

HÉROES MÍTICOS DE LA LITERATURA MEDIEVAL: TIPOLOGÍA E IMÁGENES

Antonia Martínez Pérez
Universidad de Murcia

RESUMEN

Teniendo en cuenta los tres apartados básicos —de la materia épica, de la antigua y de la bretona—, de los que se ha nutrido la literatura medieval, se ha abordado una caracterización arquetípica del héroe mítico de esta etapa y su plasmación literario-artística. Se ha puesto de relieve el proceso mítico en el que los héroes literarios se van configurando y transformando en perfecta armonía con el devenir del tiempo, con arquetipos y mensajes diferentes, mostrando muchos de ellos la pervivencia secular de los modelos que los originaron, que viene a ser nada más que una secuencia de la renovación del cambiante papel social cumplido según cada periodo de la historia que atraviesan. En este proceso interviene y es constatable una plasmación del mito literario en las artes plásticas, así como el proceso inverso, que consiste en la introducción en la obra literaria de objetos artísticos con la conexión simbólica de toda una tradición mitológica.

PALABRAS CLAVE: literatura medieval, héroe mítico, imagen, plasmación artística, materia épica, materia antigua, materia bretona.

ABSTRACT

Taking into account the three-fold division of matters —that of France, that of Rome and the matter of Britain— which characterises medieval literature, the archetypal features of the mythic hero and their artistic-literary enactment have been studied. The mythic process throughout which these heroes are formed and evolve into different archetypes presents many of them still keeping the secular traits of the original models in a temporal sequence that changes according to the social needs required by each period. In this process the literary myth is rendered and moulded into diverse plastic arts, and the reverse is also possible when artistic objects conveying a symbolic mythological tradition are integrated in literary works.

KEY WORDS: medieval literature, mythic hero, image, artistic shape, epic matter, ancient matter, matter of Britain.

0. INTRODUCCIÓN

La aceptación del mito como pilar de base en la construcción literaria adquiere un significado mayor en la literatura medieval, cuyo pensamiento estaba más próximo de lo mítico y religioso que de lo «real», y su sentido «histórico» más ausente de la verificación estricta de hechos que dificultan la transformación de historia en mito o del mito en narración histórica¹. Esta barrera se ha franqueado en la posteridad con la introducción del mito en la esencia psíquica del ser humano, al colocarse en la base del subconsciente, con arquetipos formales estructurados en parte por los postulados de Freud y Jung, como nos recuerda D. Estébanez:

Freud considera «muy probable», [...] que los mitos «correspondan a residuos deformados de fantasías optativas de naciones enteras, a los sueños seculares de la Humanidad joven». Tanto los mitos como las leyendas y las fábulas serían «productos de la psicología de los pueblos». Partiendo de este concepto de psicología común de los pueblos, C.S. Jung habla de un «inconsciente colectivo» de la humanidad en el que se encontrarían conformados determinados «arquetipos» o imágenes primordiales [...], que se manifestarían en las representaciones artísticas y también literarias².

De esta cita estamos especialmente interesados en la manifestación de estos «arquetipos» o «imágenes primordiales» tanto en la literatura como en el arte, punto en el que centraré mi exposición del tema. Es obvio que el mito, dada su versatilidad y riqueza de significaciones, se va remodelando a lo largo de la tradición literaria, en la que se van efectuando nuevos tratamientos, bien que se trate de una «reescritura» o de una nueva interpretación, pero siempre remitiendo a un lugar común, obviamente conocido, y superando el mero recurso literario. En esta «remodelación» entra en juego toda una serie de elementos que lo consolidan y dan una imagen arquetípica que recurre en ocasiones a la plasticidad para su expresión. Han aumentado considerablemente los estudios que abordan desde esta perspectiva la «reconstrucción» del mito, como subraya, con referencia a la mitología antigua, F. Díez de Velasco. Pone de relieve este autor la gran aportación de la iconografía en los estudios de mitología y cómo, en los últimos años, ha ido creciendo su notoriedad: «...como nueva fuente de versiones, de narraciones superpuestas que diversifican la fragua del mito; añaden a la libertad del poeta en la creación y recreación mitológica la inspiración del artesano que transforma, para adecuarlo al nuevo lenguaje de la imagen (cuya técnica domina como para desarrollar una expresión compleja y a veces autónoma), el ya de por sí abigarrado lenguaje tradicional del mito (soportado en palabras dichas o escritas)»³.

¹ Sobre la base histórica del relato mítico, *vid.* la síntesis de Marcos MARTÍNEZ, «Islas Míticas», *Realidad y Mito* (eds. F. DÍEZ DE VELASCO, M. MARTÍNEZ y A. TEJERA), Madrid, Ediciones Clásicas, 1997, pp. 25-26.

² *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999 (1ª ed. 1996), p. 884.

³ «El Mito y la Realidad», *Realidad y Mito*, pp. 4-5.



Del mismo modo que en la actualidad ha sido decisivo el mundo audiovisual en la transformación y difusión del mito, a lo largo de la historia literaria, otros medios de expresión han sido importantes en la plasmación significativa de aquél. Así, junto a la poesía, a la obra narrativa, han ido proliferando las pinturas, las esculturas, los ensayos, las obras teatrales, las óperas, la música sinfónica, incluso películas o dibujos animados. En este proceso se ha visto involucrada obviamente la literatura medieval. Héroe mitificados en el devenir del tiempo, con arquetipos y mensajes diferentes en cada etapa histórica, se van remodelando condicionados por las circunstancias sociopolíticas, las modas y los medios de expresión propios de cada momento, y en esta configuración se suceden toda una serie de manifestaciones artísticas que contribuyen a su plasmación. Muy lejos estará el *Tristán e Isolda* de Béroutl al de la ópera wagneriana o al reciente estreno cinematográfico del director Kevin Reynolds. Posiblemente el Cid del *Cantar* se aleje desmesuradamente del de Menéndez Pidal o el representado en la película por Charlton Heston; y qué podríamos decir del Carlomagno de los cantares de gesta, convertido desde 1950 en el antecesor mítico y legitimador actual de la Unión Europea. Tal vez en esta versatilidad y adecuación a los distintos momentos históricos, y en el particular significado del personaje mítico para cada época, radique su pervivencia.

Fue muy abundante la presencia de héroes míticos en la literatura medieval porque, recordemos, es de resaltar la elevada presencia de historias de héroes en la mitología. Sobre esta cuestión, así como el tipo de hazañas que llevan a cabo y su significación, cabría recordar la respuesta de J. Campbell:

Porque es lo que vale la pena escribir. Hasta en las novelas populares, el personaje principal es un héroe o heroína que ha hallado o hecho algo más allá de los logros y experiencias normales. Un héroe es alguien que ha dado su vida por algo más grande que él mismo. [...] hay dos tipos de hazaña. Una es la hazaña puramente física, en la que el héroe realiza un acto de valor en la batalla o salva una vida. El otro tipo de hazaña es espiritual, en la que el héroe aprende a experimentar el espectro supranormal de la vida espiritual y después vuelve con un mensaje⁴.

La literatura medieval se ha nutrido abundantemente de héroes procedentes básicamente —adaptando un poco la terminología empleada por Bodel hacia el 1200— de la materia épica (*de France*), de la antigua (*de Rome la Grant*) o de la bretona (*de Bretagne*), cuya especificidad como héroes mítico-literarios viene dada desde la misma etapa medieval. En ella, se configuran, readaptan y expanden hacia la posteridad, mostrando muchos de ellos la pervivencia secular de los modelos que los originaron, que viene a ser nada más que una secuencia de la renovación del cambiante papel social cumplido según cada periodo de la historia que atraviesan.

