز et les cheveluz,
les granz bois et les granz forez,
les embuchemenz, les aguez,
les cembiaux et les envaïes
que danzel Font por lor amis,
et les chastiaux et les citez,
les fortresces, les fertez.
De trestoutes les creatures
sont el tref paintes les natures.
Et l'aigle d'or est a neel
qui est assis sus le pommel,
c'onques nus hom n'oï parler
de tant bel oysel, de tant cler,
n'onques nen ot rois Salemons
itel aigle en ses paveillons;
tant y ot pierres naturels,
tant calcidoines, tant esmax,
tanz escharboucles cler ardanz,
tantes jagonces reluisanz,
des que soleil et vent la touche,
feu ardant giete par la bouche.
Environ ot cent tres et plus
qui sunt a contes et a dus
qui leur roi servent par amor
et chascun tient de lui s'annor.

[Más adelante se lee que:]

La tienda era grande y maravillosa, con sus paneles bordados de flores. No era de cáñamo ni de lino, sino de seda alejandrina; de seda índica y bermeja, en cuya superficie se habían pintado numerosas maravillas: un perfecto mapamundi, delicadamente bordado y completamente redondo, se representaba en un panel recubierto de oro y trabajado a maravilla, sobre la puerta de la entrada. El mapa se extendía en cinco zonas, pintadas tal y como Naturaleza las había hecho, pues las de los dos extremos estaban cubiertas de hielo y de nieve, eran de color índico pues tienden a enfriarse. En medio estaba la zona cálida, roja como el fuego; ya sea por el fuego como por las nieves, nadie habitaba ninguna de esas tres. Entre cada una de las zonas extremas y la cálida –que era la central– había una templada, habitada hacia el galerno. Allí estaban las ciudades antiguas con sus torres, sus murallas y sus defensas. Las torretas, los portales y los puentes levadizos eran de paño de oro; todos los reinos, todos los reyes, cada país según su forma y los setenta y dos lenguajes y el mar Blanco y el mar Slavaje. El mar Rojo estaba nielado, como el paso de los hijos de Israel. También estaban los cuatro ríos del Paraíso y el Etna que lanza humo. Había monstruos del mil maneras, pájaros volando y bestias feroces, gruñendo. Los hombres como nosotros estaban bien pintados mientras que los de Etiopia eran completamente negros. El Océano discurría por la zona ardiente, extendiendo sus brazos alrededor. Había diseminados en el oro tal número de esmeraldas, jaspes, sardónices, berilios, cristales de roca y calcedonias, jancitos y crisólitos, topacios y amatistas, que daba una intensa claridad en el reflejo del sol. En el lado opuesto –sobre el panel derecho – estaban pintados los doce meses del año. Allí estaba el Estío con sus amores, sus encantos y sus flores; con cien colores estaba pintado Estío. Invierno provocaba grandes tempestades: nieve, lluvia, viento y granizo, y obligaba a soportar sus huracanes. Después el rey había hecho pintar los juicios y las leyes promulgadas por sus antepasados, que fueron soberanos de Grecia: hizo pintar la historia de los reyes de Grecia dignos de memoria, las proezas, las batallas que realizaron en vida. Sobre el lienzo circundante había pintado leopardos, osos y leones. El suelo estaba cubierto por una alfombra de seda oscura, bordada con pequeñas formas cuadrangulares, con sus pilares y alamenas, ¡jamás visteis otra mejor! En el centro de la cubierta había una paloma de marfil teñido de rojo, que sostenía el águila y el escarbunco que el rey Flori, tío de Adraastro, ganó cuando

conquistó Sersia y mató al rey de Persia. A lo largo de la tienda se extendían por el suelo buenos tapices. Las estacas que sostenían la tienda eran todas índicas, bermejas y azules. Las cuerdas eran de plata nielada, circundaban la parte baja perfectamente tensadas. Quinientos caballeros armados por completo y mil burgueses provistos de alabardas protegían al rey cuando celebraba consejos y cuando dormía y cuando velaba.⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ Li trez est merueilleux et granz
et entailliez a fleurs par panz.
ne fu de chanvre ne de lin,
ainz fu de pourpure de alexandrin.
De pourpure fu, ynde et vermeille;
dedenz ot paint meinte merveille:
a compas i fu mappamonde
bien entaille bien roonde ;
u p'an devant desus l'entree,
a or batu, menu ouvree.
Par cinc zones la mappe dure,
si paintes com les fist Nature.
Car les dui qui sont deforeines
De glace sont et de noif pleines,
et orent ynde la coulour,
car auques tornent a froidor ;
la chaude qui est el mileu,
cele est vermeille conme feu :
que pour le feu, que por les nois,
riens n'i abite en celes trois.
Entre chascune daerrainne
et la chaude qui fu maienne,
en ot unne qui fu tempree,
devers galerne est habitee.
Iluec sont les citez antives
O tours o murset o eschives
D'or musique sont li torel,
et li portail et li tournel,
tuit li reaume, tuit li roi,
et chascune terre par soi,
et li septante et dui langaje
et mer Betee et mer Sauvage.
Rouge mer fu fete a neel,
et le pas aus filz Ysrael.
De Paradis li quatre flun;
Ethna y est, qui giete fun.
Montres y ot de mil manieres,
oysiaux volanz et vestes fieres;
et li nostre home i sont bien peint,
Cil d'Ethyoppe trestuit teint.
Oceanus court par l'ardant,
envioron ses rais estendant.
Mappamonde fu si grant chose
qui l'esgarde pas ne repose,
tant voit en mer, tant voit en terre,
en grant paine est de tout enquerre.

c) La tienda de Eneas en el *Roman d'Eneas* ⁵⁴⁷

Frente a Laurento se elevaba una colina donde en tiempos se asentara un castillo. El foso todavía se conservaba bien, si se reparaba un tanto, y aún quedaba algo de la fortaleza. Dentro, el recinto se extendía al menos hasta cuatro tiros de ballesta. El bravo Eneas se

Emalvaldes, jappes, sardoines,
berinz, palmes et cassidoynes,
et jagonces et cristolistes,
et thompaces et ametistes,
a tant en l'or qui l'avironnet,
contre soleil grant clarté donent.
De l'autre part, el destre pan,
sont paint li douze mois de l'an.
Estez y est o ses amours,
o ses biautez et o ses flours.
O cent coulors est painz Estez ;
Yver li fet granz tempestez,
qui nege et pluet et vente et grelle,
et ses ourez ensemble melle.
Après i fist paindre li rois
et ses justises et ses lois
que meintindrent si ancessor
qui de Gresce furent seignor
Des rois de Gresce i fist l'estoire,
ceus qui sont digne de mémoire,
les prouescs et les estours
que chascun d'eus fist en ses jors.
En la courtine d'envieron
sont paint liepart, ors et lyon.
Par terre fu d'un poille brun,
Ainz n'en veïstes meilleur un ;
Entaillez par menu carriax.
Colombe ot une en mi le bouge,
d'yvoire fu taintice et rouge
qui soustint l'aigle et l'escharbocle
qui fu Flori le roi, son oncle,
que il conquist quant il prist Serse
quant il ocist le roi de Persse.
Tant com li tres dure desouz
de bons tapiz fu jonchiez touz.
Li pesson qui tinnent le tref
sont tuit ynde, vermeill et blef ;
les cordes d'argent neellees,
tout environ desouz trecees.
Cinc cenz chevaliers touz a armes
et mil borjois o granz gisarmes
le roi gardent quant il conseille
et quant il dort et quant il veille.

⁵⁴⁷ Sigo la traducción y edición de Esperanza Bermejo a *El libro de Eneas* (ll. 7281-7360, 174-176)

detiene allí, pues le parece una buena defensa. Llamó a sus troyanos y les mandó levantar su tienda, para que sea vista desde Laurento. Toda la noche han trabajado bajo la luna, Han tendido a lo largo del foso una tienda que tenía enneas de diversos tejidos y colores, cosida a listas y compartimentos. Tenía troneras, y alamenas y estaba toda decorada a cuadros. De la misma manera que se dispone una muralla. De lejos parecía un castillo y era maravillosa hermosura. No había sido construida como fortaleza, sino como muestra de belleza y de riqueza. La tensaron con cuerdas, estacas y picas y muy pronto tuvieron su castillo levantado. Cuando quedó preparado por fuera, distribuyeron dentro de las tiendas mil quinientas de muchas formas. Eneas mandó izar en el centro su pabellón, que había conquistado a un griego al que mató muy cerca de Troya, del que tomó las armas y la tienda. Ésta era de cien colores, decorada con bestias y flores, distribuidas en bandas y en cuadros, en listas y en escaques. Sobresalía por encima de las demás y semejaba un torreón, tan alta era. Llevaba un águila de oro en su centro que podría ser vista desde toda la región. Tanto han trabajado por la noche que todo quedó preparado y sus tiendas alzadas por calles y tensadas con cuerdas, y todo el castillo bien ordenado en torno al foso. Pronto lo acabaron y no era fuerte, pero sí de gran belleza. Cuando despuntó el día, los de las torres de Laurento y los que estaban sobre sus murallas durante las batallas ven el castillo, las tiendas y los pabellones y piensan que son torreones. Pronto han difundido por la ciudad que los troyanos ha[n] trabajado mucho, pues han construido un castillo en una noche. Todo el que lo oye corre y sube a las murallas para contemplarlo y todos dan por verdadero que es de piedra y de mortero y que aquellos son excelentes obreros, pues han llegado a tanto en una corta noche de verano, cuando cuatro hombres por cada uno de ellos no lo habrían conseguido en tres años. Malo es pelear contra ellos y no son fáciles de vencer, pues están habituados a sufrir y no se les veía intención de huir. En la ciudad cunde el miedo y todos sientes pánico y suplican al rey, no pueden más, que firme la paz con los troyanos. ⁵⁴⁸

⁵⁴⁸ El texto en francés antiguo lo obtengo de la edición de Michel Zink a *Le Roman d'Enéas* (ll. 7347-7420)

Devant Laurento ot .I. moncel,
jadiz fu siege a .I. chastel;
entor estoit bons li fossés,
se .I. petit fust reparez,
auques y ot de forteresce.
Dedenz duroit bien la planece
grans .IIII. trais d'une arbalestre.
Dans Eneas illuec s'areste,

auques y avoit de defens
Il appella ses Troÿens,
Illuec rouva fichier sa tente,
que l'en la voie de Laurente.
A la lune ont la nuit ovré,
portendu ont tout le fossé
d'une tente qu'ot Eneas,
de diverses coulors de dras,
ffait par listes et par meriax,
o bretesches et o cretiaus ;
tout ert ainsi ouvré en tiere
comme quarrel sont en misiere.
De loing sambloit estre chastel,
a grant merveille par ert bel;
n'ert mie fait por forteresce,
mais por biauté et por leesce.
Tour environ fu portendus
o peulz, o cordes et o fus.
Lor chastel ont moult tost drecié;
quant defors l'ont appareillé,
dedenz ont lor tentes assises,
.M. et .V.C de maintes guises.
Eneas fiste tendre en milieu
son tref que il conquist d'un Grieu:
li très estoit de cent colors,
taillé a bestes et a flors,
et a girons et a taviaus,
et a bandes et a meriaus.
Desor touz les autres paroît,
Donjon sambloit, que gran estoit:
.I. aigle d'or ot en son mis
que on veoit par le paÿs.

Toute la nuit ont tant ouvré
que il orent tot apresté
et lor tentes assis par rues,
et lor cordes toutes tendues,
et lor chastel bien afermé
tout envieron sor le fossé:
Assez fu tost mis li chastiax,
ne fu pas fors, mais il fu biaux.
Quant vint a l'endemain au jor,
cil de Laurente li pluisor
Et cil qui sor le mur estoient
a batailles, le chastel voient,
les tentes etles pavillons;
pluisor cuident que soient donjons.
Tui ont oÿ par la cité
Que li Troïen ont moult ouvré,
qui la nuit ont .I. chastel fait.
Chascuns qui l'ot courant y vait
desor le mur le vont veoir
qui'il est de pierre et de mortrier,
et que cil sont moult bon ouvrier
qui tant ont fait et tan ouvré,

d) El pabellón de Alejandro en el *Roman d'Alexandre* ⁵⁴⁹

De la tienda del rey Alixandre os diré la hechura:
la construcción es grande y alta a desmesura.
La estaca fue hecha de marfil con rica entalladura
y cuando estaba erguida no se le encontraba juntura.
Los fastiales tenían oro y muy rica manufactura:
de piedras preciosas era llena la bóveda dura
dos manzanas tenía que son buenas por natura:
una de ellas era un escarbunco, que ilumina la noche oscura;
la otra era un topacio, la piedra es clara y pura.
El tiempo soleado les brinda calor y ardura.
Ahora os diré de qué guisa era la cobertura:
No habrá otra mejor en tanto que los siglos duran,
pues los cuatro paños fueron hechos sin costura.

