

LA MEMORIA MEDIEVAL DE PROUST. ILUMINACIONES DEL PASADO

José M.^a Fernández Cardo
Universidad de Oviedo

RESUMEN

Revisión y lectura intertextual de diferentes aspectos que relacionan la obra de Marcel Proust con Chrétien de Troyes, las construcciones góticas (catedrales de Amiens y Rouen), la pintura de algunos pintores de la última parte del Medioevo y una representación de la memoria documentada en la retórica medieval. La mediación se establece de la mano del escritor inglés (estudioso de las catedrales francesas) John Ruskin, padre «espiritual» de Marcel Proust en su itinerario de búsqueda del estilo de escritura, que de modo definitivo terminará encontrando en *A la búsqueda del tiempo perdido*. Es precisamente en el último volumen de la obra proustiana donde el narrador establece una relación particularmente sugerente con el libro de las horas de Fouquet, libro de imágenes cuya mención constituye el preámbulo para el enunciado de la teoría de la metáfora, inscrita en el propio texto narrativo, en el último de sus volúmenes, en *El tiempo recobrado*.

PALABRAS CLAVE: Marcel Proust, Chrétien de Troyes, Jean Fouquet, John Ruskin, memoria, catedral gótica, libro de horas, metáfora.

ABSTRACT

«Proust's medieval memory. Illuminations of the past». This article is meant to be an intertextual revision and interpretation of different aspects which relate Marcel Proust's work to Chrétien de Troyes: gothic cathedrals (Amiens and Rouen), the works of late medieval painters, and a representation of memory as documented on medieval rhetoric. The connection is established through John Ruskin, Marcel Proust's «spiritual» father in his quest for a writing style, which he eventually found in *In Search of Lost Time*. It is precisely in this last volume that the narrator establishes a particularly suggestive relation with Fouquet's book of hours, a work with illustrations whose reference is the anticipation of metaphor theory in the very narrative text of the last volume, *Time Regained*.

KEYWORDS: Marcel Proust, Chrétien de Troyes, Jean Fouquet, John Ruskin, memory, gothic cathedral, book of hours, metaphor.



La imagen juega aquí una función que en términos genettianos llamaríamos proléptica, en la medida en que anticipa un acontecimiento posterior, ya que en último término prefigura lo que viene a ser el desenlace de esta breve aventura

Dulce M.^a GONZÁLEZ DORESTE¹

La relación que aquí se establece, que bien pudiera presentirse como peligrosa, es sobre todo de naturaleza *exótica*, en el sentido más propio del término, en la medida en que ciertamente se trata de poner en contacto objetos muy alejados en el tiempo, en el espacio, en la concepción y hasta en el soporte material. En este tipo de relación exótica importa también la clarificación del punto de mira, el interés del espectador (y del lector), lo que traducido al propósito que ahora me ocupa significa optar por remontar la corriente, poniendo el acento en la lectura que Proust hace de la Edad Media, o bien por tratar de explicar la escritura proustiana a través de la utilización de piezas artísticas de extracción medieval. Como no estoy plenamente convencido de permanecer en los límites rigurosos de una u otra opción, y a pesar de sentir una mayor inclinación personal por la segunda, trataré de moverme en esa especie de terreno resbaladizo compartido por ambas.

Un reciente trabajo de Vincent Ferré, publicado en 2013, con motivo del centenario de la primera publicación de *Du côté de chez Swann* (el primero de los volúmenes que integran *À la Recherche*), «La sensation du moyenâge, ou le chiennerrant de Combray»², plantea una serie de consideraciones útiles a este propósito. Me conformaré con traer a colación aquí un par de ellas que me parecen de interés. La primera se relaciona con un concepto del uso de lo medieval y de la Edad Media que puedo compartir: lo que generalmente se llama Edad Media es un conjunto de ideas, un conjunto de representaciones imaginarias, provisionales, parciales de mundos pasados a través de un conjunto de objetos, pero no un depósito de elementos estables capaces de ser identificados de forma clara en una novela moderna, digamos del siglo xx. La segunda, en relación estrecha con la novela proustiana: retrotraer la historia de Swann y del protagonista al esquema de la *quête* supone desconocer los elementos inasequibles de la Edad Media, y también los aspectos irreductiblemente diferentes de la literatura medieval.

Dicho lo que precede, se impone la cita necesaria de un texto de partida, canónico en cuestión de los antecedentes medievales de lo que se ha dado en llamar

¹ D.M.^a GONZÁLEZ DORESTE, «El texto medieval o la fabulación esquizofrénica de la escritura y de la imagen», en VV.AA., *Figuración y narración*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1996, pp. 61-76.