⁴ *El poder del mito en diálogo con Bill Moyers*, Barcelona, Emecé, 1991 (ed. original, 1988), pp. 179-180.

En este proceso interviene y es constatable una plasmación del mito literario en las artes plásticas, pero al mismo tiempo se da el proceso inverso, que consiste en la introducción en la obra literaria de la descripción de la representación del mito en estos objetos artísticos. Objetos introducidos con la conexión simbólica de toda una tradición mitológica; respondiendo en este sentido a los dos tipos que distingue Joaquín Yarza en sus estudios sobre las relaciones entre la imagen y el texto en la Edad Media: uno, el del modelo y copia, es decir, el texto queda reflejado en la obra artística, y el segundo, cuando la obra, bien real o imaginaria, queda reflejada en el texto (en este caso siempre a través de la descripción)⁵.

Muy pronto los relatos literarios más significativos tuvieron su representación artística en cristalerías de iglesias y catedrales, en objetos artísticos donde aparecían los personajes más importantes, Roldán, Arturo, Alejandro... Pero también se dio muy pronto el sentido inverso, las obras literarias recurrían a estos objetos con descripciones de personajes históricos o literarios para introducir en la obra un nuevo simbolismo. La interrelación de ambos planos es plena y muy significativa, ambos se complementan. Historias literarias, personajes e incluso escenas pertenecientes a las historias literarias se encuentran en el mundo del arte; a su vez, objetos artísticos nutridos de estas historias literarias vuelven a la obra de manera totalizadora y figurada, con un simbolismo nuevo que la enriquece, y enriquece el mundo del mito que se va formando, puesto que se fija y se aprehende no sólo a través de la lectura y la audición, sino mediante la contemplación de la imagen, quedando en conexión el espacio de la imagen y del texto.

Por limitaciones materiales, como de nuestros propios conocimientos, no intentamos llevar a cabo un estudio exhaustivo de tales relaciones, sino tan sólo señalar algunos ejemplos dentro de los tres apartados de «héroes míticos», que de manera un tanto genérica hemos realizado.

1. DE LOS HÉROES ÉPICOS

Si en sus comienzos el mito ha ido inextricablemente unido al hecho histórico, la épica que canta a los héroes de un glorioso pasado es la expresión literaria que mejor puede representar ambos mundos. El mito en la Antigüedad va unido al canto épico. La alusión a una edad heroica puede proporcionar las más grandes gestas y los más insignes héroes míticos en la expresión literaria con la que el pueblo se identificará. Como recuerda García Gual, citando a Ker: «La poesía heroica implica una edad heroica, una edad de la gloria y del coraje sin una complicada organización política que oscurezca el talento individual y las hazañas personales, ni por otra parte un excesivo aislamiento del héroe por ausencia de una conciencia nacio-

⁵ «Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1986, pp. 193-199.

nal o popular. El héroe encarna unos valores sentidos por todo el pueblo y supone una concepción social homogénea de la vida»⁶.

Sobre la proyección artística de los principales textos épicos franceses hay que remitir a dos importantes trabajos, el de E. Mâle, *El Arte religioso en Francia durante la Edad media*⁷, y el de R. Lejeune sobre *La leyenda de Roldán en el arte de la Edad Media*⁸. En el primero, E. Mâle nos habla de las rutas de peregrinación como vías de entrada del arte y la literatura. En ellas, peregrinos y juglares hicieron un camino en convivencia mutua y parte de los personajes de los cantares tuvieron su representación en mosaicos, esculturas y pinturas de las principales iglesias y catedrales recorridas. Los juglares y artistas, posiblemente inspirados en relatos legendarios presentes en las abadías, como nos sugiere E. Mâle⁹, nos hablarían de héroes como Carlomagno, Roldán, Oliveros, Ogier el Danés o Reinaldos del Montalbán, presentes en estas leyendas que inspiran la literatura y el arte, sin poder determinar con exactitud su cronología. En ocasiones se adelantaría el arte, como el ejemplo que cita de la leyenda de Pepín el Breve¹⁰, que aparece esculpida a finales del s. XII y el relato del combate entre Pepín y el león no aparece en la literatura hasta el s. XIII en un episodio de *Berta*¹¹.

En otros casos las dos manifestaciones, la plástica y la literaria, se dan de forma paralela. Así ocurre con la leyenda de San Denis, catedral en la que quedarían depositadas las reliquias de la Pasión que trajo Carlomagno como regalo del emperador de Constantinopla, en agradecimiento por haber liberado la Tierra Santa. La leyenda, que versa sobre cómo Carlomagno socorrió a los cristianos echados de Jerusalén por los infieles, tendría su expresión literaria en el cantar de la *Peregrinación de Carlomagno a Jerusalén*, y su equivalente en la representación plástica en la vidriera que representaba la historia del viaje de Carlomagno¹². Un proceso similar se constatará en el *Cantar* sobre Ogier el Danés y su escudero Benito, recitado en las puertas de la iglesia de Saint-Faron en la que, ante la gran devoción que encontraron en ella, decidieron pasar allí el resto de sus días y dejar su vida llena de heroicidad. A finales del s. XII se levantó un gran monumento en el centro de Saint-Faron (en Meaux), la tumba de Ogier y su escudero, de una belleza grandiosa, con un pórtico románico al fondo en cuyo centro se situaba un sarcófago y a los lados tres grandes estatuas adosadas a las columnas, tal y como nos las describe Mâle. Pero en este caso es de resaltar la inscripción que podía leerse en la primera de estas estatuas,

⁶ *Op. cit.*, pp. 60-61. El texto en cursiva pertenece a la cita que hace de W.P. Ker.

⁷ T. I: *L'art religieux du XI^e siècle*, 1953; T. II: *L'art religieux du XII^e siècle en France*, 1958; T. III: *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, 1949.

⁸ *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, Bruselas, Arcade, t. 1, 1967 (2ª edición).

⁹ *L'art religieux du XII^e siècle en France*, t. 1, p. 304

¹⁰ La leyenda relataba que Pepín había enfrentado en Ferrières a un toro y a un león; como el combate se prolongaba indefinidamente y nadie tenía la valentía de ponerle fin, él mismo se lanzó sobre la arena y cortó la cabeza de los dos animales.

¹¹ *Ibidem*, p. 305.



con un mensaje de Oliveros entregando su hermana Alda a Roldán, y evidenciando que el *Cantar de Roldán* estaba ya presente:

Audae conjugium tibi do, Rolande, sorosis
Perpetuumque mei socialis foedus amoris¹³.
[Roldán, te entregó a mi Hermana Alda,
prueba perpetua de la amistad que me une a ti].

Tal vez la muestra más importante y extensa de la representación plástica del *Cantar de Roldán* se dé en el mosaico de la catedral de Brindisi¹⁴ (destruido y del que queda un dibujo) en el que estaban representados Roldán, Oliveros y el obispo Turpín, que aparece a caballo con el brazo levantado y como si se dirigiese a Roldán, que está sonando el cuerno; mostrando una de las escenas del cantar (vv. 1.738). El mosaico representaba también el último combate en el que Oliveros es herido de muerte, del que sólo ofrece un fragmento el dibujo que queda: todos los caballeros están muertos, colocados cuidadosamente sobre el suelo y Roldán lleva un caballero a sus espaldas. Y, en el dibujo del último episodio, se observa un Roldán casi desfallecido, la cabeza apoyada sobre su escudo, contemplando el cuerpo de su compañero Oliveros; su alma se escapa de su boca en la figura de un niño, y un ángel le tiende los brazos. Es evidente la finalidad de eternizar la leyenda a través del arte, como nos sugiere Mâle¹⁵.