92

Fueron hechas las estacas de fino oro español
y las cuerdas que tensaban los paños
de seda tejida eran con plumas de alerión:
el acero no podría destruirlas, el acero más fuerte, no.
Los cuatro paños eran hechos cada uno de cierta facción:
el uno es más blanco que la nieve y más claro que cristal,

en une corte nuit d'esté,
que autres hommes .IIII. tans
ne feroient mie en .IIII. anz.
Moult fait vers eulz mal guerrier,
a conquere ne sont ligier,
car moult sont duit de mal souffrir,
ne font nul semblant de fuir.
Grant paor on ten la cite,
fforment y sont tuit esfreé;
lor roy blament, n'en peuent mes,
de ce qu'as Troiens ne fait país.

⁵⁴⁹ La traducción es mía.

el otro que atravesaba era más negro que carbón,
el tercero era bermejo, teñido con la sangre de un dragón,
el último era más verde que una hoja de la estación primaveral.
La reina le mandó hacer, esto dice la lección,
aquella que por su gran belleza encantó al rey Salomón.
Del pelo de una bestia que salamadra llamamos,
que vive en el fuego, pues no encuentra mayor satisfacción,
fue hecha la tienda, por ello, ninguna llama ardería el pavellón:
y cuando está pliegado en cuatro, tiene pequeña talla,
pues es tan pequeña como un diente de *grifón*

93

La entrada del pavellón fue hecha de otra manera:
de la piel de una serpiente que era grande y *longuera*,
era blanca y clara, más que ninguna vidriera.
Sin embargo, más preciosa era la tienda por su bondad primera,
pues si se aproximara hombre o mujer ligera
portadores de veneno, les haría retornar de donde vinera,
ya la puerta se cerraría infranqueable más que muralla y piedra
después se haría oscuro y lanzaría tal humo de vera,
como hace un calderón sobre un fuego que quema.
Esto se vería desde más de una milla o más enteras.
La bisagra vale más de mil marcos, de veras.
De su madre, el rey la obtuvo por oración, no de otra manera.

94

Sobre la punta de la tienda, donde están las dos manzanas,
por gran maestría está ahí un ave, un ave muy galana.
Semeja bien un águila, ningún hombre vio tal cosa lozana.
La reina la hizo, aquella que llamamos Isabel:
las patas son de diamante entallado a cincel.

Se utilizó para teñirla más de un tonel de sangre de buey.
Tiene entre sus patas una flecha de fierro,
El cuerpo, las alas y las plumas fueron hechas de oro bueno,
tal como las patas y los muslos de este material divino:
Sus plumas también son de plata, talladas y nieladas,
las piedras preciosas que la adornan valen más que una morada.
La cola fue hecha de los huesos de un pez,
que no es más grande que el cuerno del cordero o su pequeñez,
Dios no hizo un pez que fuera más *rápido*,
alguno que fuera tan rápido como el viento,
pez sin ningún freno; *echeneidae*, por tanto, le llamaremos.
Por delante, en su pico, el ave tiene un salmoé.
Cuando el viento lo toca, éste suena muy bien.
La música es más dulce que la de una flauta o flageolet.

95

Tal belleza como os he descrito la tienda muestra al exterior.
Ahora os describiré la belleza que esconde el interior,
El primer paño enfrente tenía pintados los meses de verano.
Todos como si huertos y prados reverdecieran.
Los doce meses del año ahí son todos divisados:
cada uno con su potestad representado:
Las Horas y los Días son ahí también dibujados,
Los cielos y los planetas, los signos, todo ahí es nombrado,
El sol y la luna bellemente iluminados:
Y los santos y los dioses pintados en majestad
En letras son escritos sus nombres, todo es devisado.

96

Más allá, en el otro paño, si quisieses observar,
verías un mapamundi enseñar y mostrar

cómo la tierra está muy cerca del mar
y cómo los filósofos lo quieren divisar
y poner en tres partes que yo sé bien nombrar:
ésta es Asia y ésta Europa y ésta África, su par:
las montañas, los ríos, las ciudades por enumerar,
en letras de oro está escrito ahí podríais todo encontrar.
Alexandre el rey quiere ahí todo mirar,
cuando él yace en su cama para su cuerpo reposar.
Los doce pares están ahí para su sentido escuchar,
y cuando murmura el monarca, tanto comienza a jurar
que mucho hizo Dios en la Tierra para un hombre honrar,
Dios tanto puede bien a algunos hombres mandar,
Y después de esto dice: “Todo esto tanto va a durar,
seguro estoy de ello como de que yo he de gobernar”

97

En la tercera parte el cómo estaba escrito
la manera en que Hércules fue realmente concebido,
cómo jugaba en su cuna, recién nato y chiquillo
y su madrastra, Juno, cómo lo odiaba desde pequeño:
dos serpientes le mandó para envenenarlo,
cuando Hércules las vió, fue juzgado por malvado,
con sus puños que tenía gruesos, rápidamente las hubo matado.
Después, conquistó él la tierra que Oriente nos llamamos.
Ahí puso las columnas para que las viese toda la gente,
Todo esto lo muestra la letra, la historia que no miente.
El fin de la tienda historiada es como viene:
El cielo en la punta más alta teñido
Alexandre el rey lo observa seguido;
y cuando lo ha observado jura lo que promete cumplido,
si puede tanto vivir, que él sera el elegido:

sus marcas pondrá en el Oriente, en el Oriente bendito

97

En la cuarta parte, como en los tratados se cuenta,
está escrita la historia de una reina, la reina Helena:
cómo Paris fue a otras tierras por la mezquina,
y el rey Menelao la buscó tras su *rapiña*
Un escudo dorado él llevaba de forma leonina,
y representábase también cómo la dama venía en una barquita
y después cavalgaba una mula que era mula fina
y cómo Paris se la llevaba en su nave muy deprisa.
El rey Menelao tiene gran duelo y gran cuíta,
Lleva a su gente al asedio de Troya en la marina.
Protesilao, el valeroso, fue muerto, como decía la profecía.
Diez años duró el sitio, la letra lo explica;
después, todo se convirtió en duelo, en duelo y en cuita.
Alejandro el rey observa la cortina
Y dice a sus doce pares: “éstos fueron mi semilla,
de la ciudad de Persia hare una misma rüina
y al rey Darío daré tal disciplina
que lo verán los sirvientes de su cocina”
No quiero más nada decir, a tanta razón fina.⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ Sigo la edición en francés antiguo que hacen E.C Amstrog *et al* y que publican en la colección *Livre de Poche* de la Librerie Général Française (ll.1948-2070, 194-206)

Del tref Roi Alixandre vos dirai la faiture,
il est et grans et les et haus a desmesure:
L'estache en fu d'ivoire a riche entailleüre,
et quant ele estoit droite n'i paroit pas jointure
li festes iert a or a molt riche faiture,
a pierres prescieuses estoit l'aboubeüre.
Deus paumiaus i a teus qui sont bon par nature,
l'un iert d'un escharboucle, qui luist par nuit obscure,
li autres d'un topasce, la pierre est clere et pure
et tempre du soleilla chalor et l'ardure
or vos dirai après quels est la couverture;
Il n'ot onques mellor tant com li siecles dure,

Car tiut li quatre pan fuerent fait sans costure.

92

De fin or espanois fuerent fait li paisson,
et les cordes de soie, qui tendent environ,
et ot aveuc mallé plume d'alerion;
arme nes puet trenchier, tant I ait acier bon,
li quatre pan sont fait chascuns d'une façon:
l'uns est plus blans que nois et plus clers que glaçon,
li autre de travers est plus noirs que charbons,
et li quars fu plus vers que feuille de plançon.
La roïne le fist, ce dist en la leçon,
Qui par sa gran biauté deçut Roi Salemon
Del poil fu d'une veste qui salemandre ot non,
Tous tans se gist en fu, n'aure garison,
Ne ja ne porra fus ardoir le pavellon;
Et quant il est ploiés et mis en quaregnon,
Sel met on en la groisse d'un decel de grifon.

93

Li huis du pavellon fu fais d'autre maniere
De la pel d'un serpent qui fu grans el pleniere,
Ele est blanche et clere plus que nule verriere,
por la bonté qu'ele a doit ele estre plus chiere,
car se hom i aproche, neïs feme legiere,
qui port entoschement, torner, l'estuet arriere;
Sempres se clot et serre com s'iert un messiere,
après devient oscure et gete tel fumiere
com fet desor le fu une bollant chaudiere,
cel espoisse li dure une lieuee entiere.
Plus de mil mars d'argent en valoit les charniere:
Sa mere li dona, mais ce fu par proiere.

94

Sur le feste du tref ou sont li dui pumel,
par molt grant maiestire i ot mis un oisel
en semblance d'un aigle, nus hom ne vit tant bel:
la roïne le fist c'on clamoit Ysabel.
Li pié sont d'aimant, entaillé a cisel,
si I ot sanc de buef, plus de plain un tounel,
et tient entre ses pies de fer un grant quarrel,
et li cors et les eles et li maistre coutel
fuerent tuit de fin or et cuisses et mustel:
Et la plume d'argent, entaille a neel;
les pierres precieuses valent mieus d'un chastel;
et la queue fu fait de l'os d'un poissoncel
qui n'est mie plus grans que li cors d'un aignel;
Dieus ne fist encore onques nul dromint si isnel,
Qui tant fust escuellis devant le vent bisel,
Qui ne face arrester, sel claimant escuinel.
Ens el bec dedevant avoit un chalmemel;
Quant li vens se fiert ens, donques, chante si bel
Que mieus vaut a oïr que flagol ne frestel.

95

Tels est li tres defors come je vos ai conté;

or vos reconterai par dedens la biauté.
El premier chief devant fu pains li mois d'esté,
tout si com li vergier verdoient et li pré
li douze mois d'l'an i sont tuit devise
ensi comme chascuns mostre sa poësté;
les eures et li jor I sont tuit aconté;
li cieus et les planets, il signe, tuit nomé;
li soleus et la lune I getent grant claret
Er li sans est deus pains en sa maiesté;
par lettres sor escrites I est tout devise.

96

En l'autre pan après, se voliés garder,
Veïssiés mapamonde ensegnier et montrer
Ensi comme la terre est enclose de mer
Et com li philosophe la varent deviser
Et metre en trois parties que je sai bien nomer:
c'est Aise et Eürope et Aufrique sa per;
les montaignes, les fleuves, les cités a conter,
par letres d'or escrites i pöés tout trover
Alixandres li rois i veut molt esgarder
qant il gist en son lit por son cors deporter,
li douze per o lui por son sens escouter;
et qant porpensés s'est, si commence a jurer
que molt fist Dieus por terre por un home honorer;
Deus tans en peüst bien uns pseudoms gouverner.
Et puis a dis après: "Se longes puis durer
Seur tant com il en est vaurai je segnorer"

97

En la tierce partie estoit escrit comment
Herculés fu conçus et nes premierement.
Qant il jut en son bers, petis et de joven
et Junosa marrastre, qui le haoit forment,
deus serpens li tramist por envenimement:
qant Herculés les vit, ses prist par maltalent,
as poins que li ot gros les ocist esraument.
Puis conquist il la terre desi qu'en Orient,
Iluec mist il les bonnes voiant toute la gent.
Tout ce mostre la letre, se l'estoire ne ment.
En la fin de l'estoirei est com faitement
le ciel tint a son col par son enchantement.
Alixandres li rois i esgarde souvent,
et qant l'a esgardé, jure son sairement,
si il puet longes vivre, qu'il fera ensement:
ses bonnes mtera par devers Oriënt.

98

En la qarte partie, si com li tres define,
Est escrite l'estoire d'Elaine la roïne,
si com Paris por li en ala a Meschine,
et li rois Menelaus et ot en sa saisine
un escu dioré, a forme leonine,
ensi comme la dame en vint en la sentine
et chevaucha la mule qui n'estoit pas frarine,

e) La descripción de la tienda de Alejandro en el *Libro de Alexandre* ⁵⁵¹

Antes que a las parias entremos reçebir,
quiérovos de la obra de la tienda decir.
Segúnt que lo entiendo, cuídolo departir:
Qui mejorar pudier', aver'he qué gradir.

Larga era la tienda, redonda e bien tajada:
a dos mil cavalleros darié larga posada.
Apeles el maestro la ovo debuxada:
¡non farié otro omne obra tan esmerada!