² EN A. COMPAGNON, K. YOSHIKAWA y M. VERNET (dirs.), *Swann le centenaire*. París, éd. Hermann, 2013, pp. 239-253.



la *memoria involuntaria*, *Le roman de Perceval ou le conte du Graal* de Chrétien de Troyes, versos 4194-4210³:

Quant Percevaus vit defolee
La noïfsor quoi la jante jut
Et le sanc qui ancor parut,
Si s'apoiadesor sa lance,
Pour esgarder celes anblance,
Que li sans et la noïsen sanble
La fresche color li resanble
Qui ert an la face s'amie;
Si panse tant que il s'oblie,
Qu'autres i estoit an son vis
Li vermauzsor le blanc assis
Con cez trois gotes de sanc furent,
Qui sor la blanche noif parurent.
An l'esgarder que il feisoit
Li ert avis, tant li pleisoit,
Qu'il veïst la color novele
De la face s'amie bele

En este texto, en resumen, lo que se cuenta es que el color de las gotas de sangre sobre la nieve trae a la memoria de Perceval «la color bermeja» del rostro de su amada Blancaflor. Doctores tiene la literatura medieval que han estudiado el pasaje y su significado hasta la saciedad, que yo naturalmente no soy quién para enmendar. Me conformaré con mencionar aquí a Poirion, quien escribiera a propósito de este pasaje que no se podía sugerir mejor la relación entre la memoria y la sensación, y citaré al respecto el profundísimo artículo de Pierre Gallais, publicado ya en 1978, «Le sang sur la neige (le conte et le rêve)»⁴, donde la lectura ahonda en interpretaciones varias relacionadas con las raíces del cuento popular, el psicoanálisis, la desfloración y, por qué no decirlo, hasta en las huellas del denominado complejo de Electra, sobre todo si se considera el exceso de amor dispensado por la madre del caballero Perceval. Es innegable que el pasaje del cuento del Grial de Chrétien constituye una de las primeras manifestaciones, dentro de la Literatura Francesa con mayúscula, de la relación sinestésica en tanto que percepción sensorial cromática que reaviva el recuerdo, relación que en *À la Recherche* adquiere las dimensiones retóricas de la

³ Texto a partir de las ediciones de A. HILKA (Halle, 1932) y J. DUFOURNET (París, GF-Flammarion, 1997). Y aprovecho para rendir aquí un particular homenaje a María Aurora Aragón Fernández, medievalista destacada y catedrática emérita de Filología Francesa de la Universidad de Oviedo, a la que agradezco el haberme puesto sobre la pista de este texto en una conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras de esa Universidad en el mes de septiembre de 2013, en la que relacionaba a propósito de la memoria varios textos de Chrétien de Troyes, Rousseau, Chateaubriand y Proust.

⁴ P. GALLAIS, «Le sang sur la neige (le conte et le rêve)». *Les Cahiers de Civilisation Médiévale* (1978), pp. 37-42.



metonimia por la que se accede a la gran metáfora que es la escritura proustiana, y que ilustra sobradamente el archiconocido pasaje de la *madeleine*. E incluso cabría ir más lejos en la red de analogías intertextuales: El doble protagonismo en el cuento de Chrétien de Perceval y Gauvain, en la medida en que uno de los héroes reemplaza al otro, tendría un correlato como poco llamativo en el estatuto del personaje de Swann como doble de Marcel, el narrador. El estudio de un ilustre proustiano, profesor de la Universidad de Ginebra, Jean Rousset, en *Forme et Signification*⁵, vendría a corroborar lo que aquí se sugiere... Del mismo modo podríamos insistir igualmente sobre algunas analogías relacionadas con las funciones del personaje de la madre en el cuento de Chrétien y en la obra proustiana, donde como se sabe es la madre la que le ofrece la taza de té en el pasaje por excelencia de la memoria involuntaria, al que me he referido antes denominándolo de la *madeleine*.

La magdalena tal como Proust la describe ha despertado toda una red de resonancias medievales: descrita como concha venera justo al principio del camino, precisamente en el momento en que el narrador se dispone a iniciarse en la búsqueda, la *quête*, que culminará en *Le temps retrouvé*, pero que empieza propiamente en el momento en que «tout Combray sort de la tasse de thé»; a partir de ese instante narrativo casi todo puede explicarse, incluso el calificativo que el narrador aplicaba a Venecia, «tout encombrée d'Orient». El asunto merecería sin duda un desarrollo más amplio, y para eso remito al trabajo del profesor Francisco González que lleva por título «Du côté de Saint-Jacques: le singulier pèlerinage de La Recherche»⁶, aun a riesgo de dejar en el tintero otras implicaciones significativas relacionadas con la metáfora de la concha venera y el Nacimiento de Venus, que vendría a ilustrar de manera sobrada en pleno Quattrocento el cuadro de Sandro Boticcelli.

Pero con todo y con eso, es decir las relaciones establecidas que se acaban de enumerar, no es este el propósito fundamental de este trabajo. Más de algún lector avisado podría sostener, no exento de razones, que esta sucesión de correspondencias no va más allá del espacio de lo puramente ornamental. Así que, a partir de ahora, retomaré el camino indicado por el título y volveré del lado de la *memoria medieval*... Y para recorrerlo no me queda más remedio que adicionar memoria medieval y arquitectura, y hablar necesariamente de la arquitectura de la catedral gótica⁷, y en consecuencia retomar el famoso texto de una carta de Proust en la que compara la estructura de *À la Recherche* con los elementos arquitectónicos de las catedrales góticas. El texto es suficientemente conocido, pero no por ello debe ser obviado en el camino del peregrinaje que yo mismo me he impuesto; me refiero a este fragmento de la carta escrita por Proust en 1919 a Jean de Gaigneron en el que Proust dice que cuando le hablan de catedrales no puede menos que emocionarse a causa de la intuición que ha adivinado lo que él nunca había dicho a nadie ni escrito antes.