Siguen las representaciones artísticas sobre el *Cantar de Roldán* y aparece esculpido Roldán en el pórtico de la catedral de Verona junto a Oliveros, las dos esculturas son de mediados del s. XII. Evidentemente éstos eran los comienzos de una larga trayectoria de la leyenda literaria del Roldán a través del arte medieval, tan extensa que ha dado pie a que R. Lejeune muestre cómo el *Cantar de Roldán* y los personajes y héroes que le acompañan estarán representados, desde el s. XII al XVI, tanto en el arte gótico como en los inicios del renacentista, en los muros de las iglesias, en los frescos, en los manuscritos, en las miniaturas, ilustrando sus vidas y hazañas; a través igualmente de orfebrería, mosaicos, cristalerías, tapices, grabados, etc. Entre los más antiguos, las miniaturas que se encuentran en el *Codex Calixtinus* de Santiago de Compostela, con la aparición de Santiago a Carlomagno o la ilustración de la partida de Carlomagno a España a finales del s. XII¹⁶, o la visión del obispo Turpín de la muerte de Roldán en Roncesvalles¹⁷. En otro tipo de representación, podría señalarse el hermoso relieve de cobre dorado en Dôme (Aix-la-Chapelle, 1200-1215), en el que aparece Carlomagno, Milon y Roldán la mañana

¹² *Ibidem*, p. 306.

¹³ Citado por E. Mâle, *ibidem*, p. 308.

¹⁴ Esta ciudad de la Apulia italiana, puerto en la costa del Adriático, lugar de reunión y partida de los cruzados.

¹⁵ *Ibidem*, p. 264.

¹⁶ *Ibidem*, p. 55.

¹⁷ *Ibidem*, p. 59.



del milagro de las lanzas adornadas con flores¹⁸. Y cabría recordar las hermosas vidrieras góticas de la catedral de Notre-Dame de Chartres a principios del s. XIII¹⁹ o, por su interés, mencionar la estatua de piedra de Roldán en Brème a principios del s. XV.

Otro héroe épico mitificado, el Cid, ha sido igualmente objeto de un trabajo monográfico sobre su proyección artística, aunque en este caso sobrepasando las fronteras de la Edad Media. Se trata de la exposición recientemente celebrada en Valencia con el título *El Cid, mito y realidad*²⁰, en la que se aborda desde los presupuestos históricos, artísticos, literarios, sociales, la figura del Cid como mito y como figura histórica. Esta exposición diacrónica de las distintas etapas del héroe tiene, entre otros objetivos, el de mostrar cómo ha sido adaptada y utilizada la figura del Cid, de acuerdo con la ideología imperante en cada momento. Reproduzco la cita de Rodieck: «el Campeador se utiliza como dechado y norma de cambio de la realidad política concreta»²¹. Resalto esta frase porque parece ser que tal uso se produjo desde la misma época medieval. Rafael Beltrán analiza la inserción de las figuras del Cid y de Fernán González en la genealogía castellana²², en especial a partir de la creación de la leyenda de los jueces de Castilla, y la intencionalidad política de la presencia o ausencia del Cid en estos textos. Se centra en dos obras medievales que ilustran la genealogía de los reyes hispánicos en el siglo XV, en la *Suma de virtuoso deseo* y en la *Genealogía* de Alonso de Cartagena, para mostrar el proceso de integración de la figura cidiana en las series icónicas de la realeza. Estas representaciones en principio debieron de ser escultóricas antes que pictóricas, como aparecerían en el Alcázar de Segovia, en el que probablemente, con Enrique IV, se incorporarían las figuras del Cid y de Fernán González. Señala Beltrán que, si la restauración fue castellana, se explica perfectamente esta incorporación, teniendo en cuenta el proyecto castellanizante de promover su hegemonía y los héroes a él vinculados. Por ello, concluye este autor, que la parte hispánica de la *Suma* (anterior a 1371), que trata al mismo nivel a Castilla, Portugal, Aragón y Navarra, no considera necesaria la inclusión de la figura del Cid, mientras que Cartagena sí lo hace. Él, defensor de la hegemonía del reino de Castilla, «sí se aplica a introducir con todos sus galardones al personaje, aprovechando que, junto con Fernán Gonzá-

¹⁸ *Ibidem*, p. 173.

¹⁹ *Ibidem*, p. 180 y ss.

²⁰ De esta Exposición, llevada a cabo por el Museo de Prehistoria y de las Culturas de Valencia, se ha publicado un catálogo: *El Cid, mito y realidad: los caminos*: [exposición] Museu de Prehistòria i de les Cultures de València, del 28 de marzo al 30 de abril de 2000. Valencia, Diputació de Valencia, 2000.

²¹ *Ibidem*, p. 81.

²² «Problemas en torno a la integración de la figura del Cid en las series icónicas y textuales de la realeza», *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional «IX Centenario de la Muerte del Cid»*, celebrado en la Univ. De Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999 (eds. C. ALVAR, F. GÓMEZ y G. MARTÍN), Alcalá de Henares, Univ. De Alcalá de Henares, 2002, pp. 393-405.

lez, es el gran héroe hispano de la lucha contra el Islam. Eran imprescindibles en su argumentación en torno a la prioridad definitiva del reino de Castilla»²³.

Con esta misma finalidad propagandística de exaltación de la cruzada divina contra los musulmanes, señala Yarza la presencia de las figuras del Cid y de Fernán González en una obra de Alonso de Espina (1460) en latín, *Fortalitium fidei*, que tuvo bastante éxito en su época con varias copias y ediciones. Se le encargó a García de San Esteban que ilustrara la copia de 1464, y en estas ilustraciones aparecen Fernán González y el Cid como figuras de primera magnitud, calificados de cruzados. Se intenta igualar estas luchas a las efectuadas contra los cruzados de Oriente, entremezclando las de los reyes de Castilla con las de la primera Cruzada, con una clara finalidad de exaltación de la historia castellana²⁴.

Por otro lado, es evidente que las representaciones artísticas del Cid en la época medieval son francamente menores que las de los héroes franceses, puesto que su proyección fue un tanto más tardía y con unos condicionamientos socio-políticos diferentes²⁵. Es de resaltar las esculturas del Sepulcro del Cid y de Doña Jimena en el Monasterio de San Pedro de Cardena o ya en el siglo XVI la escultura de Diego de Arteaga, en la Fachada del Arco de Santa María de Burgos (1553) o el relieve de la «Obertura del Arca Santa» en presencia del rey Alfonso VI y el Cid, en la catedral de Oviedo. Sin embargo, tal y como muestra esta exposición, las figuras ecuestres de nuestro héroe y sus imágenes de gran guerrero y devoto cristiano han aumentado hasta nuestros días, tal vez por su mayor realismo y proximidad humana, con representaciones fílmicas y actuales por encima de los héroes épicos franceses²⁶.

Pero es curiosa la temprana aparición, apenas iniciada la andadura literaria medieval, de las asociaciones de héroes, comparables entre sí y accesibles ellos solos al altar de lo sublime, de lo mítico. Sobre el 1148 aparecen juntos los dos grandes representantes del heroísmo épico en Francia y España, Roldán y el Cid, ambos cantados de forma conjunta en el *Poema de Almería*:

Si en tiempo de Roldán Álvar viniera
a zaga de Oliveros, estoy cierto
que al yugo de los francos se plegaran
los moros, y los buenos compañeros

²³ R. BELTRÁN, *op. cit.*, p. 405.