El paño de la tienda era rico sobejo;
Era de seda fina, de un xamet' vermejo.
Como era tejido igualmente parejo,
Quando el sol rayava, luzié como espejo.

El tendal fue de boiri sotilmente obrado,
de pedaços menudos en torno compassado.
Como era bien preso e bien endereçado,
no'l devisarié omne dó era ajuntado.

Guarnioólo el maestro de somo a fondón
de piedras de grant preçio, todas bien a razón.
Non falleçié ninguna de las que ricas son:
Toda la plus sutil era de grant misión.

Tenié en la cabeça tres pomas de buen oro;
qualesquiere de todas valié un gran tesoro:
¡nunca tan ricas vio judío nin moro!;
¡si en el mundo fuesen, saberlas devrié Poro!

et Paris l'en mena en sa nef par ravine.
Rois Menelaus en ot grant duel et grant cuerine,
o sa gent ala sor Troie en la marine.
Proteselaus il preus i fu mors a l'estrine
Dis ans I fu li sieges, la letre le devine,
Puis fu toute livree a duel et a gastine.
Alixandres li rois esgarde la cortine
Et dist as douze pers: "Cist fuerent de m'orine;
de la cite de Perse ferai autel ruïne
et ferai du roi Dayre autrestel decepline,
qui damoisiaus a fait des ser de sa cuisine"
Ne vaut ore plus dire, a tant sa raison fine.

⁵⁵¹ Sigo la edición de Juan Casas Rigall, (*Libro de Alexandre*, cc. 2539-2596, 692-708)

Non querría el tiempo en las cuerdas perder,
Ca avría grant rato en ellas a poner:
Eran de fina seda; podién mucho valer
las lazadas de oro do avién a prender.

Las de la otra orden, que tiran las ventanas,
de todas las mejores semejaban hermanas:
de oro eran todas, de obra muy loçanas;
tenién todas en somo señas ricas maçanas.

Querría a la obra de la tienda entrar:
En estas menudencias non querría tardar.
A vemos ý un rato assaz que deportar:
Írsenos ha guisando demientre la yantar.

Bien pareció la tienda, quando era alçada:
suso era redonda; aderredor quadrada.
De sumo fasta fondo era bien estoriada
qué cosa conteció o en quál temporada.

Era en la corona el Çielo debuxado,
Todo de criaturas angélicas poblado,
mas el lugar do fu Luçifer derribado,
todo estava yermo, pobre deshonorado

Criava Dios al omne por enchir es' lugar;
El Malo con embidia óvogelo a furtar.
Por el furto, los ángeles ovieron grant pesar:
Fue judgado el omne por morir e lazarar.

Çerca estas estorias e cerca un rincón,
Alçavan los Gigantes torre a grant misión,
mas metió Dios en ellos atal confusión
por que avién de ir todos en perdición.

Las ondas del Diluvio tanto querién sobir:
por somo de Tiburio querién fascas cumplir.
Noé bevié el vino; non lo podié sofrir:
Yazié desordenado; querielo encobrir.

En un de los fastiales, luego en la entrada,
la natura del año sedié toda pintada:
los meses con sos días, con su luna contada,
cadauno quál fazienda avié acomendada.

Estava don Janero a dos partes catando,
Çercado de çeçinas çepas acarreando;

Tení gruessas gallinas: estávalas assando;
Estava de la percha longanizas tirando.

Estava don Fevrero sus manos calentando;
Oras faziendo sol, oras saraçeando,
verano e invierno ívalos desembrando.
porque era más chico, sediese querellando.

Março avié grant priessa de sus viñas lavrar,
priessa con podadores e priessa con cavar;
fazié aves e bestias ya en çelos andar;
los días e las noches fazielos egualar.

Abril sacava huestes pora ir guerrear,
ca avié alçaçeres grandes pora segar;
fazié meter las viñas pora vino levar,
creçer miesses e yerbas, los días alongar.

Sedié el mes de Mayo coronado de flores,
afeitando los campos de diversas colores,
organenando las mayas e cantando d'amores,
espigando las mieses que siembran lavradores.

Madurava don Junio las mieses e los prados;
teníe redor de sí muchos ordios segados,
de çerasas maduras los çeresos cargados.
Eran al mayor siesto los días allegados.

Sedié el mes de Julio logando segadores;
Corriendle por la cara apriessa los sudores;
Segundavan las bestias las moscas mordedores;
Fazié tornar los vinos de amargas sabores.

Trillava don Agosto los mieses por las eras;
Aventava las parvas, alçava las çiveras;
Iva de los agrazes faziendo uvas veras.
Entonz' fazié atupno sus órdenes primeras.

Setiembre trayé varas: segudié las nogueras;
apretava las cubas, podava las mimbreras,
vendimiava las viñas con falçes podaderas;
non dexava los pássaros llegar a las figueras.

Estava don Otuvre sus missiegos faziendo;
ensayava los vinos que yazién ya ferviendo;
iva como de nuevo sus cosas requiriendo:
iva pora sembrar el ivierno viniendo.

Noviembre seguidié a los puercos las landes
–cayera de rovre: levávanlo en andes–.
Empieçan al cresuelo velar los avezantes,
ca son las noches luengas, los días non tan grandes.

Matava los püercos Diziembre por mañana;
almorzava los figados por amatar la gana:
tení niebla escura siempre por la mañana,
ca es en essi tiempo ella muy cutiana.

Las estorias cabdales, fechas de buen pintor,
La una fue de Hércules, firme campeador,
en el segundo paño de la rica lavor;
la otra fue de Paris, un buen doñeador.

Niñuelo era Hércules, assaz poco moçuelo;
adur abrié los ojos, yazié en berçuelo,
entendió la madrastra que era fuerte niñuelo
¡querrié fer la madre ver del fijo duelo!

Envñava dos sierpes: querienlo afogar.
Perçibiolas el niño que lo querién matar:
Ovo con sendas manos en ellas a travar;
Afogolas a amas. Ovo ella a pesar.

Desent'ivas' criando: sintiese muy calient',
Vençié muchas batallas, conquerié mucha gent';
Echava ad Anteon muy aviltadament';
platava sus mojones luego en Oçident'.

Paris rabió a Elena: fizo grant adulterio;
Reçibiéronlo en Troya, mas fue por su lazerio.
Non quisieron los griegos sofrir tan grant lazerio:
¡juraron de vengarse todos en el salterio!

Vinién çercar a Troya con agüeros catados;
Estaban los de dentro firmes e aguisados.
Eran de todas partes represos e lazrados,
pero ellos e ellos estaban esforçados.

Los diez años pasados que la cerca durava,
avié a morir Éctor –Aquiles lo matava–,
pero aún la villa en duro se parava,
ca el término puesto aún non se llegava.

Avié aún Aquiles en cabo a morir;
ende, avién el caballo los griegos a bastir:
avién con gran engaño Troya a conquerir;
oviéronla por sueño toda a destruir.

Quando el rey Alexandre estas gestas veyé,
creçiel' el corazón, grant esfuerço cogié.
Dizié que por so pleito un clavo non darié:
¡si non se mejorasse, morir se dexarié!

En el paño terçero de la tienda honrada,
era la mapamundi escripta e notada.
Bien tenié qui la fizo la tierra decorada,
como si la oviesse con sus pieses andada.

Tenié el mar en medio a la tierra çercada:
Contra la mar, la tierra non semejava nada.
Era éssa en éssa más yerma que poblada;
d'ella yazié pasturas, d'ella yazié lavrada.

Las tres partes del mundo yazién bien devisadas:
Asía a las otras avielas engañadas;
Ëuropa e África yazién muy renconadas:
Deviendo ser fijas semejaban anadas.

Assí fue el maestro sutil e acordado:
non olvidó çibdat nin castiello ortado;
non olvidó emperio nin ningún buen condado,
nin río nin otero, nin yermo nin lavrado.

Tajo, Duero e Ebro tres aguas son cabdales;
Cogolla e Moncayo, enfiestos dos poyales:
en España ave– estos cinco señales,
con mucho buen castiello e villas naturales.

¿Qué mejores querades que Burgos e Pamplona,
Sorïa e Toledo, León e Lixbona? –
Por Gascoña corrié el río Garona;
en ésta yaz' Bordel, vezina de Bayona.

La çibdat de París yazié en media França;
de toda clerezia avié gran abundancia.
Tors yazié sobre Leire, villa de grant ganancia;
más delante corré Ruédano, río de abundancia.

Yazién en Lombardía Pavia e Milana,
pero detrás dexamos Borgoña e Viana.
Boloña sobre todas parece palaçiana:
de læys e decretos éssa es la fontana.

En cabo de Toscana, Lombardía pasada,
En ribera de Tibre yazié Roma poblada;
Yazié el que la ovo primero çimentaa,
de su hermano mismo la cabeça cortada.

Si quisiésemos todas las tierras ementar,
otro tamaño libro podrié ý entrar,
mas quiero en la cosa a destajo andar,
c asó yo ya cansado: querríame folgar.

Los castielllos de Asia con las sus heredades,
ya no fablemos d'ellos, si bien vos acordades;
los tribus, los linajes, los tiempos, las edades,
todos yazién en ella con sus propiedades.

Alexandre en ella lo podié perçebir
Quánto avié conquisto, quánto por conquistar:
Non se le podié tierra alçar nin encobrir
que él non la sopiesse buscar e combatir.

Escrivió el maestro en el quarto fastial
las gestas del buen rëy; sópolas bien pintar:
de quántos años era quando empeçó reinar;
cómo sopo el cuello de Nicolao domar.

Quál muerte fizo dar al falso Pausón,
el que a rey al rey felipo mató a tráición;
cómo destruyó Tebas e sobre cuál razón;
cómo ovo Atenas piëdat e perdón.

Cómo pasó a Asia a Darío buscar,
Cómo a Troya ovo en Frigia a fallar.
La fazienda de Tiro non la quiso lexar:
cómo sopo su onta el rëy bien vengar.

El torneo de Ménona, que valió lit campal,
que duró tres días –¡fazienda fue cabdal – ;
cómo a los judíos otorgó su señal;
cómo desvolvió la lazada real.

La fazienda de Dario, el buen emperador;
quáles fueron en ella muertos por su señor;
cómo murió cadauno, cuál fue el matador;
la prisión de los fijos e la de su uxor.

La grant emperadriz cómo fue soterrada
e la sepultura cómo fue debuxada.
Cómo rancó a Darío la segunda vegada;
Cómo fue Babilonia conquista e poblada.

La traición de Dario: cómo murió traído,
Cómo fue soterrado e Bessus escarnido.
Fue el su casamiento más aína metido:
el campo de la tienda con esto fue cumplido.

No quiero de la tienda fer grant alegoría
–non quiero detener en palabra el día –
quánto podía valer preçiar non lo sabría;
¡non la podré comprar el aver d’Almaría!

f) La descripción de la tienda de don Amor en el *Libro de Buen Amor* ⁵⁵²

Desque ovo yantado, fue la tienda armada:
nunca pudo ver omne cossa tan acabada;
bien creo que de ángeles fue tal cosa obrada,
que omne terrenal desto non faría nada.

La obra de la tienda vos querría contar:
aver sé vos ha un poco a tardar la yantar;
es una grand estoria, pero non es de dexar;
muchos dexan la çena por feroso cantar.

El mastel en que se arma es blanco de color:
un marfil ochavado, núnca vistas mejor,
de piedras muy preçiosas çercado en derredor;
alumbra se la tienda de su gran rresplandor.

En la çima del mastel una piedra estava:
creo que era rrobí, al fuego semejava;
non avía menester sol, tanto de sí alunbrava;
de seda son las cuerdas con que ella se tirava

En suma vos lo cuento por non vos detener:
de todo se *escribiese*, en Toledo non ay papel;
en la obra de dentro ay tanto de fazer
que si lo deir puedo meresçía el beber.

Luego a la etrada, a mano derecha,
estava una messa muy noble e muy fecha;
delante ella grand fuego, de sí grand color echa;
tres comen a ella, uno a otro assecha.

Tres cavalleros comían todos a un tablero,
asentados al fuego, cada uno señoero;
non se alcançarién con un luengo madero,
e non cabrié entrellos un canto de dinero.

El primero comía las primeras cherevías;
comiença dar çanahoria a bestias de establías;
da primero farina a bueys de erías;
faze días pequeños e *madrugadas* frías.

⁵⁵² Sigo la edición de G.B. Gybbon Monypenny. (*Libro de Buen Amor* cc.1265- 1301, 371-379)

Comía nuezes primeras e asava las castañas;
mandava senbrar trigo e cortar las montañas,
matar los gordos puercos e desfazer las cabañas;
las viejas tras el fuego ya dizen las patrañas.