⁵ París, Jose Corti, 1966.

⁶ En T. GARCÍA-SABELL, D. OLIVARES, A. BOILÈVE-GUERLET y M. GARCÍA (eds.), *Les chemins du texte*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pp. 275-284.

⁷ Vid. L. FRAISSE, Luc, *L'oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*. París, José Corti, 1990.



Hubiera querido dar a las distintas partes de su libro títulos como *Atrio 1, Vidrieras del Ábside*, para dar una respuesta a la crítica estúpida de falta de construcción, cuando el verdadero mérito de su libro es la reunión sólida de las partes más pequeñas, añadiendo que si ha renunciado a estos títulos de arquitectura es porque los ha considerado excesivamente pretenciosos⁸.

No cabe pensar que se trata de una veleidad puntual de Proust, que habría encontrado en la catedral gótica la mejor imagen para hablar de la composición de su obra. El asunto está más interiorizado de lo que pudiera parecer a primera vista, si no es que viene de lejos. La confirmación nos la proporciona el reciente libro de Michel Schneider⁹, que lleva por título *L'auteur, l'autre. Proust et son double*. En 1921, un año antes de morir, cuando entra en la fase final de *Le Temps retrouvé*, escribe una carta a un tal Thiébault Sisson, joven crítico literario, completamente desconocido, que intenta escribir un artículo sobre su obra. Proust le propone que él mismo va a escribir el artículo, con la condición de que cuando se publique figure como firmante del artículo el mencionado Thiébault Sisson. No es la única vez que autores consolidados realizan faenas de esta guisa... Un texto de estas características, o lo que es lo mismo la crítica de la obra realizada por el propio autor, es indudable que significa de otra manera, y que significa mucho, al menos para los historiadores de la literatura. Pues bien, en ese texto sobre su propia obra, el artículo escrito por él mismo que lleva por título «L'esthétique de Marcel Proust», Proust vuelve a aludir a la construcción del libro según el modelo catedralicio, y, cuando se refiere a la necesidad de suprimir o conservar una escena de *Du côté de chez Swann*, introduce el siguiente comentario:

Esta escena era corta. A Proust le gustaba poco, Swann se sostenía sin ella. Quiso cortarla para agradar a su maestro, pero se dio cuenta que esta escena, en absoluto indispensable en el primer volumen, sujetaba totalmente el sexto y el séptimo, que se hubieran venido abajo sin ese pilar [...]. Los volúmenes que esa escena apuntala todavía no han sido publicados, pero harán entender su necesidad arquitectónica¹⁰.

El emparejamiento de la arquitectura y la memoria es uno de los *leitmotifs* que recorren la historia de la cultura medieval, con una incidencia clara en el discurso retórico siempre que el orador quería recordar la sucesión de secuencias o fragmentos que componían el sermón. La imagen arquitectónica venía a constituir así una especie de útil mnemotécnico de primera fiabilidad. Los orígenes del binomio, como casi siempre, se remontan a la Grecia clásica: un relato mítico protagonizado por el poeta Simónides de Ceos, personaje del siglo V o VI antes de Cristo. Había sido contratado para recitar durante un banquete el elogio del anfitrión, un noble de Tesalia, que

⁸ El texto original que aquí traduzco y parafraseo se halla reproducido en el principio del libro de LucFraise, citado en la nota precedente, al principio del «Avant-propos».

⁹ París, Gallimard, 2014.

¹⁰ La traducción del texto, recogido en el libro de Michel Schneider citado en la nota anterior, es mía.



no quedó del todo complacido y que no quería pagarle la cantidad estipulada por haber dedicado mucho espacio a la glosa de las virtudes de los dioses Cástor y Pólux. Poco después de la recitación, el poeta abandona el recinto porque le avisan de que le están esperando afuera dos jóvenes. Simónides sale, pero no encuentra a nadie, y en ese momento se produce la catástrofe: la casa se desploma. Cabe, pues, inferir que quienes habían llamado al poeta no eran otros que los propios Cástor y Pólux, que habían venido para recompensarle por su elogio, salvándole la vida. Todos murieron dentro de la casa, la identificación de los cuerpos de las víctimas resultaba imposible para las familias, sólo Simónides fue capaz de reconocerlos al recordar el lugar que ocupaban durante el banquete. Así se inventaría el arte de la memoria, situando las imágenes dentro de un espacio arquitectónico.