²⁴ YARZA, *op. cit.*, p. 196.

²⁵ Un proceso tal vez parecido al de la conservación de los manuscritos de las gestas. Martín de Riquer recuerda el mayor uso de los llamados manuscritos de biblioteca, más lujosos y ricamente adornados, en la épica francesa, frente al utilitario del juglar, más pobre y fácil de perecer, más frecuente en la épica castellana. A su vez, la mayor tradición de recitación juglaresca de los cantares en la península favoreció la transmisión oral y la pervivencia de estas gestas, dando lugar a la creación del romancero y la mayor continuidad a partir del siglo XVI de los temas épicos castellanos. *Historia de la Literatura Universal*, Barcelona, Planeta, 1984, t. III, p. 231.

²⁶ Sería de resaltar la estatua de bronce del Cid Campeador en los Brookgreen Gardens, en Carolina del Sur de Ana Hyatt Huntington, cuya réplica llevada a cabo por Juan de Ávalos en 1962 se muestra en Valencia.

no cayeran vencidos por la muerte:
lanza mejor no ha habido bajo el cielo.
Rodrigo, aquel a quien llaman Mió cid,
de quien cantan que nunca lo vencieron,
él que al moro humilló, y a nuestros condes,
se tenía a su lado por pequeño;
mas yo os confieso la verdad perenne:
Álvar segundo fue, Mió Cid primero²⁷.

Y en un cantar épico francés de inicios del siglo XIII, *La Bataille Loquifer* (*Geste Rainouart*), curiosamente aparecen unidos Roldán y Arturo, aunque sea en el sueño que tiene Rainouart cuando parte a rescatar a su hijo, que ha sido llevado por Maillefer, espía de Loquifer, a quien Rainouart había vencido en batalla. En este sueño Rainouart es transportado por unas hadas a Avalón donde, bajo la mirada de Arturo, de Roldán y otros personajes importantes de la corte artúrica, lucha contra el monstruo Chapalu. Su importancia radica en que en esta *Bataille Loquifer* se libera a la corte artúrica de sus encantamientos maléficos.

2. DE LOS HÉROES DE LA MATERIA ANTIGUA

Los mitos de la Antigüedad han estado omnipresentes en el arte y en la literatura a partir del Renacimiento aportando su significación para extensos ámbitos de nuestra civilización. Pero en la época medieval, merced a ese «humanismo» que se dio especialmente durante los siglos XII y XIII, nos encontramos con un culto a la civilización greco-romana, con una adaptación un tanto específica, puesto que la Edad Media tiene su propia concepción de la Antigüedad, como nos recuerda Curtius, pero de tal intensidad que se podría considerar una única tradición europea desde Homero hasta Goethe²⁸. Los autores de los *romans* de Alejandro, de Tebas, de Eneas y de Troya, recurren a la inspiración de estos héroes legendarios para su obra. Es obvio que en ningún momento se mantiene el arquetipo clásico ni es esa su intención, sino que se adapta a los nuevos presupuestos socio-culturales del momento. Es una manera de generar una nueva forma de relato a base de narrativizar la materia antigua con nuevas estructuras, como escribe F. Carmona a propósito de los personajes: «El *romancier* medieval actualiza la leyenda antigua, trae los héroes del pasado mítico al marco de su presente. Dándoles a aquellos héroes temporalidad medieval, antes que un mero anacronismo está generando una nueva forma de escritura. Al colocar el mito en el tiempo lo desmitifica, es decir, el mito queda

²⁷ F. RICO, «Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla», *Ábaco*, núm. 2 (1969), pp. 9-91, traducción p. 72.

²⁸ *Literatura europea y Edad Media Latina*, FCE, 1989, t. 1, p. 30 (5ª ed. de la traducción española). Original *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Verlag, 1948.



narrativizado, la acción pierde su intemporalidad y los héroes se convierten en personajes»²⁹.

En la narrativización, a través de los *romans*, de la materia antigua, tiene un especial interés la proliferación de objetos artísticos embellecidos con estas historias de la Antigüedad, que, como era lo habitual en estas descripciones según los autores de los *romans*, contribuían a realzar su valor³⁰. Es importante esta percepción porque contribuye a un doble asentamiento del héroe, literario y artístico. En el intento de embellecer el *roman* con la plasticidad inspirada en historias literarias en torno a personajes y héroes de la Antigüedad, en una clara adaptación al fin concreto y actual que se persigue, se continúa con el desarrollo y expansión del mito. En muchos casos se contribuye a ello con la creación del ámbito y el espacio en el que éste se mueve. En este proceso, los objetos artísticos no tienen, pues, una entidad propia, sino que desarrollan un papel importante al representar ellos mismos o estar adornados con esculturas, pinturas, grabaciones de historias tomadas de la Antigüedad, de la mitología o de la tradición bíblica, que redundan además de en la belleza del objeto, sobre todo en reforzar su simbolismo. Hay toda una tradición de *autoritas* que los reafirma. De modo que las copas u objetos metálicos que se introducen en estas obras han sido en la mayoría de los casos hechas por Vulcano, las telas tejidas por Aracné, las pinturas realizadas por Apeles, y los objetos han sido poseídos por los personajes más importantes de la Antigüedad, lo que justifica su presencia en estas obras³¹. El halo mítico se expande, del héroe, de su origen y sus hazañas, a los elementos y objetos extraordinariamente bellos que lo rodean, en una simbología que contribuye a la configuración de su entorno mítico. En este proceso de deslumbramiento tiene un papel importante la plasticidad que lo envuelve. A él le correspondían tales adornos, tales tiendas, tales instrumentos, como las espadas, las copas, símbolos de sus pericias, destinados a provocar la admiración a través de su descripción (*descriptio* o *ekphrasis*), como subraya Faral:

Elle est destinée à exciter l'admiration; elle prétend enchanter l'imagination du lecteur; et il semble que ç,ai été, pour les poètes auteurs de romans, à qui peindrait les jardins les plus magnifiques, les châteaux les plus somptueux, les femmes les plus éblouissantes, les curiosités les plus rares, les prodiges les plus inattendus...³².

En la mayoría de los casos no existe una relación real entre la descripción y el objeto, que puede ser inexistente, como nos recuerda J. Yarza, puesto que se trata de un recurso literario con unas reglas propias, que en ocasiones están por encima

²⁹ *Narrativa románica medieval*, Murcia, Ed. Límite, 1984, pp. 58-59.

³⁰ E. FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, París, Champion, 1967, p. 335.

³¹ Serán descritos estos objetos de arte con toda precisión, de los que además se nos dará una serie de detalles accesorios sobre su composición, su fabricación, la relación de sus dueños, siguiendo en esto una práctica habitual en los poetas antiguos. FARAL, *Sources...*, p. 310.

³² *Ibidem*, p.308.

de la estricta veracidad entre lo descrito y el objeto real³³ y están a merced del fin que se pretende conseguir. De manera que se introducen los objetos artísticos, se adornan con personajes e imágenes de acuerdo con la simbología que se quiere transmitir. Veamos algunos ejemplos.

