

EL TERRITORIO DEL CÓDICE: PRESENCIAS, RESISTENCIAS E INCERTIDUMBRES¹

Rosa María Rodríguez Porto

Universidade de Santiago de Compostela

En este número monográfico de la *Revista de poética medieval*, dedicado a cartografiar los múltiples territorios –algunos en parte por explorar– que hoy ocupan el Medievalismo como disciplina(s) y "lo medieval" como imaginario de presencia obstinada, he de situarme como historiadora del arte en el territorio del libro iluminado. No es únicamente donde se entrecruzan el texto y la imagen, y desde donde es posible plantear fructíferos retos epistemológicos y hermenéuticos a partir de las interferencias de legibilidades y visualidades. Es también mi ámbito de trabajo habitual y de ahí que, más que una panorámica exhaustiva sobre tendencias actuales en la historiografía del arte medieval, pretenda ofrecer en este artículo una serie de reflexiones surgidas de mi trabajo con manuscritos iluminados, en especial con el código que constituye el núcleo de mi tesis doctoral: la *Crónica Troyana de Alfonso XI* (h.I.6). Dichas reflexiones tienen como hilo conductor una indagación sobre el papel de las imágenes en tanto que mediadoras en la configuración de espacialidades y en la construcción de temporalidades.

¹ Este trabajo se integra en el Proyecto de Investigación "Cultura visual y cultura libraria en la Corona de Castilla (1284-1369)", dirigido por la Prof. Rocío Sánchez Ameijeiras y financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2005-03707).

I. Del iconoclasmo a la poética audiovisual

El 31 de diciembre de 1350, según indica su colofón, esta versión castellana del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure fue "acauada de escreuir e de estoriar", reinando Pedro I.² El joven monarca recibía el códice como inesperada herencia tras la muerte de su padre Alfonso XI, comitente original del manuscrito, víctima de la Peste Negra en el sitio de Gibraltar. El más ambicioso proyecto artístico emprendido por Alfonso se convertía así en un eslabón entre padre e hijo, adquiriendo probablemente un nuevo significado que se superpondría al rico entramado de valores tejido alrededor del ciclo troyano en la corte castellana.³ Esos significados, estereotipados o más personales, se concentraban en un objeto que hoy podemos hojear del mismo modo que lo hizo Pedro, aunque la reconstrucción de su experiencia del texto y de las 70 miniaturas que aún conserva el deteriorado manuscrito sea una aspira-

² La bibliografía consagrada al manuscrito escorialense es reducida. Véase Francisco María Tubino, "Historia Troyana, códice historiado perteneciente a la Cámara de Pedro I. Estudio histórico-crítico", en *Museo Español de Antigüedades*, 5 (1875), pp. 187-205; Pilar García Morencos, *Crónica Troyana*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1976; Kelvin M. Parker, ed., *La versión de Alfonso XI del Roman de Troie. Ms. H-j-6 del Escorial*, Illinois, Applied Literature Press, 1977; Rosa María Rodríguez Porto, "The *Crónica Troyana de Alfonso XI* (Escorial, h.1.6). A Visual Exemplum on Warfare, Chivalry and Courtliness" en *Alfonso XI and His Times*, ed. por N. Agrait (en prensa).

³ Es posible especular con un temprano conocimiento del *Roman de Troie* en Castilla, dado que Leonor de Castilla († 1214), esposa de Alfonso VIII, era la hija de Leonor de Aquitania y Enrique II, dedicatarios originales de la obra. Durante el siglo XIII fue utilizado como fuente por el taller historiográfico alfonsí, y entre finales de esa centuria y principios de la siguiente diversas traducciones en castellano y en gallego pasarán al soporte escrito, tras haber circulado con toda seguridad en versiones orales. Una mención en el *Otas de Roma* permite inferir que a principios del siglo XIV constituía una lectura muy popular en la corte. Me remito a los trabajos de Antonio García Solalinde, "Las versiones españolas del *Roman de Troie*", en *Revista de Filología Española*, 3:2 (1916), pp. 121-63; *Crónica Troiana*, ed. de Ramón Lorenzo, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985; Helena de Carlos Villamarín, "Os autómatas da cámara de Eytor", en *Verba*, 16 (1989), pp. 135-43; *Eadem*, "Águilas en Portugal: un aspecto de las versiones peninsulares del *Roman de Troie*", en *Evphrosine*, nova série, 20 (1992), pp. 365-77; y Juan Casas Rigall, *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1999.