El arte de la memoria en su versión clásica constituye una de las cinco partes de la retórica antigua, cuya formulación más acabada es la *Rhetorica ad Herennium*, tratado del siglo I a.C. que se atribuyó a Cicerón y que es ampliamente citado en la Edad Media. El truco funciona de manera relativamente sencilla: las imágenes más llamativas del discurso se colocan mentalmente en las habitaciones de un espacio conocido, y, cuando se trate de recordarlas, bastará con recorrer el espacio de referencia. Señala al respecto Guillaume Perrier en su interesante trabajo «Architecture médiévale et art de la mémoire dans *À la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust»¹¹, publicado en el 2011, que bajo la influencia de teólogos como santo Tomás de Aquino el arte de la memoria se convierte en un sistema de representación que responde a la necesidad de memorizar algunas nociones teológicas, como la lista de los Vicios y de las Virtudes, los tormentos del Infierno o las recompensas del Paraíso. Es el propio Michel Perrier el que llama la atención sobre el hecho de que las reglas del arte de la memoria han influido de modo particular en la capilla de la Arena de Padua, que Proust visita en 1900, y cuyos frescos pintados por Giotto han dejado más de una huella en *À la Recherche*, porque, como es bien conocido de los proustianos de pro, Giotto es sobre todo el pintor de Swann. La pregunta que sigue es si realmente la idea de la arquitectura mental del arte de la memoria juega un papel determinante en la distribución espacial de la novela proustiana. En ese sentido conviene recordar que la geografía proustiana es sobre todo «Bilateral», Du côté de chez Swann y du côté des Guermantes, pero tampoco estaría de más reparar en el hecho de que algunos personajes de *À la Recherche* tienen carácter alegórico y en consecuencia capacidad para sugerir analogías entre la estructura de la novela y la de la capilla de Giotto, y mucho más si se tiene en cuenta, como señala el mismo Guillaume Perrier en el trabajo citado, que es el propio Proust el que anuncia que en 1914 publicará un capítulo que llevaría por título «Les Vices et les Vertus de Padoue et de Combray», que no llegará a realizar, pero aquí nos conformamos con la formulación expresa de tal intención.

¹¹ Études Littéraires, vol. 42, núm. 1 (2011), pp. 13-22.



Decía hace un momento que Giotto¹² en la obra proustiana era sobre todo el pintor de Swann. El narrador en busca de su propia identidad no comparte la admiración de su doble ficcional, y recuerda que las reproducciones de los Vicios y de las Virtudes que colgaban de las paredes del cuarto de estudio, regalo de Swann, le resultaban más bien repulsivas: «Durante mucho tiempo no me produjo placer alguno en nuestro cuarto de estudio [...] la contemplación de esta Caridad sin caridad, esta Envidia que parecía una ilustración en un libro de medicina de la opresión de la glotis o de la campanilla por un tumor de la lengua o por la introducción del instrumento del cirujano»¹³.

En el texto que acabo de citar no resulta difícil de escuchar la voz del hijo de médico que era Proust, así que me valdré de esta pequeña argucia para operar la transición biográfica en busca de la fascinación real que Marcel la persona, o si se quiere el personaje histórico que murió en 1922, sentía por la Edad Media y en particular por la arquitectura gótica. Y en ese sentido no queda más remedio que ocuparnos durante un rato de su padre espiritual, es decir de John Ruskin, el sabio inglés que escribió *La Bible d'Amiens*, que Proust tradujo, prologó y anotó. La reunión aquí del padre real y del padre espiritual no resultaría en ningún modo arbitraria si tenemos en cuenta que la pérdida de uno y otro guardan una especie de secreta relación para el joven Proust que a la sazón busca su propio camino de escritura, en el que la traducción de *La Bible d'Amiens* adquiere un valor iniciático absoluto. Ruskin fallece en 1900 y su padre, Adrien Proust, en 1903, y *La Bible d'Amiens* se publica en 1904. La muerte de Ruskin ha producido sus efectos en el joven aprendiz de escritor, que entonces tenía 28 años: escribe varios artículos sobre el erudito inglés, incorporados más tarde al importantísimo Prefacio de la traducción, y viaja a los lugares de culto ruskinianos, Normandía, Picardía y Venecia (y de modo particular se detiene en la catedral de Rouen y la «pequeña figura», la catedral de Amiens y la Virgen Dorada, y la arquitectura doméstica veneciana). El estudio, detallado y apasionado, de Cynthia Gamble, que lleva por título «Adrien Proust et John Ruskin: la mort inspiratrice du travail proustien»¹⁴, es de obligada referencia par al cuestión que ahora nos ocupa.

Con el paso del tiempo, apenas tres años, parece que la fascinación del joven Marcel por Ruskin está decayendo. La madre del escritor en ciernes, seriamente preocupada por el porvenir de un hijo que no terminaba de centrarse, y que, por cierto, le ha proporcionado una primera versión al francés del libro de Ruskin sobre el pórtico de la catedral de Amiens —los conocimientos de Proust de la lengua inglesa no eran suficientes—, se sirve de una estratagema para que su hijo vuelva a

¹² Vid. E. KARPELES, *Le musée imaginaire de Marcel Proust. Tous les tableaux de «À la Recherche du temps perdu»*, tr. Pierre Saint-Jean. París, Thames & Hudson, 2009.

¹³ *À la Recherche du temps perdu*, vol. 1, *Du côté de chez Swann*, éd. J.-Y. TADIÉ, 1987, Gallimard, La Pléiade, pp. 80-81. Todos los textos citados de Proust en este trabajo han sido extraídos del correspondiente volumen de la mencionada edición de Jean-Yves Tadié. La traducción de este texto y de todos los que siguen dentro de este artículo es mía.