La historia de Alejandro el Magno del Pseudo-Calístenes, que había reunido todas las aventuras y viajes emprendidos por este rey, tenía una réplica artística amplia en iglesias y catedrales medievales. Así en el pavimento de la catedral de Otranto vemos a un Alejandro elevándose hacia el cielo, sentado sobre su trono acompañado de los dos grifos y levantando un doble cebo en la extremidad de dos lanzas. Tras la cabeza del rey, se lee *Alexander rex*. Señala Mâle que la composición tiene la perfecta simetría de las obras orientales. También se vuelve a encontrar la ascensión de Alejandro en la fachada de la catedral de Borgo San Donnino, en la que aparece con los mismos grifos simétricos y las mismas astas que lleva en las manos Alejandro. Señala Mâle que la imagen de Alejandro esculpido conmemora los largos relatos que escuchaban los peregrinos³⁴.

Las obras más importantes, el *Roman d'Alexandre* y el *Libro de Alexandre*, parten de un héroe ya mitificado que es narrativizado según los condicionamientos socioculturales del momento. En el *Roman d'Alexandre*, además de sus triunfos y conquistas, su campaña de Asia o el asedio de Tiro, sus viajes a la India o la conquista de Babilonia, el autor introduce lo que se ha denominado sus viajes «científicos», el que realiza al fondo del mar, dentro de un tonel de cristal bajo el vientre de una ballena; o la subida a los cielos utilizando grifos, tal y como lo hemos visto representado en los trabajos artísticos anteriormente mencionados. Junto al Alejandro conquistador, se nos presentará un Alejandro ávido de conocimientos, con la educación propia de un héroe cortés. Proceso de adaptación de la que no se priva el autor del *Libro de Alexandre*, como nos lo recuerda Del Río: «El héroe, más que como un personaje de la Antigüedad, está tratado como un personaje caballeresco. Representa, por tanto, el poema un cruce interesante de actitudes y motivos: religiosos y paganos, caballerescos y ascéticos, novelescos o, en otro sentido, de preocupaciones de cultura y de conocimiento»³⁵.

El Alejandro mítico de la Antigüedad adquiere nuevas connotaciones en la nueva estructura narrativa del *roman*. A su vez, en él se recurre a procedimientos artísticos que consolidan con la plasmación visual de determinadas representaciones la imagen del mito. Sería de resaltar en este sentido la importancia de determinadas pinturas, como las realizadas en las tiendas de los héroes, que responden en muchos casos a un ejercicio de retórica, una *descriptio rerum*, pero que ilustra artísticamente un significado trascendental. Es de destacar la tienda, como una enciclo-

³³ *Op. cit.*, p. 197.

³⁴ *Op. cit.*, p. 272.

³⁵ A. DEL RÍO, *Historia de la Literatura española. Desde los orígenes hasta 1700*, Barcelona, Ediciones B, 1988, p. 136.

pedia o *mappamundi*, del *Roman d'Alexandre* (como indica Faral³⁶, estas tiendas parecen proceder del *Roman de Tebas*), cuya descripción es prácticamente seguida por el *Libro de Alexandre* castellano. En este último las pinturas de la tienda serán realizadas por el pintor emblemático de la Antigüedad, Apeles (citado por Plinio y Quintiliano), que, junto con Zeuxis, constituyen los ejemplos más tradicionales de la Antigüedad griega:

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

En las pinturas que lleva a cabo Apeles, se representan historias bíblicas, de la Antigüedad, como la guerra de Troya y la misma historia de Alejandro, y también descripciones temporales y espaciales; es decir, nuevos relatos históricos y *mappamundi*; muy próximas todas estas descripciones al *Roman de Alexandre*. La tienda es señalada por Cacho Blecua como un «objeto estético digno de admiración»³⁸. Pero ante todo es de resaltar la mayor idealización de la figura de Alejandro de una versión a otra, ese interés por mostrarlo como un joven príncipe de una esmerada educación. Su heroicidad y espíritu aventurero quedan remodelados por su formación escolar y caballerescas; será, pues, al modo cortés, un rey magnánimo y generoso. Como nos recuerda García Gual, «Y Alejandro, antes que el rey Arturo, abre la marcha del héroe real, victorioso batallador, viajero infatigable, ejemplo de prodigalidad, personaje de novela de caballerías por un mundo fascinante y misterioso»³⁹. El arquetipo mítico del héroe, pues, ha evolucionado. En estas versiones romancesadas, Alejandro, a mitad de camino entre Carlomagno y Arturo, como perfecto caballero medieval, es considerado como el precursor del libro de caballerías, espiritualmente emparentado con los héroes carolingios y con los caballeros de la corte del rey Arturo, y en un ambiente fantástico próximo al de los Lanzarotes y Amadis.

Si continuamos con el *Roman de Tebas*, el más antiguo de la triada clásica, observaremos las descripciones en este sentido, con una simbología muy específica. Recordemos en palabras de Curtius que «La historia de Tebas fue un libro favorito de la Edad Media; llegó a ser tan popular como las leyendas del rey Arturo; en ella se hallaban episodios dramáticos y figuras cautivadoras. Edipo, Anfiarao, Capaneo, Hipsípila, el infante Arquémoro, todos estos personajes de la *Tebaida* aparecen aquí y allá en la *Divina Comedia*»⁴⁰.

³⁶ *Sources...*, p. 339.

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

³⁸ «La tienda en el *Libro de Alexandre*», *Actas de la Lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*, Murcia, 1985, p. 119.

³⁹ *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1974, p. 111.

⁴⁰ *Op. cit.*, t. 1, p. 38.



En el carro de Anfiarao, construido por Vulcano y de una belleza singular, abundarán las representaciones artísticas, de una riqueza y simbología excepcionales, aunando historia y ciencia. Como en las tiendas anteriormente descritas, el objeto artístico será el pretexto o el elemento de conexión para poder introducir en una sola plasmación todos aquellos conocimientos, aquella tradición que el hombre medieval anhelaba ver figurada, y que le daría un significado último a la obra. Son de destacar las representaciones cosmográficas⁴¹ o sucesos históricos (como los Gigantes luchando contra los dioses en su intento de desheredarlos y expulsarlos de los cielos, la Gigantomaquia); o la pintura de las Siete Artes Liberales⁴² o las imágenes esculpidas con toda perfección que llamaban a la carga o tocaban algún instrumento (vv. 5.001-5.006), etc. Vemos, pues, cómo una de las representaciones artísticas más amplia e importante de la obra está al servicio del enciclopedismo del momento, puesto que no se da la separación científica y total entre ciencia y arte tal y como nosotros lo percibimos⁴³. En la tienda del pabellón del rey Adrasto, hecho con sedas multicolores bordadas con figuras de animales y flores, estaban pintadas «las historias, las gestas antiguas, las memorias, los castigos y los procesos, los juicios y los delitos [...]». Las naturalezas de todas las criaturas del mundo estaban pintadas en la tienda (vv. 3.179-3.200)⁴⁴. Y, en una segunda tienda, aparecen representaciones artísticas con un valor simbólico de todo aquello que reproducen más que como elementos artísticos en sí mismos⁴⁵.

En el *Roman de Eneas* se repite la presencia de Aracné, que había bordado el estandarte dado por Venus a Eneas (v. 4.523). Y el paño extendido por el ataúd de Palas había sido traído de Tesalia por Paris; y la copa que Eneas había enviado al rey Latino como presente, solicitando la paz y la amistad, se la había dado Menelao: «una copa con valiosos esmaltes que le dio el rey Menelao, al pie de Troya, en la ribera, cuando fue a él como mensajero»⁴⁶. Junto a esta copa de un simbolismo excepcional, es de resaltar un monumento artístico emblemático para enfatizar la

⁴¹ «Par estuide et par grant conseil/I mist la lune et le soleil/Et tresgita le firmament/par art et par enchantement./Nuef esperes par ordre i fist,/En la greingnor les signes mist/Et es autres qui sont menors/Mist les plannetes et les cors./La neume mist en mi le monde,/Ce est la terre et mer parfonde./En terre paint houmes et bestes,/En mer, poissons, venz et tempetes», (vv. 4955-4966). *Le Roman de Thèbes* (ed. Guy RAYNAUD DE LAGE), París, Champion, CFMA, 1968, t. I.