El segundo comía toda carne salpresa;
estava enturbiada con la niebla su mesa;
faze nuevo azeite, con la brasa non pesa:
con el frío a las de vezes en las sus uñas besa.

Comié el caballero el toçino con verças;
Enclaresçe los vinos con anbas sus almuezas;
ambos visten çamarras, querrién calientes quezas;
en pos deste estava uno con dos cabeças,

A dos partes otea aqieste cabeçudo;
Gallinas con capiroxada comía amenudo;
fazía çerrar sus cubas, fenchir las con enbudo,
echar de yuso *yergos*, que guardan vino agudo.

Fae a sus collaços fazer los valladares,
Rrefazer los pesebres, limpiar los albañares,
çerrar los silos del pan a seguir los pajares;
más *querrié* entonçe peña que non loriga en ijares.

Estavan tres fijos dalgo a otra noble tabla;
mucho estavan llegados, uno a otro non fabla;
non se podrían alcançar con las vigas de gaola:
non cabría entre uno e otro un cabello de paula.

El primero de aquestos era chico enano:
oras triste, sañudo, oras seyé loçano;
tenía las yerbas nuevas en el prado anciano;
parte se del invierno, e con él viene el verano.

Lo más que éste andava era viñas podar,
e enxerir de escoplo e gavillas amondar;
mandava poner viñas para buen vino dar;
con la chica alhiara nol pueden abondar.

El segundo enbía a viñas ccavadores;
echan muchos mugrones los amugronadores:
vid blanca faen prieta buenos enxeridores;
a omnes, aves e bestias mete los en amores.

Este tiene tres diablos presos en su cadena:
el uno enbiava a las dueñas dar pena;
pеса les en el lugar do la mujer es buena;
desde entonçe comiença a pujar la avena.

El segundo diablo entra en los abades,
açiprestes e dueñas; fablan sus poridades
con este compañero, que les *da* libertades,
que *pierdan* las obladas e fablen vanidades.

Antes viene cuervo blanco que pierdan asneria:
Todos *ellos* e ellas andan en modorría
Los diablos do se fallan llegan se a compañía;
Fazen sus diabluras e su *truhanería*.

Enbí otro diablo en los asnos entra:
En las cabeças entra, non en otro lugar;
Fasta que pasa agosto non dexan de rrebuznar;
desde allí pierden seso; esto puedes provar.

El terçero Fidalgo está de flores lleno;
con los vientos que faze grana trigo e çenteno;
faze poner estacas que dan azeite bueno;
a los moços medrosos ya los espanta el trueno.

Andan tres rricos omnes allí en una dança:
entre uno e otro non cabe punta de lança:
del primero al segundo ay una gran labrança:
el segundo al terçero con cosa non le alcança.

El primero los panes e la frutas *granava*:
fígados de cabrones con rruy barvo *almorzava*;
fuían dél los gallos, a todos los matava;
los barvos e las truchas amenudo çenava.

Buscava casa fría, fuía de la siesta;
la calor del estío doler faze la tiesta:
anda muy más loçano que pavón en floresta;
busca yerbas e aires en la sierra enfiesta.

El segundo tenía en su mano la foz,
Segando las çevadas de todo el alfoz;
Comié las bebras nuevas e cogía el arroz;
agraz nuevo comiendo, enbargó le la boz.

Enxería los árboles con ajena corteza:
comía nuevos *panales*, sudava sin pereza;
volvía las aguas frías de sus naturaleza;
traía las manos tintas de la mucha çereza.

El terçero andava los çentenos trayendo,
Trigos e todas mieses en las eras teniendo;
estava de los árboles las frutas sacodiendo;
el távano al asno ya le iva mordiendo.

Comiença a comer las chiquitas perdiçes;
sacar barriles fríos de los pozos helizes
la mosca mordedor faz traer las narizes
a las bestias por tierra e abaxar las çerviçes.

Tres labradores vinién todos una carrera:
al segundo atiende el que va en delantera;
el terçero al segundo atiéndel en frontera;
el que viene non alcança al otro quel espera.

El primero comía *las* uvas ya maduras;
comía maduros figos de las figueras duras;
trillando e ablentando aparta pajas puras;
con él viene otoño con dolencias e curas.

El segundo adoba e rrepara carrales;
estercuela barvechos e sacude nogales;
comiença a vendimiar uvas de los parrales;
esconbra los rrastrajos e cerca los corrales.

Pissa los buenos vinos el labrador terçero:
dinche todas las cubas commo buen bodeguero;
enbía derramar la simiente al ero.
Açerca se el invierno, bien commo de primero.

Yo fui maravillado desque vi tal visión:
coidé *me* que soñava, pero que verdat son:
rrogué a mi señor que me diese rraçón
por do yo entendiese qué era o qué non.

El mi señor don Amor, commo omne letrado,
en una sola copla puso todo el tratado;
por do el que lo oyere será çertificado.
Esta fue *su* respuesta, su dicho abreviado.

“El tablero, la tabla, la dança, la carrera,
son quatro temporadas del año del espera;
los omnes son los meses, cosa es verdadera;
andan e non se alcançan, atienden se en rribera

Otras cosas estrañas, muy graves de creer,
vi muchas en la tienda; mas, por non vos detener,
e por que enojoso non vos querría ser,
non quiero de la tienda más prólogo faser.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

ADLER, A., "Eneas and Lavine. Puer et Puella Senes", *Romanische Forschungen*, 71, 1959, 73-91.

ALBERO, DANILO. "La écfrasis como mimesis", [en línea]. *Boletín de Estética*, Junio de 2009. Núm. 10. <<http://www.boletindeestetica.com.ar/monografias/>> (Consulta: 1 de marzo 2012)

ALTAMIRANO, GERARDO. "De las tierras que están más allá": función ideológica de la maravilla y el exotismo oriental en el Libro de Alexandre y Le Livre des Merveilles du Monde de Jean de Mandeville." Tesis de Maestría en Letras, Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2011.

_____. "“Et avié en aquestos paños mucha bella estoria debuxada’: Forma y función ecfástica en el episodio de la tienda de Alejandro en el *Libro de Alexandre*”, en *De Alexandre. Biblioteca virtual Gonzalo de Berceo*. 2010 <<http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/altamirano/tiendadealejandro.htm>> (Consulta 5 octubre de 2011)

_____. "“Et avié una viña rica, de mejor non nos cala’: la representación de la viña áurea en el *Libro de Alexandre*, diálogos intertextuales y funciones literarias”, en Sofía M. Carrizo (comp.), *Acta de las undécimas jornadas internacionales de literatura española medieval*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, 2014, en prensa.

ÁLVAREZ, NICOLÁS EMILIO. "El recibimiento y la tienda de Don Amor en el *Libro de Buen Amor* a la luz del *Libro de Alexandre*". *Bulletin of Hispanic studies*, 53: 1, 1976, 1-15

ATCHITY, KENNETH JHON. *Homer's Iliad: The Shield of Memory*. Carbondale Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1978.

ARIZALETA, AMAIA. "El exordio del *Libro de Alexandre*", *Revista de Literatura Medieval*, 9, 1997, 47-60.

- _____. *La Translation d'Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du Libro de Alexandre*. Paris: Klincksieck, 1999.
(Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale, vol. 12).
- _____. "Les vers sur la pierre. Quelques notes sur le Libro de Alexandre et le Libro de Apolonio", *Troianalexandrina. A Journal of Medieval Literature of Classical Material*, 5, 2005, 153-184.
- _____. "Imágenes de la muerte del rey: *Libro de Alexandre* y *Chronica latina regum Castellae*." *Rilce*, 23:2, 2007, 299-317.
- _____. "El *Libro de Alexandre*: el clérigo al servicio del rey", *Troianalexandrina*, 8, 2008, 73-114.
- ARIZALETA, AMAIA Y CONCEPCIÓN MARTÍNEZ PASAMAR. "Acerca de la educación de los letrados medievales y de un manuscrito del *Alexandreis*", *Revista de filología hispánica*, 10: 1 (1994), 9-14.
- ATWOOD, E. BAGBY. "The Judgment of Paris in the Seege of Troye", *PMLA*, 57: 2, 1942, 343-353.
- AUERBACH, ERICH. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- _____. "Camilla, or The Rebirth of the Sublime", en *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, trad., Ralph Manheim, Princeton: Princeton UP, 1993, 184-233.
- AYERBE-CHAUX, REINALDO. "La importancia de la ironía en el Libro de buen amor", *Thesaururs (Boletín del Instituto Caro y Cuervo)*, 23, 1968, 218-240.
- AZAUSTRE GALIANA, ANTONIO Y JUAN CASAS RIGALL. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 2001.
- BAEHR, RUDOLF. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1997.

- BAIST, G. "Eine neue handschrift des spanischen Alexander", *RF*, 6, 1891, 292-310.
- BALTZELL, JANE. "Rhetorical 'Amplification' and 'Abbreviation' and the Structure of Medieval Narrative", *Pacific Coast Philology*, 2, Apr., 1967, 32-39.
- BAÑEZA ROMÁN, CELSO. *Las fuentes bíblicas, patrísticas y judaicas del libro de Alexandre*. Las Palmas: ed. del autor, 1992.
- BATTLES, DOMINIQUE. *The medieval tradition of Thebes : history and narrative in the of 'Roman de Thèbes', Boccaccio, Chaucer, and Lydgate*. New York: Routledge, 2004.
- BAUMGARTNER, EMMANUÈLE. "Vocabulaire de la technique littéraire dans *Le Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Mure", *Cahiers de Lexicologie*, 51, 1987, 39-48.
- _____. "Le Temps des automates", en *Le Nombre du Temps. Mélanges en hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, 1988, 15-21.
- _____. «Tombeaux pour guerriers et Amazones. Sur un motif descriptif de l'Eneas et du Roman de Troie», en Guy Mermier, Ann Arbor (eds.), *Contemporary Readings of Medieval Literature*, Paris.Michigan: Nizet-university of Michigan, 1989, 39-50
- _____. "Tombeaux pour guerriers et amazones: sur un motif descriptif de l'Eneas et du Roman de Troie", *Michigan Romance Studies*, 8, 1989, 37-50.
- _____. "La très **belle** ville de Troie de Benoît de Sainte-Maure", en *Hommage à Jean Charles Payen. Farai chansoneta novele*, Caen : Centre de publications de l'Université de Caen, 1989, 47-52.
- _____. « Sur quelques versions du jugement de Pâris », en Danielle Buschinger (ed.), *Le roman antique au moyen âge: actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie, Amiens 14-15 janvier 1989*. Göppingen : Kümmerie, 1992, 23-31

_____. «Peinture et écriture : la description de la tente dans les romans antiques», en *De l'Histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit* Orléans : Paradigme, 1994.

_____. « Énéas et Anténor: deux figures de la trahison dans le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure », *Cahiers du CRISIMA*, 3, 1997, 261-270.

_____. « Statut et usage du légendaire troyen », en Emmanuèle Baumgartner, *et al.* (eds.), *Contes de Troie et d'Alexandre*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2006, 15-18.

BARBIERI, LUCA, ““ Le epistole delle dame di Grecia’ nel Roman de Troie in prosa . La prima traduzione francese delle Eroidi di Ovidio” *Zeitschrift für romanische philologie*, 124 : 3, 2008, 567-571

BARBETTI, CLAIRE. *Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

BARTHES, ROLAND. “L'Ancienne Rhétorique, aide-mémoire”, *Communications*, 16, 1970, 172-223.

BASWELL, CHRISTOPHER, “Eneas’s tent and the fabric of empire in the roman d’eneas”, *Romance languages Annual*, 2, 1990, 43-48.

BIGLIERI, ANÍBAL, “Inserción del *exemplum* medieval en el *Libro de Buen Amor*”, *Revista de Filología Española*, 70, 1990, 119-132.

BLANCO FREJEIRO, ANTONIO. “El escudo de Aquiles.” *Historia* 16: 121 (1986), 153-160.

BLUMENFELD-KOSINSKI, RENATE. “Old French narrative genres: towards the definition of roman antique”, *Romance Philology*, 34, 1980, 143-159.

BLUMENFELD-KOSINSKI, RENATE. *The Traditions of the Old French "Roman de Thebes": A Poetic-Historical Analysis*, Princeton: University press, 1980.