¹⁴ *Bulletin Marcel Proust*, vol. 54 (2004), pp. 37-59.





ocuparse de la traducción del libro del sabio inglés. Es el propio Proust quien se lo cuenta de esta manera a Anna de Noailles en una carta: «Cuando mamá se entera de que había renunciado a Ruskin, se le mete en la cabeza que eso era lo que papá deseaba y que esperaba el día en que por fin el libro se publicara»¹⁵. Estas y otras circunstancias, que ahora no hacen al caso y que nos llevarían a elucubraciones biográficas sobre el autor de *À la Recherche*, contribuyen a explicar la dedicatoria que precede a la traducción proustiana de *La Bible d'Amiens*, que traduzco: «En memoria de mi padre, golpeado por la enfermedad mientras trabajaba el 24 de noviembre de 1903 y fallecido el 26 de noviembre. A él le dedico esta traducción. Marcel Proust. Luego viene el tiempo del trabajo...; luego el tiempo de la muerte, que en las vidas felices es muy corto. John Ruskin».

¿Cómo se explica que Proust se haya iniciado a la escritura con el sabio inglés John Ruskin? Antes de las traducciones de John Ruskin sólo había publicado *Les plaisirs et les jours*, en 1896. Trabaja por entonces en una novela que no termina de convencerle, en exceso autobiográfica, considerada hoy como laboratorio de pruebas para la escritura definitiva (me refiero a *Jean Santeuil*). La influencia de su círculo de amistades y el hecho cierto de que *La Bible d'Amiens* no ha sido traducida impulsan al joven Proust a dedicarse de lleno al libro del escritor inglés, y digo dedicarse porque bajo el término de traducción Proust ha hecho mucho más, no sólo ha escrito prólogos importantísimos para esa obra sino que al reescribir a Ruskin ha creado su propio y definitivo estilo. Dice Yves-Michel Ergal, el autor en 2007 de una magnífica y probablemente definitiva edición de la traducción de *La Bible d'Amiens*¹⁶, que Proust al traducir la lectura de «la biblia de piedra» descifrada por Ruskin a través de los pórticos de la catedral d'Amiens se está exponiendo a que se le clasifique en el grupo de los tradicionalistas cristianos, en una época como era aquella de chauvinismo ambiental y de antisemitismo violento, de discusiones sobre la separación de la Iglesia y el Estado, y en la que habría que recordar que el patrimonio, los tesoros desconocidos y los valores de «la champagne» eran particularmente reivindicados en Francia. *The Bible of Amiens* había sido escrita por el erudito esteta inglés entre 1880 y 1885, en la misma línea de *Piedras de Venecia*, libro de arte, de historia y de visita turística y casi mística. Dije antes que Proust había visitado Venecia en 1900, en compañía, añadido ahora, de su madre. Y Venecia en *À la Recherche* es uno de los lugares míticos, tan mítico como Combray: ya se citó antes Venise «encombrée d'Orient», y la doble lectura... Evocaciones todas destinadas a resaltar la relación del entorno de la catedral de Amiens con el paisaje veneciano: si hay en Francia una catedral gótica que parezca que está en Venecia esa es la de Amiens, ubicada en un entorno de canales. No es casual que Amiens se denomine «la pequeña Venecia del Norte». Es el propio Proust el que escribe en el «Préface» de la traducción de *La*

¹⁵ *Correspondance de Marcel Proust*, vol. III, ed. P. KOLB (20 vols.). París, Plon, 1970-1993, p. 448. Fragmento de la carta en C. GAMBLE (*op. cit.*). La traducción es mía.

¹⁶ M. PROUST, «Préface du traducteur», en Y.-M. ERGAL (ed.), *La Bible d'Amiens de John Ruskin*. París, Editions Bartillat, 2007.

Bible d'Amiens: «Et voici qu'en effet les pierres d'Amiens ont pour moi la dignité des pierres de Venise, et comme la grandeur qui avait la Bible»¹⁷.

Pero si las esculturas de la catedral de Amiens bien valen una Biblia, del mismo modo que la obra escrita originalmente por Ruskin bien merece este trabajo de reescritura por parte de Proust, además de los abultados comentarios que se suceden bajo epígrafes sucesivos de la palabra prólogo, no es menos cierto que al menos uno de estos comentarios es digno de consideración detenida, dentro de esta relación peligrosa entre la obra proustiana y la Edad Media que se intenta llevar a buen puerto. Al hilo de la loa que Proust escribe sobre el escritor inglés en el prefacio hay algunos párrafos cuya importancia es de primer orden para este propósito, párrafos que no se refieren a la catedral de Amiens, sino a un detalle del pórtico de los Libreros de la catedral de Rouen, objeto también de estudio por parte del erudito británico. Proust traduce para la ocasión una página de Ruskin extraída del capítulo de «The lamp of life», el último del libro *Seven Lamps of Architecture*, la traduce él mismo y la comenta; se trata de la página en que se habla de una diminuta figura de piedra esculpida en el mencionado Pórtico de las Librerías de la catedral de Rouen, una figura de unos pocos centímetros, perdida entre cientos de otras pequeñas figuras. Cuando Ruskin muere, en 1900, el joven Proust ha sentido el deseo de ir a ver «sur place» la figurita en cuestión. Y aquí necesariamente no cabe sino ceder la palabra al propio Proust porque el resumen o la paráfrasis desvirtuarían todas las implicaciones que el comentario tiene. Bien se diría que más que de un comentario se trata de una revelación:

Y fui a Rouen como obedeciendo a un pensamiento testamentario, y como si Ruskin al morir hubiera en alguna medida confiado a sus lectores a la pobre criatura a la que al hablar de ella le dio la vida y que acababa, sin saberlo, de perder para siempre al que había hecho tanto por ella como su primer escultor. Pero cuando llegué cerca de la inmensa catedral y delante de la puerta en que los santos se calentaban al sol, más alto, desde las galerías en que brillaban los reyes hasta las supremas alturas de piedra que yo creía inhabitadas y donde, aquí, un ermitaño esculpido vivía aislado, dejando a los pájaros permanecer sobre su frente, mientras que más allá un cenáculo de apóstoles escuchaba el mensaje de un ángel que se posaba cerca de ellos, replegando sus alas, bajo un vuelo de palomas que desplegaban las suyas y no lejos de un personaje que, llevando un niño sobre la espalda, volvía la cabeza con un gesto brusco y secular; cuando vi, colocados delante de sus atrios o inclinados en los balcones de sus torres, a todos los huéspedes de piedra de la ciudad mística respirar el sol o la sombra matinal, comprendí que sería imposible encontrar en medio de este pueblo sobrehumano una figura de algunos centímetros. Fui al pórtico de las Librerías. Pero ¿cómo reconocer la pequeña figura entre centenares de ellas? De repente, una joven escultora de talento y con porvenir, Mme. L. Yeatman, me dijo: «Ahí hay una que se le parece». Miramos un poco más abajo, y allí estaba. No mide diez centímetros. Está deshecha, y sin embargo está su mirada, la piedra conserva el agujero que corresponde a la pupila y le da esta expresión que me la ha

¹⁷ *Ibidem*, p. 41.





hecho reconocer. El artista muerto desde hace siglos ha dejado allí, entre otros miles, esta persona pequeña que muere un poco cada día, y que estaba muerta desde hace mucho tiempo, perdida en medio de la multitud de los otros, para siempre. Pero la había puesto allí. Un día, un hombre para el que no existe la muerte, para el que no existe el infinito material ni el olvido, un hombre que, al colocar lejos de sí esta nada que nos oprime para alcanzar las metas que dominan su vida, tan numerosas que no podrá alcanzarlas todas mientras que parece que a nosotros nos faltan, este hombre ha llegado, y entre estas olas de piedra en que cada encaje de espuma se parecía a los otros, al ver allí todas las leyes de la vida, todos los pensamientos del alma, nombrándolos por su nombre, dijo: «Ved, esto es esto, esto es aquello». Al igual que en el día del Juicio, que no lejos de allí está representado, hace escuchar en sus palabras como la trompeta del arcángel y dice: «Los que han vivido vivirán, la materia no es nada». Y, en efecto, al igual que los muertos que no lejos el tímpano representa despiertos al sonido de la trompeta del arcángel, levantados, habiendo recuperado su forma, reconocibles, vivos, he aquí que la pequeña figura ha revivido y recuperado su mirada, y el Juez ha dicho: «has vivido, vivirás»¹⁸.

Al lector asiduo de *À la Recherche* sólo le cabe señalar que los ingredientes principales del denominado primer *seuil* de la obra proustiana se encuentran presentes en el texto que acabo de citar. Todo el pasaje de la magdalena que hace posible que «tout Combray sorte de la tasse de thé» está implícito en él. Aquí como allí se necesita la presencia de una mediadora, Mme. L. Yeatman, que actúa como la madre del narrador en el pasaje de la magdalena, para que los sucesivos intentos lleguen a dar fruto de manera repentina; aquí el narrador del texto no deja de utilizar una de sus fórmulas favoritas, el *tout à coup* (*de repente*), que casi constituye la muestra más ejemplar del estilo formulario proustiano antes de que el milagro del descubrimiento revelador se produzca, o sea la resurrección a la nueva vida narrativa que constituye la obra de arte, literaria o escultórica.

En este texto del prefacio de *La Bible d'Amiens*, relativo al pequeño motivo de la catedral de Rouen (de la que conviene alejarse cuanto antes para no caer en la tentación, o sea, el un nudo de relaciones intertextuales que podrían apartarnos del objeto primero de este trabajo, porque la catedral de Rouen es la de Flaubert, es la que tiene la vidriera con la leyenda del relato queda origen al cuento de *Saint Julien l'Hospitalier*, tan conocido por Proust que ha incorporado alguno de sus ingredientes en un pasaje de *À la Recherche*, bien estudiado por Mireille Naturel¹⁹, que por ahora más vale que dejemos en el olvido si queremos no perdernos por el camino, pero quería al menos evocarlo para que quede claro que en los orígenes de los autores emblema de eso que se llama la modernidad dentro de la literatura francesa también actúan las referencias medievales)... Quería decir que en ese texto el pequeño objeto escultórico había recobrado la vida porque había sido percibido por dos miradas separadas por unos cuantos siglos, la del artista medieval que lo

¹⁸ *Ibidem*, pp. 63-64.