⁴² «...paintes i furent les set Arz:/Gramaire y est painte o ses parz,/Dyalectique o argumenz/ Et rethorique o jugemenz./L'abaque i tient Arismetique/Par la gamme chante Musique./Painte y est dythesaron,/Dyapanté, dyapason./Unne verge ot Geometrie,/Un astreleible, Astronomie;/L'une en terre met sa mesure,/L'autre es estouilles met sa cure» (vv. 4.989-5.000).

⁴³ Justamente la pintura y la escultura no entran a formar parte de las Siete Artes Liberales (vid. R. CURTIUS, *op. cit.*, t. I, p. 63).

⁴⁴ Traducción de Paloma Gracia, *Libro de Tebas*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 89-90.

⁴⁵ En esta tienda se encuentran las pinturas de muchas maravillas y de un mapamundi («meinte merveille: a compas i fu mappamonde», vv. 4.222-23), con la descripción de ciudades antiguas, de todos los reinos, de todos los reyes, los mares, las distintas lenguas, por supuestos los cuatro ríos del paraíso, los monstruos, etc.

⁴⁶ *Roman de Enea. La Novela de Eneas* (ed. Aimé PETIT), introducción, traducción y notas de A.M. Holzbacher, Menini, Colección Translatio, 1999, p. 189.



notoriedad del personaje y su perpetuidad en la posterioridad: las tumbas. Como nos lo recuerda Yarza, hechas con el deseo de mantener la memoria del caballero construyendo un imponente monumento funerario, «Una obra escrita y una obra de arte. No hay copia sino dos formas de ver el conjunto doble de una imagen de poder»⁴⁷. Son famosas por su grandiosidad y suntuosidad las de Palante y Camila en este *Roman de Eneas*. La del primero, además de estar pintada de oro molido, tenía «alrededor pilarcillos, hornacinas, y arcos, otros trabajos y pinturas, y muy bellas esculturas»⁴⁸. La de Camila es casi una maravilla arquitectónica⁴⁹, en cuanto que sus plantas se van ensanchando de abajo hacia arriba, los arcos esculpidos en forma de leones, y encima una gran cúpula. El pilar de la base estaba tallado con flores, animales y pájaros, así como los capiteles, y se van sucediendo los pisos y las cúpulas hacia el cielo siendo más ancho el techo que la base. Pero es importante tener en cuenta que están descritas de acuerdo con toda una tradición legendaria. En este sentido, como nos recuerda Faral, en esta descripción lo que se hace es reproducir una combinación de los relatos legendarios sobre el Templo de Éfeso y el Faro de Alejandría⁵⁰. Por lo tanto, es importante poner de relieve que estas *leyendas*, como intertexto mitificado, se introducen en la obra literaria a través de la descripción del objeto artístico otorgándole una cierta *autoritas*.

Si tomamos como ejemplo la leyenda de Troya, posiblemente sea el motivo que más representaciones plásticas haya tenido y, a través de los objetos artísticos con ella decorados, el que se haya introducido de modo más significativo y abundante en los *romans*, como nos testimonia Roubaud-Bénichou, de manera que sus formas escritas tienen inmensas representaciones artísticas:

...doublées d'innombrables représentations visuelles —enluminures de manuscrits, tapisseries, peintures murales, décorations d'objets— par où ses principaux épisodes se rappelaient sans cesse à la vie quotidienne. De cette Troie 'historiée' dont les images ornaient les pages des livres, les murs des palais, les chambres des princes et même les édifices religieux⁵¹.

Esta misma autora había destacado la presencia y la importancia en el *Libro de Alexandre* de estas pinturas «historiadas» sobre la leyenda de Troya, entre los numerosos ejemplos de representaciones plásticas que ha tenido, gracias a las cuales se estimulaba la imaginación de los que escribían estos «romans y Troya y sus héroes permanecían presentes en la memoria de todos»⁵². No obstante está el

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 199.

⁴⁸ *Roman de Eneas...*, p. 337.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 390: «Grant merveille sambloit a tous:/Plus grande ert dessus que dessous,/ Bien retenoient li plusor/A merveille le miroir». (vv. 7.697-7.700).

⁵⁰ *Sources...*, p. 326.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 66.

⁵² *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, París, Champion, 2000, pp. 66-68.



mismo *Roman de Troya* de Benoît de Sainte Maure, con el desarrollo de la leyenda. En él se continuará con la tradición de la imponente descripción de las tumbas, como las de Héctor, de Paris y de Pentésilao. Las tiendas, por el contrario, son raramente descritas, señala Faral que por una cierta intencionalidad de renovar los temas.

La pervivencia de la leyenda y su plasmación artística, esa inmortalidad, es la esencia del asentamiento mítico, y esta práctica llegó a sobrepasar los límites de los *romans* pertenecientes a la «materia antigua». Si continuamos, a modo de ejemplo con la trayectoria de la copa, podríamos señalar la de *Floire et Blancheflor*, de mediados del s. XII. En ella, su autor relata detalladamente la historia de la copa entregada por los vendedores babilonios por el precio de Blancaflor: ha sido ejecutada por Vulcano, perteneció a Eneas, más tarde a Lavinia, después a los Césares. En esta copa están dibujadas las historias de la guerra de Troya. Evidentemente como elemento artístico simbólico, puesto de relieve por Leclanche, esta copa troyana representa la *translatio imperii*⁵³, de Troya a Roma, como hemos visto tanto por su origen como su historia posterior; y en ella se representan los desgraciados amores de Paris y Helena frente a los amores felices de Floire y Blancheflor. Pero en sí misma la copa está dotada de toda una simbología que remite a los arquetipos míticos más primitivos, cuya trayectoria ha estudiado de manera excepcional Campbell⁵⁴. La copa, entre otros, aparece como símbolo del veneno de amor y en ella quedan representadas con frecuencia las historias de estos amantes, como las de otros pesarosos, Dido, Seminarís, Cleopatra, Paris, Helena, Tristán, Isolda, etc.

Continúa en *L'Escoufle* de Jean Renart la misma presencia de la copa como objeto simbólico. Como señala F. Carmona⁵⁵, la copa aquí descrita tiene una similar función narrativa a la de *Floire et Blancheflor*: «Se trata del mismo objeto, y de una importancia simbólica similar, lo que permite establecer una clara relación, de alguna manera filiación, de una misma tradición literaria que no dejaba de estar presente en el horizonte narrativo del autor y del público». Alude posteriormente a sus referentes míticos:

...ambas copas llevan la representación del respectivo cosmos literario de referencia: la primera, el mundo mítico de la Antigüedad vigente en la narrativa del siglo anterior; la segunda, la más famosa leyenda céltica representativa del cosmos narrativo que llena el horizonte literario de principios del siglo XIII⁵⁶.

La representación del universo mítico de la Antigüedad es tan amplio que la simple enumeración de ejemplos rebasaría este estudio.