- BLY, PETER A., Y ALLAN DEYERMOND. "The use of the *Figura* in the *Libro de Alexandre*." *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 2 (1972), 151-181.
- BOBES, CARMEN, ET AL. *Historia de la Teoría Literaria. Tomo II Transmisores. Edad Media. Poéticas clasicistas*, Madrid: Gredos, 1998.
- BOTERO GARCÍA, MARIO MARTÍN. "Los orígenes de la literatura medieval francesa: entre traducción y creación." *Mutatis Mutandis*. 2: 2 (2009), 295–312.
- BOUTET, DOMINIQUE. "Réflexions sur la cohérence du *Roman de Thèbes*, 'Furent les merveilles prueves et les aventures truvees'", en Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette (eds)., *Hommage à Francis Dubost J.*, Paris : Champion, 2005, 67-81. (Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance)
- BREWER, KEAGAN. *Prester John : the legend and its sources*. Burlington, Vermont: Ashgate, 2015
- BROWNLIE, KEVIN. "The image of History in Christine de Pizan's *Livre de la Mutacion de Fortune*" *Yale French Studies*, 1991, 44-56.
- BUCHTHAL, HUGO, "Hector's Tomb", en M. Meiss (ed.), *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York: University Press, 1961, 29-36.
- BUIS, EMILIANO. "¿Una Troya cristiana? Paráfrasis y medievalización del sustrato literario grecolatino en el *Libro de Alexandre* (cc. 417-719)," en *XIII Jornadas de Estudios Clásicos 'Grecia y Roma en España.'* Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2005, 22-36.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL, "La tienda en el Libro de Alexandre ", en Fernando Carmona Fernández (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre la lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*, Murcia: Universidad de Murcia, 1985, 109-34.
- CÁNDANO FIERRO, GRACIELA, *La espina y la rosa. La ambivalencia en torno al 'dogma' y al 'instinto' en torno al Libro de Buen Amor*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

CANOVAS, RODRIGO, ERNESTO LIVACIC ET AL., “Los meses: referencialidad, alegoría y compromiso cultural en tres descripciones literarias”, en Aurelio Gonzalez y Lilian Von der Walder (eds.), *Palabra e imagen en la Edad Media. Actas de las IV jornadas medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

CAÑAS MURILLO, JESÚS, “Didactismo y composición en el *Libro de Alexandre*”. *Anuario de estudios filológicos*, 18, 1995, 65-80.

_____. “Algunas observaciones sobre el didactismo en el *Libro de buen amor*. (Notas tras una lectura atenta)”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 16, 1993, 41-52.

_____. “Didactismo y composición en el *Libro de Alexandre*”, *Anuario de estudios filológicos*, 18 (1995), 65-79.

CARRIZO, SOFÍA, *Poética del relato de viajes*. Kassel: Reichenberger, 1997.

CASAS RIGALL, JUAN, *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1999.

_____. “La *abbreviatio* y sus funciones poéticas en el *Libro de Alexandre*”, *Tronianalexandriana*, 5, 2005, 63-96.

CELAYA, GASTÓN, “El *Libro de buen amor*: El arte del didactismo y la defensa”, *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 3:1, 2005, 13-24.

CELIS REAL, ENRIQUE. “Análisis comparativo del *Libro de Alexandre* (estrofas 322-762) y la *Ilíada* de Homero”, *Lemir*, 2, 1998.
http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista2/En_Celis/Celis.html recuperado el 3 de marzo de 2010.

CHRISTENSEN, JOEL. “La ékfrasis homérica y la copa de Néstor.” Trad. Fernando Pérez. *Vértebra* (Chile) 11, 2010, 7-16.

CIROT, GEORGE, “La guerre de Troie dans le *Libro de Alexandre*”, *Bulletin Hispanique*, 39, 1937, 328-333.

- CLEMENTE, LINDA M. *Literary Objets D'Art: Ekphrasis in Medieval French Romance, 1150-1210*, New York: Peter Lang Publishers, 1992.
- CLÜVER, CLAUS. "Quotation, Enargeia and the functions of Ekphrasis", en *Pictures into words . Theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*, Amsterdam: VU University Press, 1997. 35-52.
- _____. "Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representation of Non-Verbal Text", en U.B Lagerroth *et al* (eds.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations between arts and Media*, Amsterdam/Atlanta, GA: Ropodi, 1997, 19-33.
- COMPARETTI, DOMENICO. *Virgil in the Middle Ages, Introd.*, Jean M. Ziolkowski, Princeton. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- CORBELLA DÍAZ, DOLORES. "El campo semántico 'pensar' en el español medieval." *Revista de Filología Universidad de La Laguna*, 5, 1986, 83-100.
- CURTIUS, ERNST ROBERT. *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 vols. trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- CONSTANS, L. *La légende d'Oedipe étudiée dans l'Antiquité, au Moyen-Âge et dans les Temps modernes, en particulier dans le "Roman de Thèbe", texte français du XII^e siècle*, Paris: Maisonneuve, 1881.
- CORMIER, RAYMOND, "Sources for the Trojans' Tent-Fortress in the *Roman d'Enéas*", *Studi Mediolatini e Volgari*, 25, 1977, 85-92.
- _____. « Qui détient le Rameau d'Or devant Charon? (*Enéide*, VI.405-407) », *Rheinisches Museum für Philologie*, 131, 1988, 151-156.
- _____. "An Example of Twelfth-Century *adaptatio*: The Roman *d'Enéas* Author's Use of Glossed *Aeneid* Manuscripts", *Revue d'histoire des textes*, 19, 1989, 277-289.

- _____. "In the Footprints of Virgil: The *Roman d'Enéas* Author's Twelfth-Century *adaptatio* in Light of Glossed *Aeneid* Manuscripts", *Classica et Mediaevalia*, 41, 1990, 213-234.
- _____. "Le Lien mystique: Topos classique virgilien adapté de l'épisode de Nisus et Euryale", *Les Etudes classiques*, 61, 1993, 309-315.
- _____. "Classical Continuity and Transposition in Two Medieval Adaptations of the *Aeneid*", *Symposium*, 47, 1994, 261-274.
- _____. "Who Bears the Golden Bough before Charon? (*Aeneid* VI, 405-407)- A Correction", en Carl Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History XII*, Brussels: Latomus, 2005, 173-84. (Collection Latomus 287).
- _____. "The Empire Re-Scripted, or When Is a Translator Not a Traitor? (12th-Century Scientific Translation as Illustrated in the Old French *Roman d'Eneas*)", *Medievalia*, 26: 2, 2005, 37-57.
- _____. "Brutality in Medieval French Romance and Its Consequences", en Albrecht Classen (ed.), *Violence in Medieval Courtly Literature: A Casebook*, London-New York: Routledge, 2004, 67-82-. (Medieval Casebook 35).
- _____. « À propos de Lavine amoureuse: Le Savoir sentimental féminin et cognitif », *Bien Dire et Bien Apprendre. Revue de Médiévistique*, 24, 2006, 56-70.
- _____. "Woman's Ways of Feeling: Lavinia's Innovative Discourse of/on/about Love in the *Roman d'Eneas*", en Albrecht Classen (ed.), *Words of Love and Love of Words in the Middle Ages and the Renaissance*, Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2008, 111-27.
- _____. "After Virgil's *Aeneid*: A Medieval Variation on the Monster Dog Cerberus." *Studies in Latin Literature and Roman History*. Latomus 15.321 (2009): 517-27.

CROIZY-NAQUET, CATHERINE. « Les amours d'Achille et de Polyxène dans le Roman de Troie » ,en Rosanna Brusegan *et al* (eds.), *L'Antichità nella cultura europea del Medioevo. L'Antiquité dans la culture européenne du Moyen Âge. Ergebnisse der internationalen Tagung in Padua 27.09.-01.10.1997*, Wodan, Australia: Tagungsbände und Sammelchriften, 1988, 31-42.

_____. « La forteresse de tentes troyennes dans *Le Roman d'Enéas* (vv. 7281-7352) » *Bien Dire et Bien Apprendre*, 9, 1991, 73-90.

_____. *Thèbes, Troie et Carthage: poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle*, Paris: Champion, 1994. (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 30).

CROSAS, FRANCISCO. “La *Chambre de Beautez*: un lugar para la cortesía”, en Ignacio Arellano (ed.) “*Loca Ficta: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro. Actas del coloquio internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, Abril, 2002*”, Verveuert, Iberoamericana, 2003, 137-164. (Biblioteca Áurea Hispánica, 26).

D'ESPEREY, SYLVIE FRANCHET. “La Thebaïde de Stace et ses rapports avec le Roman de Thebes (Prologue, epilogue et causalite)”, *L'information litteraire*, 55; 2003, 4-10.

DE ARMAS, FREDERICK A. *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

DEL MAR, FERNANDO. “Antecedentes góticos en la tienda de don Amor”, en *El ojo espiritual. Imagen*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filológicas, 1993, 105-134.

DEIST, ROSEMARIE. “The Kiss of Ascanius in Vergil's Aeneid, the Roman d'Enéas and Heinrich von Veldeke's Eneide”, *The German Quarterly*, 67: 4, 1994, 463-469.

DESMOND, MARILYNN R. *Reading Dido: Gender, Textuality and the Medieval Aeneid*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. (Medieval Cultures 8).

DESPRÈS CAUBRIÈRE, CATHERINE. "La Haïne comme résonance du mythe dans le *Roman de Thèbes*", *Estudios de lengua y literatura francesas*. 10:11, 1996-1997: 55-64 (Ejemplar dedicado a: formas del odio)

_____. "L'Antigone du *Roman de Thèbes*: un maillon isolé de la chaîne Mythique", en Santa, A. y Solé, C. (eds.), *Texto y sociedad en las letras francesas y francófonas*, Lleida : Edicions de la Universitat de Lleida, 2009, 27-35.

DONOVAN, L. G. *Recherches sur "Le roman de Thèbes"*, Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1975.

DUBY, GEORGES. *Hommes et structures du Moyen Age*. Paris et La Haye: Mouton, 1973.

DUFOURNET, JEAN. "La Thébaïde de Stace et le Roman de Thèbes: à propos du livre de G. Donovan", *Revue des Langues Romanes*, 82, 1976, 139-160.

ECO, UMBERTO. *Arte y Belleza en la estética medieval*, 2ª ed., trad. Helena Lozano Miralles, Barcelona: Lumen, 1999.

_____. *The infinity of lists*, New York: Rizzoli, 2009.

EDWARDS, ROBERT R. "Translating Thebes: Lydgate's "Siege of Thebes" and Stow's Chaucer", *English Literary History*, 70: 2, 2003, 319-341.

ELEY, PENNY. « Translation and adaptation in the Roman de Troie », en Glyn S. Burgess et Robert A. Taylor (eds.), *The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto, 1983)*, Cambridge: Brewer, 1985, 350-359.

- EPSTEIN, ROBERT. "With many a floryn he the hewes boghte: Ekphrasis and Symbolic Violence in the Knight's Tale?", *Philological Quarterly*, 85:1/2, 2006, 49-68.
- EVANS, JOAN. "Chaucer and Decorative Art", *The Review of English Studies*, 6: 24, 1930, 408-12.
- FARAL, EDMOND. « Ovide et quelques autres sources du Roman d'Enéas », *Romania*, 40, 1911, 161-234.
- _____. « Le récit du Jugement de Paris dans l'*Eneas* et ses sources », *Romania*, 41, 1912, 100-02.
- _____. *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1913.
- _____, « Le récit du Jugement de Paris dans l'*Eneas* et ses sources », *Romania*, 41, 1912, 100-02. *Les arts poétiques du XIIIe et du XIIIe siècle recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1924 (Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes).
- FAIRCLOUGH, TARA. *Chaucerian ekphrasis: power, place and image in the Knight's tale*, Senior Theses, Eastern Michigan University: 2007.
<http://commons.emich.edu/honors/143>
- FAVERÓN-PATRIAU, GUSTAVO. "“Piensa bien qué fables, o calla, fazte mudo”: los límites de la ambigüedad en el *Libro de Buen Amor*, *Medievalia*, 37, 2005, 27-38.
- FEIMER, JOEL N. « Jason and Medea in Benoît de Sainte-Maure's Le Roman de Troie: classical theme in medieval context », *Voices in Translation: The Authority of "Olde Bookes" in Medieval Literature. Essays in Honor of Helaine Newstead*, éd. Deborah M. Sinnreich-Levi et Gale Sigal, New York, AMS Press (AMS Studies in the Middle Ages, 17), 1992, p. 35-51.
- FERNANDEZ CARMONA, FERNANDO. "De la *Eneida* al *Roman d'Eneas*." *Simposio Virgiliano: conmemorativo del bimilenario de la muerte de Virgilio*, Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1984, 225-36.