¹⁹ M. NATUREL, *Proust et Flaubert: un secret d'écriture*. Rodopi, Amsterdam/Nueva-York, 2007.

esculpió y la de Ruskin que reparó en él, y que sirvió para que Proust, a pesar de la dificultad inicial, también lo percibiera. Todo esto resulta mucho más comprensible y adquiere su verdadera dimensión significativa a luz de las conclusiones que extrae el narrador de *À la Recherche* en *Le temps retrouvé*: «Algunos espíritus que aman el misterio quieren creer que los objetos conservan algo de los ojos que los miraron, que los monumentos y los cuadros sólo se nos muestran bajo el velo sensible que les han tejido el amor y la contemplación de tantos adoradores, durante siglos», porque las cosas, una vez que las percibimos, se convierten dentro de nosotros en algo inmaterial, igual que las preocupaciones o las sensaciones que en aquel momento teníamos. Para el narrador proustiano la percepción de los monumentos, de los cuadros y de los libros funciona de la misma manera. El pequeño motivo del Pórtico de las Librerías era de naturaleza escultórica, formaba parte de un monumento gótico, pero además estaba situado en ese pórtico concreto, así llamado por ser el espacio que dentro de la catedral ocupaba la biblioteca. Dos párrafos más adelante, después del último texto que acabo de citar de *Le temps retrouvé*, es el mismísimo narrador el que dice que si un día se le ocurriera convertirse en bibliófilo, como el príncipe de Guermantes, se compondría una biblioteca absolutamente singular, y que tendría para él mucho más valor que si acumulara primeras ediciones o libros antiguos. Una vez más se hace necesario reproducir el texto para evitar tergiversaciones y la disolución de los matices sutiles que el texto exhala:

La Biblioteca que me compondría de ese modo tendría incluso un valor todavía más grande; pues los libros que leí hace tiempo en Combray, en Venecia, enriquecidos ahora por mi memoria con grandes iluminaciones que representan la iglesia de Saint-Hilaire, la góndola amarrada al pie de San Jorge el Mayor sobre el Gran Canal incrustado de zafiros centelleantes, se habrían hecho dignos de esos «libros de imágenes», biblias historiadas, libros de horas que el aficionado no abre nunca para leer el texto sino para quedar encantado una vez más con los colores que allí ha añadido un imitador de Foucquet y que constituyen todo el mérito de la obra²⁰.

El lector no puede aquí evitar dejarse llevar por lo que el texto dice y sugiere (ya se sabe que el texto proustiano es un artefacto semiótico de naturaleza esencialmente plural), y el primer movimiento es el de subrayar, o reparar, la palabra *enluminures* (*iluminaciones*) que da paso a una cadena de parientes genéricos, como son los libros de imágenes, las biblias historiadas y los libros de horas, entre los que naturalmente tiene que mencionar el de Foucquet, del siglo xv, y cuya lámina identificadora por excelencia, la primera, es nada más y nada menos que la del evangelista escritor, desde luego mucho más escritor que los otros tres, el que empezara su texto con aquello de que en principio eral el Verbo, además de atribuírsele el Apocalipsis, un texto por excelencia de ensoñación simbólica, metafórica o simplemente poética:

²⁰ *À la Recherche* du temps perdu, vol. IV, *Le temps retrouvé*, ed. J.-Y. Tadié. Gallimard, La Pléiade, 1987, p. 466.



san Juan, el escritor iluminado, en la isla de Patmos, en un retiro en todo comparable al de Proust confinado para siempre en su lecho de escritura.

El libro de horas de Foucquet tampoco puede dejar de emitir señales significantes, imposibles de acallar, cuando precisamente aparece convocado y citado en este otro gran libro, una obra que ocupa cuatro volúmenes en la edición de la Pléiade y cuyo principal asunto es de naturaleza temporal: su grito es tanto o más estridente que el de las Sirenas que llamaban a Ulises en la Odisea... Recordaremos que el libro de horas que Proust cita, denominado de Foucquet, es el libro de horas manuscrito de Étienne Chevalier, tesorero del rey Carlos VII, obra de Jean Foucquet, compuesto entre 1452 y 1460. Hoy en gran parte perdido, sólo se conservan de él 49 hojas que contienen 47 miniaturas, y la primera de ellas de entre las conocidas que componían el libro es precisamente la que representa a san Juan en Patmos. El libro de horas, como es bien sabido, era un libro de carácter litúrgico destinado a los fieles laicos, que de este modo podían seguir la liturgia de las horas, del mismo modo que hacían los clérigos que utilizaban para lo mismo el breviario.