⁵³ *Le Conte de Floire et Blancheflor* (ed. J.L. LECLANCHE), París, Champion, 1983, p. 13.

⁵⁴ *Las máscaras de Dios. Mitología creativa*, Madrid, Alianza Editorial, 1999 (1ª ed. 1992), pp. 30 y ss.; 127 y ss.; 184 y ss.; 196 y ss.; 274 y ss.

⁵⁵ *El roman lírico medieval*, Barcelona, PPU, 1988, p. 42.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 43.

3. DE LOS HÉROES DE LA MATERIA BRETONA

Los personajes artúricos fueron aceptados como héroes mítico-literarios en la misma etapa medieval, en la que se crean, viven y se transforman. No sólo en ella, estamos ante un proceso de pervivencia y expansión de las mayores dimensiones de un mito literario, hasta tal punto que bastaría señalar la publicación del *Diccionario de mitología artúrica* del profesor Alvar⁵⁷ para comprender la dimensión, como mito literario, del rey Arturo, sus damas y caballeros, en definitiva del universo artúrico, con los elementos míticos que lo caracteriza desde la cercana literatura medieval hasta nuestros días.

La formación de este proceso, como prácticamente la de toda creación mítica que adquiere tales proporciones, se escapa un poco de la estructuración racional objetiva. Es bastante significativo que en el entramado inexplicable de cómo el mito va tomando consistencia se pregunte, como lo haría cualquier otro estudioso, C. Alvar: «¿qué pensaría aquel Gildas que hacia el año 540 d.C. escribió el *De excidio Britanniae* si viera que trescientos años más tarde el vencedor de la batalla de Mons Badonicus había dejado de ser Ambrosio Aureliano, remplazado por un *dux bellorum* llamado Arturo?». Para responder evidentemente que «se trata de un proceso largo que exige un crecimiento y una alimentación adecuadas: [...]»;⁵⁸ por fin en la segunda mitad del siglo XII, Arturo se convertirá en rey (Geoffrey de Monmouth, *Historia regum Britanniae*, h. 1160). En efecto, fueros varios siglos, pero especialmente los siglos XII y XIII, los que contribuyeron a dar forma a la materia mitológica artúrica, que tendría sus antecedentes en leyendas transmitidas oralmente sobre hechos más o menos históricos de los s. VI y VII. Con Geoffrey de Monmouth y la versión romanceada de su obra llevada a cabo por Wace se consolida la historia de un rey, o más bien un emperador a nivel de Alejandro o de Carlomagno, victorioso y lleno de esplendor. Con el primero ya es transportado Arturo a Avalón, y con Wace se introduce la Tabla o Mesa Redonda⁵⁹. Las obras de Chrétien y posteriormente la *Vulgata* configuran definitivamente la «materia de Bretaña», con el rey Arturo magnánimo y esplendoroso, la magia de Merlín o Morgana y las «aventuras» de los más nobles caballeros de su entorno. Materia bretona que contará con una posteridad que perdura a lo largo de todos los siglos y llega hasta nuestros días, y con una expansión que abarca todo el territorio europeo y allende los mares. Aunque la etapa de creación se da por concluida con la *Vulgata* o *Ciclo de Lanzarote*, el

⁵⁷ *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

⁵⁸ Continúa: «Arturo se convertirá en rey; la batalla de Mons Badonicus será la última de doce victorias (Nennio, *Historia Britonum*, siglo IX), y luego aparecerá la protección de la Cruz de Jesucristo (*Annales Cambriae*, siglo X) o de la Virgen que le da al *dux* Artorius el triunfo sobre 900 enemigos (Guillermo de Malmesbury, *Gesta rerum anglorum*, primera mitad del siglo XII);». «Preliminar», *El mito, los mitos* (eds. C. ALVAR et alii), Madrid, Caballo Griego (SELGC), 2002, p. 12.

⁵⁹ Para el origen y configuración de la mitología artúrica *vid.* C. GARCÍA GUAL, *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

tratamiento de la temática artúrica no cesa hasta nuestros días. El periodo medieval acabó con la gran refundición del universo artúrico de Thomas Malory que sirvió de base para las obras tan conocidas de Walter Scott, de A. Tennyson o de J. Steinbeck, entre otros.

No obstante, sin alejarnos de la etapa medieval, las literaturas románicas seguían «reescribiendo» la tradición artúrica y «reinterpretando» su mitología; y, en este amplio proceso, las imágenes y los elementos artísticos ayudaron a reafirmar su universo mitológico particular, con una temprana representación artística. E. Mâle nos presenta la famosa arquivolta de la catedral de Módena como una de las primeras muestras de tema bretón. En ella aparecen unos caballeros asediando un castillo, donde hay una dama prisionera, tema que derivaría de la leyenda artúrica, probablemente difundida por algún *conteor* con motivo de la primera cruzada⁶⁰. La representación escultórica data del 1100 aproximadamente. Señala a este respecto Mâle que la presencia de los héroes de los cantares de gesta es más o menos aceptable en cuanto que eran considerados casi como mártires; sin embargo, más extraña debería considerarse la presencia del rey Arturo y sus caballeros, y también están presentes, y, como hemos señalado al principio de nuestra exposición, Arturo y Roldán forman pareja en el Cantar de la *Bataille Loquifer*. En el pavimento de la catedral de Otranto (1163-66) aparece el rey Arturo montando un caballo fabuloso. Debían, efectivamente, haber penetrado estos cantos de los juglares con profundidad en el espíritu de las personas para que estos elementos paganos fuesen representados en las puertas de una iglesia, como ocurre en la catedral de Módena en cuyo pórtico aparecen, cabalgando alrededor de la arquivolta y con sus nombres inscritos Arturo de Bretaña, Idier, Galván y el senescal Keu. El mito ha trascendido y el héroe aparece casi divinizado en el espíritu profundamente religioso medieval y se va adaptando a cada contexto histórico.

Es curioso que la presencia de Arturo fuera de su ciclo se produzca con frecuencia a través del sueño, para dar verosimilitud al suceso y con una intervención de cierta entidad moral salvadora, como había ocurrido en la *Bataille Loquifer* o en un pequeño poema didáctico-alegórico del siglo XIV, la *Faula*, de Guillem de Torroella, muy importante desde la perspectiva literario-artística que nos ocupa. En él se produce una readaptación del universo mitológico artúrico, ateniéndose a los gustos de su época y sociedad e intentando moralizar con los ideales a los que aspiraba dicha sociedad y que tan profundamente habían penetrado en ella. En la *Faula*, Torroella quiere estructurar y adaptar todos los elementos de la tradición artúrica a la intencionada narración alegórico-didáctica que persigue, mostrando la decadencia de la sociedad actual, como la que se produjo en la *Mort Artu*, con el derrumbamiento de su mundo caballeresco. El engarce de las obras lo efectúa Escalibor, ofreciendo en primer lugar una conexión con la *Mort Artu* y presentando una visión simultánea de los dos mundos y uniendo en Arturo las desgracias y la

⁶⁰ Vid. C. GARCÍA GUAL, *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1974, p. 139.