- FERRARI, ANGEL. "La conjunción de Heptadismos y écfrasis en textos antiguos y medievales", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 180: 3, 1983, 435-494.
- FÉRY-HUE, FRANCOISE. "La description de la 'pierre précieuse' au Moyen Âge : encyclopédies, la pidaires et textes littéraires", *Bien dire et Bien apprendre*, 11, 1993, 147-176.
- FOWLER, D.P. "Narrate and describe: the problem of ekphrasis", *The Journal of Roman Studies*, 81, 1991, 25-35.
- FRANCHET D'ESPÈREY, SYLVIE. "La Thébáide de Stace et ses rapports avec le Roman de Thèbes", *L'information littéraire*, 55 : 2, 2003, 4-10.
- FRANCIS, JAMES A. "Living Icons: Tracing a Motif in Verbal and Visual Representation from the Second to Fourth Centuries", *The American Journal of Philology*, 124: 4, 2003, 575-600.
- FRAPPIER, JEAN. "La peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII et du XIIIème siècle mythes et symboles ", en *Etudes de littérature française*. Ginebra : Droz, 1976, 21-54
- GALLÉ CEJUDO, RAFAEL JESÚS. "La écfrasis de Iseo en el Tristán castellano", *Cuadernos de filología clásica: estudios griegos e indoeuropeos*, 15, 2005, 155-174.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS. *Las figuras retóricas: el lenguaje literario 2*, Madrid: Arco/Libros, 1998.
- GARCÍA GUAL, CARLOS. *Primeras novelas europeas*. Madrid: Itsmo, 1990.
- _____. "El rey Alejandro y los árboles proféticos", en *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid: Mondadori, 1991, 240-248.

GARCÍA LÓPEZ, JORGE, “La influencia del Libro de Alexandre en el Libro de Buen Amor”, en Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros Mestres (coords.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de buen amor": [actas del] Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, patrocinado por el área del cultura del Ayuntamiento de Alcalá La Real... del 9 al 11 de mayo de 2003*. Alcalá la Real, Ayuntamiento: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004,183-198.

_____. “La Biblia en Gonzalo de Berceo y en el *Libro de Alexandre*”, *Via Spiritus*, 13, 2006, 7-17.

GARCÍA, JORGE. “La influencia del "Libro de Alexandre" en el "Libro de Buen Amor". Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. En línea.
http://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/01/garcia.htm

GAUTHIER, ANNE MARIE, « L'adaptation des sources dans le Roman de Troie: Cassandre et ses prophéties », *Troie au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, 10, 1992, p. 39-50.

GAZQUEZ ORTIZ, ANTONIO. *La cocina en tiempos del Arcipreste de Hita*. Madrid: Alianza editorial, 2002.

GINGRAS, FRANCIS. “Œdipe et les ogres d'après une variante du ‘Roman de Thèbes’”, *Memini. Travaux et documents*, 4, 2000, 77-94.

GODINAS, LAURETTE. “*Exempla* y cultura jurídica en el *Libro de Buen Amor*”, *Medievalia*, 23, 1996, 12-21.

GOLDHILL, SIMON. “What is ekphrasis for?”, *Classical Philology*, 102:1, 2007, 1-19.

GÓMEZ GÓMEZ, JUAN MARÍA. “La descripción del escudo de Eneas y las historias de Orfeo y Eurídice y de Venus y Adonis en las ékfrasis de *Las Navas de Tolosa* de Cristóbal de Mesa”, en JESÚS LUQUE, M^a DOLORES RINCÓN E ISABEL VELÁZQUEZ (eds.), *Dulces Camenae. Poética y poesía latinas*, Jaén –Granada: Sociedad de Estudios Latinos, 2010, 956-968

GÓNGORA, MARÍA EUGENIA. “Rasgos enciclopédicos en el Libro de Buen Amor: La figura de don Amor”. *Revista Chilena de Literatura*, 33, 1989, 23-30.

- GONTERO-LAUZE, VALÉRIE. *Parures d'or et de gemmes. L'orfèvrerie dans les romans antiques du XIIème siècle (Le Roman de Thèbes, Le Roman d'Eneas, Le Roman de Troie de Benoît de Sainte Maure et Le Roman d'Alexandre d'Alexandre de Paris)*. Tesis doctoral. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2002.
- GONZÁLEZ AKTORIES, SUSANA E IRENE ARTIGAS ALBARELLI (eds.). *Entre artes: entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, México: Bonilla Artigas editores/UNAM, Facultad de Filosofía y letras, 2011.
- GOSMAN, MARTIN. *La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature française du douzième siècle*. Amsterdam: Rodopi, 1997
- GOTTLIEB, REBECCA. "Why We Can't 'Do Without' Camille", en Aldo S. Bernardo y Saul Levin (eds.), *The Classics in the Middle Ages: Papers of the Twentieth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, Binghamton, NY: Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1990, 153-64. (Medieval & Renaissance Texts & Studies 90).
- GRACIA, PALOMA. "Sobre la tradición de los autómatas en la Ínsola Firme : materia antigua y materia artúrica en el Amadís de Gaula", *Revista de literatura medieval*, 1995, 7, 119-135.
- GROUT, P. B. "The trial of Daire and the dating of the *Roman de Thèbes*", *French studies* 19 :4, 1965, 392-395.
- HAMILTON, GEORGE L. « L'histoire de Troie dans l'art du Moyen Âge avant le Roman de Troie », *Romania*, 42, 1913, 584-586.
- HAMILTON, MICHELLE. "The *Libro de buen amor*: Work of Mudejarismo or Augustinian Autobiography?", *Humanista*, 6, 2006, 19-33.
- HARDIE, P.R. "Imago mundi: cosmological and ideological aspects of the shield of Achilles", *The journal of Hellenistic Studies*, 105 (1985): 11-31.
- HARF-LANCNER, LAURENCE, MATHEY-MAILLE Y MICHELLE SZKILNIK (eds.). *Contes de Troie et d'Alexandre*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2006

HATZANTONIS, EMMANUEL S. « Circe, redenta d'amor, nel Roman de Troie », *Romania*, 94, 1973, 91-102.

HEFFERNAN, JAMES. "Ekphrasis and representation", *New Literary History*, 2: 2, 1991, 297-316.

_____. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

HOLLANDER, JOHN. "The Poetics of Ekphrasis", *Word & Image. A Journal of Verbal / Visual Enquiry*, 4:1, 1988, 209-219.

IONOVA, MAYA. "Las dos variantes del *Libro de Alejandro Magno* en la literatura medieval de la Eslovia ortodoxa", *Slavística complutense*, 8, 2008, 27-34.

IRIZARRY, ESTELLE. "Echoes of the Amazon Myth in Medieval Spanish Literature", en Beth Miller (ed.), *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California Press, 1983, 53-66.

JACOB, MARIE. « L'ekphrasis en images : métamorphoses de la description dans *L'Histoire de la destruction de Troie la Grant* enluminée par l'atelier des Colombe à la fin du XVe siècle (BnF. Nv.Acq.Fr. 24920) », en Emmanuèle Baumgartner, *et al.* (eds.), *Contes de Troie et d'Alexandre*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2006, 291-310.

JONES, ROSEMARIE. *The Theme of Love in the Romans d'Antiquité*. London: Modern Humanities Research Association, 1972.

JOSET, JACQUES. "El pensamiento de Juan Ruiz", en Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros Mestres (coords.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de buen amor": [actas del] Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, patrocinado por el área del cultura del Ayuntamiento de Alcalá La Real... del 9 al 11 de mayo de 2003*. Alcalá la Real, Ayuntamiento: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, 145-165.

JUAN LOBERA, CARMEN. "Datos biográficos de Juan Ruiz de Cisneros y acontecimientos históricos reflejados en el Libro de buen amor", en Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros Mestres (coords.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de buen amor": [actas del] Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, patrocinado por el área del cultura del Ayuntamiento de Alcalá La Real... del 9 al 11 de mayo de 2003*. Alcalá la Real, Ayuntamiento: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, 309-316.

KELLY, DOUGLAS. "Mirage et miroirs de sources dans le *Roman de Troie*", en Danielle Buschinger (ed.), *Le roman antique au moyen âge: actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie, Amiens 14-15 janvier 1989*, Göppingen : Kümmerie, 1992, 101-110.

The conspiracy of allusion: Description, rewriting and authorship from Macrobius to medieval romance, Leiden: Brill, 1999.

KIBÉDI VARGA, A. "Criteria for Describing Word-and-Image Relations", *Poetics Today*, 1989, 10: 31-53.

LACARRA, MARÍA DE JESÚS. "Los vicios capitales en el arrabal del infierno. *Libro de Alexandre*, 2345-2411", *La crónica*, 28:1, 1999, 71-81.

LAFFERTY, MAURA K. *Walter of Châtillon's "Alexandreis": Epic and the Problem of Historical Understanding*. (Publications of the Journal of Medieval Latin, 2.) Brepols: Turnhout, 1998.

LANGLOIS, ERNEST. "Chronologie des romans de Thèbes, d'Eneas et de Troie". *Bibliothèque de l'École des chartes*, 66, 1905, 107-120.

LATHAM, DEREK & IAN MICHAEL. "Infierno, mal lugar: further remarks", *Bulletin of Hispanic Studies*, No. 47. 4, 1970, 289-95.

LECOY, FÉLIX. *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, 2^a ed. con supl. de A. D. Deyermond, Westmead: Gregg International, 1974.

LIDA DE MALKIEL, MARIA ROSA. "Nuevas notas para la interpretación del Libro de buen amor", *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

LOBATO OSORIO, LUCILA. "Los tres ejes de comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico", *Tirant*, 11, 2008, 67-88.

LÓPEZ MUÑOZ, JUAN MANUEL. "Los colores de Camille, heroína medieval", *Estudios de lengua y literatura francesas*, 7, 1993, 77-86.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, IRENE. "La animalización del retrato femenino en el "Libro de Buen Amor" *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 13, 2009, 53-84.

LÓZANO RENIEBLAS, ISABEL. "La écfrasis de los ejércitos o los límites de la *enárgeia*", *Monteagudo*. 3: 10, 2005, 29-38.

LUMIANSKY, R. M. « Aspects of the relationship of Boccaccio's *Il filostrato* with Benoit's *Roman de Troie* and Chaucer's *Wife of Bath's Tale* », *Italica*, 31:1, 1954, 1-7.

LUNDE, INGUNN. "Rhetorical *enargeia* linguistic pragmatics. On speech- reporting strategies in East Slavic medieval hagiography and homiletics." *Journal of Historical Pragmatics* 5:1 (2004). 49–80.

MARCOS MARIN, FRANCISCO. *Libro de Alexandre*, en *De Alexandro. Biblioteca virtual Gonzalo de Berceo*. 2010
<<http://www.vallenajerilla.com/berceo/marcos/librodealexandre.htm>>, (1 de octubre de 2010)

MARCHELLO-NIZIA, CHRISTIANE. "De l'*Enéide* à l'*Eneas*: les attributs du fondateur" , en *Lectures médiévales de Virgile: Actes du Colloque organisé par l'Ecole française de Rome (Rome, 25-28 octobre 1982)*, Palais Farnèse: Ecole française de Rome, 1985, 251-66.

MARÍN PINA, MARÍA DEL CARMEN. "Aproximación al tema de la virgo bellatrix en los libros de caballerías españoles", *Criticón*, 45, 1989, 81-94.

- MARTÍNEZ PÉREZ, ANTONIA. "Notas sobre el motivo artístico en la narrativa medieval: tipología y significación". *Estudios románicos*, Vol. 13-14 (2002): 155-167
- MARTÍNEZ, SALVADOR. "La tienda de Amor, espejo de la vida humana", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25, 1977, 56-95.
- MATAIX VERDÚ, JOSÉ Y FRANCISCO JAVIER BARBANCHO CISNEROS. *Hortalizas y verduras en la alimentación mediterránea*. Almería: Universidad de Almería, 2007.
- MAYRHOFFER, SONJA NICOLE. "From *ekphrasis* and the fantastic to commodity fetishism in the *Roman de Thebes* and Chretien de Troyes' *Erec et Enide*." Tesis de Maestría, University of Iowa, 2010.
- MEILÁN GARCÍA, JOSÉ. "El adverbio Y (<ibi) del castellano medieval: su morfematización y translexematización." *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, T. 57 (2007), 197-218
- MENENDEZ PIDAL, RAMÓN. "El Libro de Alexandre", *Cultura Española*, vol. 6, 1906. 545-552.
- MIAJA DE LA PEÑA, MARÍA TERESA. "Erotismo y misticismo en las figuras femeninas del Libro de buen amor", en Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998. Vol. 1*. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2000. 188-193.
- _____. "Por amor d'esta dueña fiz trobas e cantares": Los personajes femeninos en el Libro de buen amor de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2002. (Biblioteca Crítica Abierta, Serie Letras, 2).
- MICHEL, IAN. "The Description of Hell in the Spanish *Libro de Alexandre*", en F. Whitehead, A.H. Diverres & F.E. Sutcliffe (eds.), *Medieval Miscellany*, Manchester: Manchester University Press, 1965, 220-29.
- _____. "The description of Alexander's tent", en *The Treatment of Classical material in the Libro de Alexandre*. Manchester: University Press, 1970, 134-154.