La palabra «hora» en el conjunto de la obra proustiana, *summa litteraria* dedicada al paso del tiempo, ofrece un elevadísimo número de ocurrencias. Ahora que la tecnología pone en nuestras manos determinados medios podemos afirmar, por ejemplo, sin temor a equivocarnos, que en *Du côté de chez Swann* se registran 198 ocurrencias de la voz *heure*, en su variante singular y plural. Y el cómputo se ha hecho sólo en el primer volumen a modo de muestra... Tan importante es la palabra «hora» que hasta aparece en la primera línea de la obra, cerrando la primera frase, canónica donde las haya: «*Longtemps, je me suis couché de bonneheure*»... Una página más allá de la mención del libro de horas de Foucquet el narrador hace esta observación que tiene todos los visos de constituirse en clave de lectura determinante: «UNA HORA NO ES SÓLO UNA HORA, ES UN RECIPIENTE LLENO DE PERFUMES, DE SONIDOS, DE PROYECTOS Y DE CLIMAS»²¹. Y lo que me ha llamado mucho más la atención es que esta máxima del narrador viene inmediatamente seguida del fragmento que yo (anónimo discípulo de la mayoría de los críticos de renombre que han escrito sobre *À la Recherche*) siempre he tenido por el más significativo de *Le temps retrouvé* en materia de estética literaria y por la gran declaración teórica de Proust sobre el estilo del escritor, la relación de la literatura y la realidad y su particular concepción de la metáfora:

Lo que llamamos realidad es una especie de relación entre las sensaciones y los recuerdos que nos rodean simultáneamente —relación que suprime una simple visión cinematográfica, la cual se aleja más de lo verdadero cuanto más pretende limitarse a él— relación única que el escritor debe recuperar con el fin de encadenar para siempre en su frase los dos términos diferentes. Podemos hacerse suceder indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito, la verdad no existirá hasta el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de

²¹ *Ibidem*, pp. 467-468 (en el original en minúsculas).



la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre dentro de los anillos necesarios de un bello estilo. Incluso, igual que en la vida, cuando al aproximar una cualidad común a dos sensaciones, extraiga su esencia común reuniéndolas una y otra para sustraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora²².

CODA

Si no hubiera sido por la encomienda de la Dra. Dulce María González Doreste, que me invitó a participar en el xxv Seminario del IEMYR, nunca me habría dado cuenta de que la gran revelación de la escritura proustiana había sido generada precisamente por la mención de un manuscrito del siglo xv iluminado por el gran pintor Foucquet, que el narrador de *À la Recherche* escribe lógicamente con la grafía antigua, con CQ. Y tampoco convendría perder de vista que este pintor se llamaba Juan, grafiado Jehan en el francés antiguo, y que su espacio artístico es precisamente el de la fusión del gótico francés y las formas provenientes del temprano renacimiento italiano, en el que se inscriben nombres de la talla de Giotto en el Trecento y de Botticelli en el Quattrocento. *Tout à coup* la relación ha sido establecida, de otro modo para mí se hubiera perdido para siempre.

RECIBIDO: octubre 2015; ACEPTADO: julio 2016



²² *Ibidem*, p. 468.

OBRAS CITADAS

- CHRÉRIEN DE TROYES, *Le roman de Perceval ou le conte du Graal*. Ed. A. Hilka, Halle, 1932.
- *Le roman de Perceval ou le conte du Graal*. Ed. J. Dufournet, París, GF-Flammarion, 1997.
- FERRÉ, Vincent, «La sensation du moyenâge, ou le chienerrant de Combray», en A. Compagnon, K. Yoshikawa y M. Vernet (dirs.). *Swann le centenaire*, París, Hermann, 2013, pp. 239-253.
- FRAISSE, Luc, *L'oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*. París, José Corti, 1990.
- GALLAIS, Pierre, «Le sang sur la neige (le conte et le rêve)». *Les Cahiers de Civilisation Médiévale* (1978), pp. 37-42.
- GAMBLE, Cynthia, «Adrien Proust et John Ruskin: la mort inspiratrice du travail proustien». *Bulletin Marcel Proust*, vol. 54 (2004), pp. 37-59.
- GONZÁLEZ DORESTE, Dulce M.ª, «El texto medieval o la fabulación esquizofrénica de la escritura y de la imagen», en VV.AA., *Figuración y narración*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1996, pp. 61-76.
- GONZÁLEZ, Francisco, «Du côté de Saint-Jacques: le singulier pèlerinage de La Recherche», en Teresa García-Sabell, Dolores Olivares, Annick Boilève-Guerlet, Manuel García (eds.), *Les chemins du texte*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pp. 275-284.
- KARPELES, Eric, *Le musée imaginaire de Marcel Proust. Tous les tableaux de «À la Recherche du temps perdu»*. Tr. Pierre Saint-Jean, París, Thames & Hudson, 2009.
- NATUREL, Mireille, *Proust et Flaubert: un secret d'écriture*. Rodopi, Amsterdam/Nueva York, 2007.
- PERRIER, Guillaume, «Architecture médiévale et art de la mémoire dans *À la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust». *Études Littéraires*, vol. 42, núm.1 (2011), pp. 13-22.
- PROUST, Marcel, *À la Recherche du temps perdu, vol. 1, Du côté de chez Swann*. Ed. Jean-Yves Tadié, Gallimard, La Pléiade, 1987.
- *Correspondance de Marcel Proust*, vol. III. Ed. Philip Kolb, París, Plon, 1970-1993.
- «Préface du traducteur», en Yves-Michel Ergal (ed.), *La Bible d'Amiens de John Ruskin*. París, Editions Bartillat, 2007.
- ROUSSET, Jean, *Forme et Signification*. París, Jose Corti, 1966.
- SCHNEIDER, Michel, *L'auteur, l'autre. Proust et son double*. París, Gallimard, 2014.