posible recuperación de ambos, y Torroella como transmisor. Él le otorga a la *Faula* una «senesfiança» concreta, la del deber del rey Arturo de proteger y salvar al mundo de los males que en él entraron con la destrucción de su reino tras la batalla de Salesbieres. Fueron las pinturas que Lanzarote mandó hacer en las paredes del castillo de Morgana, sobre sus amores con la reina Ginebra⁶¹, las que informaron al rey de sus relaciones adúlteras, en una visita al castillo de su hermana. Este episodio de la *Mort Artu* desempeñó un papel decisivo en el desenlace de la historia, pues a partir de aquí se iniciaron los odios y las luchas que desencadenan la batalla y el trágico final del mundo artúrico. Guillem de Torroella recurrirá a la descripción de los personajes literarios en los objetos artísticos de estas obras para evocar y representar dicha tradición. En varios episodios de la *Faula* se reproduce en las artes plásticas la mitificación de la leyenda que ya tenía una amplia representación desde el punto de vista literario. De modo que, cuando Torroella hace su Viaje a la Mítica Isla Paradisiaca donde reside el rey Arturo, se encontrará a mitad del camino con la presencia del palafrén que lo conduce al castillo llevando inscritas, en sus arreos, historias de «Floris e de Blancaflor, de Isolda la bronda e de Tristan, de Tiubes e de Piramús, de Serena e d'Ellidús, de Paris y Elena» (vv. 236-242); y de muchas otras historias más «que n'us say dir» (v. 245)⁶². Del mismo modo que cuando describe el decorado del castillo, además de las figuras talladas, ve el autor historias de «Juntas, batallas e torneys,/Amors, jausimén e dompneys» y otros hechos «Qui donen prets, segon valor» (v. 557), como los que llevan a cabo los héroes artúricos, caracterizados con los moldes arquetípicos que le son propios: «del prous Lançalot del Lach» tendríamos «Lo sen, la força e l'ardimén/Ab què mantench cavalleria;»; de «Ivany lo cortès», se verían «Les beutats e les cortesies», «de Erech les cavalleries», de «Galvany les aventures;/Et las batallas forts e dures de Boors e de Perceval» (vv. 562 y ss.), que llevarían a cabo en la búsqueda del Santo Grial. Así se van enumerando prácticamente todos los personajes artúricos, con estas breves referencias a sus batallas y amores que los caracterizaban, Galeot, Bioble, Lionell, Quechs, Dinadans, Amorat, Brunor, Gariet, Sagramor, Estor de Mares, Donidell lo Salvatge (vv. 577-599), y de «mants altres» (v. 599). Sería el más claro ejemplo de la vinculación intertextual entre lo plástico y lo escrito. Las pinturas, las esculturas constituyen el resumen, la presentación condensada y panorámica de unas historias, un simbolismo, una mitología, que es desencadenante de toda la historia. Torroella debía estar familiarizado con estas representaciones decorativas y las utiliza de manera espontánea. Señala P. Bohigas: «En Cataluña, los héroes de las novelas bretonas eran representados en las tapicerías, las pinturas murales y diversos objetos decorativos; son citados en las obras literarias de igual manera que los héroes antiguos, los héroes bíblicos, los de las canciones de gesta y del ciclo de las cruzadas. Que esto

⁶¹ En el *Libre de Lancelot* (3ª parte de la *Vulgata*) el héroe se encuentra bajo el poder de Morgana y manda que se realicen estas pinturas.

⁶² Todos los textos citados están tomados de la edición de P. BOHIGAS y J. ALCOVER, *Guillem de Torroella. La Faula*, Tarragona, Ed. Tàrraco, 1984.

hubiese ocurrido en la corte o en los medios aristocráticos no tendría nada de sorprendente»⁶³.

Se parte de las representaciones plásticas de los episodios más famosos de los *romans* —que mantienen la memoria de un pasado heroico y especialmente de la vida caballeresca— para poder volver a «reinterpretar» literariamente la ficción bretona, con la que anhelan identificarse gran parte de la alta sociedad y la burguesía catalana, que vivía bajo la influencia y la obsesión por esta literatura. Una sociedad caballeresca que, como nos recuerda Martín de Riquer, «ha sido tan ganada por la literatura, que se empeña en vivir en ella»⁶⁴.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Podríamos decir que la historia de la literatura medieval es, más que la de cualquier otra etapa, una historia poblada de héroes míticos, arraigados en sus propios esquemas vivenciales, con unas estructuras de pensamiento más próximas de lo mítico y religioso que de lo «real».

El canto épico, tan inextricablemente unido al hecho histórico, ha sido el pilar base en las sociedades que inician su andadura histórica, como la primera etapa de la Edad Media. La alusión a una edad heroica proporciona las más grandes gestas y los más insignes héroes míticos en la expresión literaria con la que el pueblo se identificará. A su vez, en su paso iniciático, el hombre medieval necesita de los muros de la Antigüedad para apoyarse y lanzarse hacia el futuro. Bastaría recordar la tan citada frase de Bernardo de Chartres, «somos enanos sobre espaldas de gigantes», para percibir cómo se sienten herederos de esta tradición en la que se inspiran y modelan hasta la saciedad. Y, en ocasiones, respondiendo a sus arquetipos de salvación, la propia sociedad medieval forja un mito que rige su existencia y vive en él, como el rey Arturo. Martín de Riquer en su *Historia de la Literatura Universal*⁶⁵ nos comenta que existe documentación histórica que testifica cómo en 1394 un peregrino instaba a los jóvenes de Igualada a velar para dar gracias a Dios en una capilla por haberlo libertado «de los encantos del hada Morgana, en el Valle del Falso engaño, durante muchos años». Señalo esta anécdota como muestra de la identificación y credibilidad de la sociedad del momento en los «hechos» del rey Arturo y la necesidad, al menos a nivel ideológico y moral, de identificarse con todos los elementos de la mitología artúrica. Los héroes míticos que pueblan la literatura medieval se van configurando y transformando en perfecta armonía con el devenir del tiempo, con arquetipos y mensajes diferentes. Y, sobre los mensajes dichos o escritos en las formas literarias, los mensajes del escultor, del pintor, del

⁶³ «La matèria de Bretanya a Catalunya», *Aportació a l'Estudi de la literatura Catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Monserrat, 1982, p. 287.

⁶⁴ *Historia de la Literatura Universal*, Barcelona, Planeta, 1984, t. III, p. 508.

⁶⁵ *Ibidem*, t. III, p. 243.

artista en general, van superponiendo elementos que diversifican la estructuración y plasmación del mito. El mosaico de las escenas más dramáticas del *Cantar de Roldán* figuraba en la catedral de Brindisi, en el que estaban representados Roldán, Oliveros y el obispo Turpín. El Cid y Fernán González aparecen o desaparecen de las genealogías castellanas, junto a los reyes, con sus imágenes, según se pretenda enaltecer o no la supremacía castellana. El pavimento de la catedral de Otranto tiene representado a un Alejandro elevándose hacia el cielo, sentado sobre su trono acompañado de los dos grifos y levantando un doble cebo en la extremidad de dos lanzas, recordando la historia del seudo-Calístenes. Al igual que aparece su ascensión a los cielos en la fachada de la catedral de Borgo San Donnino. E igualmente en las catedrales aparecen esculpidas las figuras de Arturo y de los caballeros de su corte, tal y como habían sido descritos en las leyendas y en los *romans*.

En esta «remodelación» entra en juego toda una serie de elementos que lo consolidan y dan una imagen arquetípica que recurre en ocasiones a la plasticidad para su expresión. En ambos planos, el mito se va enriqueciendo, adaptando una versatilidad y riqueza de significaciones que lo hacen valedero para su capacidad de eternizar. Todo ello en el entorno de la sociedad medieval, con una importante influencia y aceptación de unos héroes mítico-literarios, con los que a menudo se intentaba una identificación, como modelo ideal de la existencia y las conductas humanas, que, en definitiva, es la base del funcionamiento mitológico.