_____. *The Treatment of Classical material in the Libro de Alexandre*. Manchester: University Press, 1970, 134-154.

_____. *Alexander's Flying-Machine the History of a Legend*. Southampton: University of Southampton, 1975.

_____. "The Alexandre Enigma: a Solution", en *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*. Oxford: The Dolphin Book, 1986, 109-21.

_____. "De situ Indiae: las maravillas de Oriente en la literatura medieval española", en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla: 1996, 507-16.

_____. "Automata in the Alexandre: pneumatic birds in Porus's palace", en Ian Macpherson y Ralph J. Penny (Coords.) *The medieval mind: Hispanic studies in honour of Ian Deyermond*, Tamesis: London, 1997, 275-288.

_____. "Fantasía versus Maravilla en el *Libro de Alexandre* y otros textos", en Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*. Madrid: Universidad de Navarra, 2004, 283-298.

MITCHELL, WILLIAM J.T. "Ekphrasis and the Other", en *Picture Theory*, Chicago: University of Chicago press, 1994, 150-181.

MONTANER FRUTOS, ALBERTO. "Juan Ruiz, Lī Yú y las maqāmāt o los límites factuales del Multiculturalismo", en Francisco Toro y Laurette Godinas (eds), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de buen amor: Congreso homenaje a Jacques Joset*, Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2011, 281-337.

MORA-LEBRUN, FRANCINE. "Sources de l'*Enéas*: la tradition exégétique et le modèle épique Latin," en Jean Dufournet (ed.), *Relire le Roman d'Enéas*, Paris: Champion, 1985. 83-104.

_____. *L'Enéide médiévale et la chanson de geste*, Paris: Champion, 1994. (Nouvelle bibliothèque du moyen âge 23).

_____. « D'une esthétique à l'autre : la parole féminine dans l' *Iliade* de Joseph d'Exeter et *Le Roman de Troie* de Benoît de SainteMaure », en Emmanuèle Baumgartner, *et al.* (eds). *Conter de Troie et d'Alexandre*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2006, 31-50.

MORRÁS, MARÍA. "Notas para el estudio de las imágenes en el Libro de buen amor", *Dicenda*, 8 , 1989, 71-90.

MORROS MESTRES, BIENVENIDO, "El episodio de doña Garoça a través de sus fábulas (Libro de buen amor, 1332-1507)". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51, 2003, 417-464.

MURPHY, JAMES J. *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría retórica desde san Agustín hasta el Renacimiento*. Trad. de Guillermo Hirata Vaquera, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

MURRAY KRIEGER, I. "The Ekphrastic Principle and the Still Moment of Poetry; or Laokoon Revisited," en *The Play and Place of Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967, 263-88.

NICHOLS, STEPHEN G. "Picture, Image, and Subjectivity in Medieval Culture", *Modern Language Notes*, 108: 4, 1993, 617-637.

_____. Seeing Food: "An Anthropology of Ekphrasis, and Still Life in Classical and Medieval Examples", *Modern Language Notes*, 106: 4, 1991, 818-851.

NIETO IBÁÑEZ, JESÚS MARÍA. "El escudo atribuido a Hesíodo y la tradición épica", *Habis*, 1994, 19-30.

NOLAN, BARBARA. *Chaucer and the Tradition of the "Roman Antique"*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

NÚÑEZ, CÉSAR, "“En general a todos habla la escritura’: unidad y diversidad, (paradigma misceláneo y yo autobiográfico en el Libro de buen amor”, *Medievalia*, 37, 2005, 17-26.

PAGANI, GIANLUCA. "A la mesa del Arcipreste. La cocina castellana en el siglo XIV en los versos de Juan Ruiz: unas notas." Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. En línea http://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/02/pagani.htm

PALAFIX, ELOÍSA, *Las éticas del "exemplum". Los "Castigos e documentos del rey don Sancho IV, "El conde Lucanor" y el "Libro de Buen Amor"*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. (Publicaciones de Medievalia, 18).

PAUPHILET, ALBERT, "Eneas et Enée", *Romania*, 55, 1929, 195-213.

PEJENAUTE RUBIO, FRANCISCO. "Una aproximación a la vida y a la obra de Gautier de Châtillon", *Archivum: revista de la facultad de filología* t.39-40, (1989-1990), 395-420.

_____. "El *locus amoenus* del "Libros de Alexandre" (estr. 935-940) y "Alexandreis", II 308-318, de Gautier de Châtillon", *Berceo*, 122, 1992, 45-51.

PENWILL, J.L. "Reading Aeneas' Shield, *Iris: Journal of the Classical Association of Victoria*" (2005), 18, 37-47

PÉREZ LARGACHA, ANTONIO. *Historia antigua de Egipto y del Próximo Oriente*. 2a edición Madrid: Akal, 2007.

PETIT, AIMÉ. " Monseigneur Amphiaräus", *Lettres romanes*, 33, 1979, 355-368.

_____. « Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques: Énéas, Troie et Alexandre », *Le Moyen Âge*, 89, 1983, 63-84.

_____. "Le motif du combattant nu ou désarmé dans le *Roman de Thèbes*", *Revue des langues romanes*, 97:2, 1993, 375-382.

_____. “ Le planctus d'Ysmaine dans le manuscrit P du *Roman de Thèbes*”, en Jean-Claude Faucon, Alain Labbé et Danielle Quérueu (eds.), *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris: Champion, 1998, 1026-1046. (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 46).

_____. *L'anachronisme dans les romans antiques du XIIe siècle: le "Roman de Thèbes", le "Roman d'Enéas", le "Roman de Troie", le "Roman d'Alexandre"*, Paris : Champion, 2002. (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 65).

_____. “Le traitement du personnage d'Amphiaräus par Wauchier de Denain dans *l'Histoire ancienne jusqu'à César*” en Jean-Charles Herbin (ed.), *Image et mémoire du Hainaut médiéval*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2004, 183-192.

_____. “ Dido dans le "Roman d'Enéas", *Bien dire et bien apprendre*, 24, 2006, 121-140.

_____. “La trahison de Daire le Roux dans le Roman de Thèbes”, *Bien dire et bien Apprendre*, 25, 2007, 179-195.

_____. « Le premier portrait féminin dans le roman du Moyen Âge. Les filles d'Adraste dans le Roman de Thèbes », en Nadine Henrard, Paola Moreno et Martine Thiry-Stassin (eds.), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles: De Boeck Université, 2007, 377-388. (Bibliothèque du Moyen Âge, 19)

_____. *Aux origines du roman. Le Roman de Thèbes*. Paris : Champion, 2010.

PÉRSICO, MARISA. “Fronteras del mundo, fronteras del saber, y fronteras del relato en el *Libro de Alexandre*” (última revisión 2 de octubre de 2010).
<http://www.vallenajerilla.com/berceo/persico/fronterasenlibrodealexandre.htm>.

PIMENTEL, LUZ AURORA. “Ecfraisis: la representación verbal de un objeto”, en *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI, 2001, 110-127.

_____. "Ecfrasis y lecturas iconotextuales", *Poligrafías*, 4, 2003, 205-215.

PINEDA, VICTORIA. "La invención de la écfrasis", en *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000. 249-260

PIRES, ALESSANDRA MARÍA. *Ekphrasis le cas du Lancelot-Graal*. Tesis doctoral, Athens, Georgia: University of Georgia, 2004.

POIRION, DANIEL. "De l'*Enéide* à l'*Enéas*: mythologie et moralisation", *Cahiers de civilisation médiévale*, 19, 1976, 213-229.

PRINCE, JEFFREY R. "The Iconic Poem and the Aesthetic Tradition", *English Literary History*, 43: 4, 1976, 567-583.

PURCELL, WILLIAM M. *Ars poetriae. Rhetorical and gramatical invention at the margin of literacy*, Columbia, South Carolina: University of South Carolina, 2000.

REYES ANZALDO, CELEDONIO. "Dos exempla singulares para el tratamiento de la lujuria en la digresión de los pecados capitales del Libro de Buen Amor", *Medievalia*, 36, 2004, 1-15.

RIBÉMONT, BERNARD. "À propos d'un épisode du *Roman de Thèbes*: la 'Dairéide' ou la trahison et le jugement de Daire le Roux", *Revue des Langues Romanes*, 2, 2004, 507-526.

RIQUER, MARTÍN DE. « El armamento en el Roman de Troie y en la Historia Troyana », *Boletín de la Real Academia española*, 49, 1969, 463-494.

ROBILLARD, VALERIE. "In Pursuit of Ekphrasis: An intertextual approach", en Valerie Robillard y Els Jongeneel (eds.), *Pictures into words . Theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*, Amsterdam: VU University Press, 1997, 53-72.

- ROBERTS, ANNA. "The 'homicidal women' stories in the *Roman de Thèbes*, the *Brut Chronicles*, and Deschamps's 'Ballade 285'", en Eve Salisbury et al. (eds.), *Domestic Violence in Medieval Texts*, Gainesville : University Press of Florida, 2002, 205-222.
- ROCHEBOUET, ANNE Y ANNE SALAMON. « Les échecs et la cité de Troie », *La règle du jeu, Questes*, 18, 2010, 30-43.
- RODEFFER, J. D. "Chaucer and the Roman de Thèbes", *Modern Language Notes*, 17:8, 1902, 471-473.
- RODRÍGUEZ MOLINA, JAVIER. "La extraña sintaxis verbal del *Libro de Alexandre*". *Troianalexandriana*, 8, 2008, 115-146.
- ROUSSE, MICHEL. "Le Pouvoir, la prouesse et l'amour dans l'*Enéas*" en Jean Dufournet (ed.) *Relire le Roman d'Enéas*. Paris: Champion, 1985, 49-67.
- TAPLIN, OLIVER. "The Shield of Achilles within the *Iliad*," *Grece and Rome*, 27 (1980): 1-21
- SCARBOROUGH, CONNIE. "Another Look at the Encounter with the Serranas in the *Libro de Buen Amor*." *Medievalia*, 39, 2007, 96-105.
- SCOTT, GRANT F. *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hanover, NH: University Press of New England, 1994.
- SEVERIN SHERMAN, DOROTHY. "The Sepultura de Macías by San Pedro –But Which San Pedro?", en Martha E. Schaffer y Antonio Cortijo Ocaña (eds.), *Medieval and Renaissance Spain and Portugal: studies in honor of Arthur L-F Askins*, Londres: Tamesis-Woodbridge, 2006, 301-308.
- SMITH WILLIS, RAYMOND. "Mester de Clerecía: a definition of the *Libro de Alexandre*", *Romance of Philology*, 10, 1956-1957, 212-224.
- SOLALINDE, ANTONIO G. "El juicio de Paris en el *Libro de Alexandre* y en la *General Estoria*", *Revista de Filología Española*, 15, 1928, 1-51.

SOTO RÁBANOS, JOSÉ MARÍA. “Las escuelas urbanas y el renacimiento del siglo XII” en José Ignacio de la Iglesia Duarte (coord.), *La enseñanza en la Edad Media : X Semana de Estudios Medievales, Nájera 1999-2000*. Nájera: Instituto de estudios riojanos, 207-242.

SPENCE, SARAH. “The judgmente of Aeneas, The judgmente of paris and the Roman d’Eneas”, en James J.Paxson y Cynthia A. Gravlee (eds.), *Desiring Discourse: The Literature of Love, Ovid through Chaucer*, Cranbury: Associated UP, 1998, 27-38.

SPITZER, LEO. “The Ode on a Grecian Urn, or Conent vs Metagrmmar”, *Comparative Literature*, 7: 3, 1955, 203-225.

SPRAGUE BECKER, ANDREW. “Reading poetry through a Distant lens: Ecphrasis, Ancient Rhetoricians and the Pseudo-Hesiodic Shield of Herakles”, *The American Journal of Philology*, 113:1 (1992), 5-24.

STAHULJAK, ZRINKA. « Crimes sexuels. Les femmes et la translatio dans les "romans antiques" écrits en ancien français », en Jean-Philippe Beaulieu (ed.), *D'une écriture à l'autre. Les femmes et la traduction sous l'Ancien Régime*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, 15-29.

_____. *Bloodless Genealogies of the French Middle Ages: Translatio, Kinship, and Metaphor*. Gainesville: University of Florida Press, 2005.

TALARICO, KATHRYN MARIE. “Fundare domum: Medieval Descriptive Modes and the Roman d’Eneas”, *Yale French Studies*, 61, 1981, 202-224.

TAPLIN, OLIVER. “The Shield of Achilles within the *Iliad*,” *Grece and Rome*, 27 (1980): 1-21

TAYLOR, BARRY. “Juan de Mena, la écfrahis y las dos fortunas: *Laberinto de Fortuna*, 143-208”, *Revista de Literatura Medieval*, 12:4, 1994: 171-181.

_____. “Exempla and Proverbs in the Libro de buen amor”, en Haywood, Louise, M., Louise O. Vasvári (eds.), *A Companion to the “Libro de Buen Amor”*. Woodbridge: Tamesis, 2000, 83-104.

TOVAR, RUBIO. "Geografía y literatura: algunas consideraciones sobre los mapas Medievales", en José Ignacio de la Iglesia Duarte (ed). *Viajar en la Edad Media (XIX Semana de Estudios Medievales. Nájera del 4 al 8 de agosto de 2008)*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009, 103-134.

URIA MAQUA, ISABEL. "De la nariz hereda. Libro de Alexandre. c. 1875", *Archivum*, 34-35, 1984-85. 377-83.

_____. *Panorama crítico del mester de clerecía*. Madrid: Castalia, 2000.

_____. "La soberbia de Alejandro en el poema castellano y sus implicaciones Ideológicas", *Anuario de Estudios Filológicos*, 19, 1996, 513-528.

VASVÁRI, LOUISE O. "The Battle of Flesh and Lent in the Libro del Arçipreste: Gastro-genital rites of reversal". *La Corónica*, 20:1, 1991, 1-15.

VIELLIARD, FRANÇOISE. « Benoît de Sainte-Maure et les modèles tardo-antiques de la description du monde », en *L'antichità nella cultura europea del medioevo*. Ergebnisse der internationalen Tagung in Padua: Greifswald, 1998, 69-79.

VILA I TOMAS, LARA. "Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI." Tesis Doctoral. Departamento de Filología Española. Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.

VON DER WALDE M., LILLIAN. "Alda (*Libro de buen amor*, cc. 1006-1021)", en Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz (eds.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*. Cáceres. Extremadura: Universidad de Extremadura, 2009, 453-458.

WAGNER, PETER (ed.). *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, New York: W.de Gruyter, 1996.

WALECKA, ANNA MARIA. *Le thème de l'inceste dans le roman français du Moyen Âge: "Roman du comte d'Anjou", "Roman de Thèbes"*, Tesis doctoral, Brown University : Providence, 1994.

WALLACE BROATCH, JAMES. "The Indebtedness of Chaucer's "Troilus" to Benoît's "Roman", *The Journal of Germanic Philology*, 2: 1, 1898, 14-28.

WARREN, GLENDA LEAH. *Translation as Re-creation in the "Roman de Troie"*, Tesis doctoral, University of Wisconsin, Madison, 1988.

WHITE, STEPHEN D. "The problem of treason: the trial of Darie le Roux", en Janet Laughland Nelson, Susan Reynolds, Jane Martindale (eds.), *Law, laity, and Gsolidarities: essays in honour of Susan Reynolds.* Manchester: University of Manchester, 2001, 95-115.

WILSON-OKAMURA, DAVID SCOTT. "Lavinia and Beatrice: The Second Half of the *Aeneid* in the Middle Ages", *Dante Studies*, 119, 2001, 103-24.

WITTIG, JOSEPH S. "The Aeneas-Dido Allusion in Chrétien's Erec et EnideAuthor." *Comparative Literature*, Vol. 22, No. 3 (Summer, 1970): 237-253

YACOBI, TAMAR. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis", *Poetics Today*, 16: 4, 1995, 599-649.

YARZA L., JOAQUÍN. "Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración de libro hispano medieval", V Congrès Espanyol d'Història de l'Art. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1986.193-202.

ZUWIYYA, DAVID Z. *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*. Leiden: Brill, 2011.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA
OBRAS CITADAS

_____. *Bestiario Medieval*. Ed. Ignacio Malaxecheverría. Siruela: Madrid, 2002.

_____. *La carta del preste Juan*. Ed. Javier Martín Lalanda. Madrid: Siruela, 2003.

_____. *La Ilíada Latina, Diario de la guerra de Troya de Dictis cretense, Historia de la destrucción de Troya de Dares el frigio*. Trad. Ma. Felisa del Barrio Vega y Vicente Cristóbal. Gredos: Madrid, 2001.

_____. *Le Roman D'Eneas*. Ed. et trans. Aimé Petit. Paris: Librairie générale française, 2003. (Lettres gothiques 4550).

_____. *Le Roman de Thèbes, édition du manuscrit S (Londres, Brit. Libr. Add. 34114)*, ed. Francine Mora Lebrun, Paris: Livre de poche, 1995.

_____. *Libro de Alexandre*. Ed. Jesús Cañas Murillo. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2003. (Letras hispánicas 280)

_____. *Libro de Alexandre*. Ed. Casas Rigall. Madrid: Castalia, 2010.

_____. *Libro de Eneas*. Ed., y trad., Esperanza Bermejo. Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias, 1986.

_____. *Libro de Tebas.*, trad. Paloma Gracia, Madrid: Gredos, 1997 (Clásicos Medievales 6).

_____. *Los viajes de Sir John Mandeville*. Ed. Ana Pinto. Madrid: Cátedra, 2001. (Letras universales 319)

_____. *Retórica a Herenio*. Ed. Salvador Núñez. Gredos: Madrid, 1997.

_____. *Retórica a Herenio*. Ed. Bilingüe de Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 2010. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)

_____. *Tabla de Cebes*. Ed. Paloma Ortiz. Madrid: Gredos, 1995.

ALFONSO DE TORRES. *Rhetoricae Exercitationes*. Trad. Violeta Pérez Custodio. Alcañiz-Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos-Laberinto-CSIC: 2003.

APOLODORO. *Biblioteca*. Introd. Javier Arce. Trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Edición trilingüe. Madrid: Gredos, 1974.

CICERÓN. *La invención retórica*. Ed. Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997.

CRISTÓBAL DE MESA, *Las Navas de Tolosa. Poema heroico*, Madrid, Viuda de Pedro Madrigal, 1594.

HOMERO, *Iliada*, ed., Emilio Crespo Gúemes, Madrid, Gredos, 2008.

FILÓSTRATO EL VIEJO. *Vida de los sofistas*. Ed. M^a Concepción Giner Soria. Madrid: Gredos, 1998.

FILÓSTRATO EL VIEJO, FILÓSTRATO EL JOVEN, CALÍSTRATO. *Imágenes. Descripciones*. Ed. Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Siruela 1993.

FILÓSTRATO, CALÍSTRATO. *Heroico gimnástico/Descripciones de cuadros/Descripciones*. ed. Francesca Maestre. Madrid: Gredos, 1996.

FLAVIO JOSEFO. *Antigüedades de los judíos*. Barcelona: Clie, 1988.

GAUTIER DE CHATILLON, *Alejandroida*, ed. Francisco Pejenaute Rubio, Madrid: Akal, 1998.

_____. *Alexandreis* (versión latina), en línea
http://www.hsaugsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost12/Gualterus/gua_al00.html.

GEOFFREY CHAUCER. *Cuentos de Canterbury*, intrd. y trad., Jesús L. Serrano Reyes y Antonio R. León Sendra, Madrid : Gredos, 2004 (Biblioteca Universal Gredos, 22).

GEOFFROI DE VINSAUF. *Poetria Nova*, ed. Carolina Ponce, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 (Bitácora de Retórica 8).

GODOFREDO DE VINSAUF. *Poetria Nova*, ed. Ana María Calvo Revilla, Madrid: Arco/Libros, 2008

GUILLEME DE LORRIS. *Le Roman de la rose*, ed. Juan Victorio, Madrid: Cátedra, 1987.

GUILLAUME DE LORRIS ET JEAN DE MEUNG. *Le Roman de la rose*, ed. Pierre Marteau, Órleans: H. Herluison, 1878.

HERÓDOTO. *Los nueve libros de la historia*. Trad. María Rosa Lida de Malkiel. 10ª ed. México: Editorial Cumbre, 1977.

JEAN DE MANDEVILLE. *Le Livre des Merveilles du Monde*. Édition critique par Christiane Deluz. Paris: CNRS editions, 2000. (Sources d'histoire médiévale 31)

JEHAN BODEL. *La Chanson de Saxons*. Genève: Droz, 1989.

JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*. Ed. G.B Gybbon-Monypenny. Madrid: Castalia, 2000.

LEÓN BATISTA ALBERTI *De pictura*. En línea
http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alberti/de_pictura/html/liber03.htm

LONGO DE LESBOS. *Dafnis y Cloe. Novela pastoril*. Ed. Carlos García Gual. Madrid: Alianza editorial, 2000.

LUCIANO. “Retratos”, en *Obras II*, ed. José Luis Navarro González. Madrid: Gredos, 2000, 427-433.

_____. “Calumniae non temeré credendum”, en *Obras III*. Ed. bilingüe de Monsterrat Jufresa. Madrid: Consejo de investigaciones científicas, 2000.

MARCO FABIO QUINTILIANO. *Instituciones oratorias*, Trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Edición digital a partir de Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cia., 1887, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-oratorias--0/>

MARCO TULLIO CICERÓN. *Disputas Tusculanas, II*. Introd. Ed. Julio Pimentel Álvarez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1987.

_____. *La invención retórica*. Ed. Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997

MARCVS TVLLI CICERONIS. *Tvscvlanae Dispytationes*. En línea <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/tusc.shtml>

_____. *De Oratore*. En línea <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore.shtml>

_____. *De Inventione*. En línea <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/inventione.shtml>

OVIDIO. *Metamorfosis*. Ed., y trad. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias. Madrid: Cátedra, 2003.

PLATÓN. “Hipías mayor”, en *Diálogos I*. Trad. J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1981. 397-442.

_____. “Ión”, en *Diálogos I*. Trad. J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1981. 243-269.

_____. *República*. Trad. de C. Eggers Lan. Gredos: Madrid, 1992.

PLINIO EL VIEJO. *Historia Natural*. Ed. Isabel Gómez Santamaría *et al.*, Madrid: Cátedra, 2010.

PLUTARCO. *Obras morales y de costumbres : Moralia*, VII. Ed. Rosa María Aguilar. Madrid: Gredos, 1995.

PRISCIANO, *Opera Minora*, ed. Fridericus Lindemannus, Leiden (Lugdunum Batavorum): J. Luchtmansios ed., 1818

PSEUDO CALÍSTENES. *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*. Trad., prolog., y notas Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1988.

PSEUDO LONGINO Y DEMETRIO. *Sobre lo sublime/ Sobre el estilo*. Ed. José García López Gredos: Madrid, 1979.

PUBLIO VIRGILIO MARON. *Eneida*, ed. Rubén Bonifaz Nuño, México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1973 (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana).

QUINTO HORACIO FLACO. *Epístolas. Arte poética*. Edición bilingüe y crítica. Trad. y notas de Fernando Navarro Antolín. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

QUINTILIANO. “Sobre el orador”, en *Obras Completas*, II:36. Traducción de M. Menéndez Pelayo. Madrid: Hernando, 1914. 190-220.

SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías*, ed. bilingüe latín-español de José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Madrid : Editorial Católica, 1995 (Biblioteca de autores cristianos ; 433-434)

TEÓN, HERMÓGENES, AFTONIO. *Ejercicios de retórica*, trad. de M^a Dolores Reche Martínez, Madrid: Gredos, 1991. (Biblioteca Clásica Gredos 158)

VIRGILIO. *Eneida* introd. y trad. René Acuña. 3^a ed. México : UNAM, 1981.

_____. *Eneida*, introd., Vicente Criostobal, trad. Javier de Echave-Sustaeta, Madrid: Gredos, 2000 (Biblioteca Clásica Gredos 166).

DICCIONARIOS Y SITIOS EN INTERNET

_____, Diccionario de la Real Academia Española. En línea
<http://www.rae.es/rae.html>

_____, Dictionary and Thesaurus - Merriam-Webster Online
<http://www.merriam-webster.com/>

BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 2006

SMITH, WILLIAM. *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. En línea
<http://www.ancientlibrary.com/smith-bio/index.html>

ARLIMA: Archives de littérature du Moyen Âge
<http://www.arlima.net/>

BIBLIOTHECA AUGUSTANA
<http://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html>

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES
<http://www.cervantesvirtual.com/>

PERSEUS DIGITAL LIBRARY
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

THE LATIN LIBRARY
<http://www.thelatinlibrary.com/>