ción en la que el paso del tiempo impone una distancia insalvable. Con todo, la presencia del rey muerto parece asaltarnos al abrir los folios 151v-152r (Fig. 1). En la pequeña miniatura del vuelto, Príamo llora desconsolado la inminente destrucción de Troya, mientras en el recto la diosa Fortuna y su rueda sirven de glosa visual al planto regio. El anciano rey se dirige a la “uentura negra τ oscura τ astrosa τ crua τ esquiuu τ dolorida falsa τ mentirosa τ sin lealtad” (fol. 151va), recordando que su rueda arrastra a todos los vivos en un incesante y caprichoso movimiento.⁴ Nada hay en la formulación literaria e iconográfica del *topos* que se aleje de los modelos vigentes a finales del siglo XIII y principios del XIV pero, como bien advirtió Hugo Buchthal, la Rueda de la Fortuna no forma parte del programa ilustrativo habitual en los manuscritos vinculados al tronco textual del *Roman de Troie*.⁵ Su inclusión ha de ser considerada entonces una alteración significativa con respecto a los precedentes inmediatos de la *Crónica*, un acento visual explícito sobre lo moralizante y eminentemente dramático del relato. De la eficacia de esta retórica en imágenes, a modo de *emotional triggers*, para conmover a la audiencia y fijar una determinada interpretación de la caída de Ilión, da cuenta un detalle singular del manuscrito: el rostro de la diosa ha sido borrado con un paño mojado que además salpicó los dos folios en varios puntos.⁶ Al reparar en esta huella dejada en el pergamino por una mano anónima, ¿cómo no imaginar que el propio Pedro, en sus últimos días y ante el inminente triunfo de su hermanastro Enrique en

⁴ Las rúbricas que acompañan a las miniaturas son las siguientes: “De como el rey Príamo se esta razonando con la su fuerte uentura et messando los cabellos” y “Esta es la estoria de la uentura en que los omnes biuen en este [mundo]” (mi transcripción).

⁵ Hugo Buchthal, *Historia Troiana. Studies in the History of Mædieval Secular Illustration*, London-Leiden, The Warburg Institute-Brill, 1971, p. 14-6. Sobre la iconografía de la Rueda de la Fortuna, me remito a Jean Wirth, “L’iconographie médiévale de la roue de Fortune”, en *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, ed. Y. Foehr-Janssens y E. Métry, Genève, Droz, 2003, p. 105-118.

⁶ Los daños que presenta el códice son antiguos e intencionados, y no pueden achacarse en modo alguno al incendio sufrido por la biblioteca escurialense en 1671, como se ha aceptado tradicionalmente. Por lo que se refiere al uso de la imagen como *emotional trigger*, véase Mary Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 198-203.

la guerra fratricida que desgarró Castilla (1366-9), hubiese dado rienda suelta a su dolor en un acto de irracional iconoclastia?⁷ Aceptar esta irrupción de lo sentimental en el discurso histórico entra en contradicción con mi posicionamiento como historiadora pretendidamente rigurosa, comprometida en otras ocasiones con el análisis crítico de la propaganda trastamarista y la historiografía romántica, que tanto han distorsionado la valoración de un reinado complejo como el de Pedro I.⁸ Sin embargo, y a pesar del escrúpulo, no puedo presentar otra hipótesis más plausible ni sustraerme al influjo de la imagen semiborrada que me hace llegar la onda expansiva de un gesto perpetrado, quizás, hace más de seiscientos años.

Con este ejemplo, tal vez excepcional por lo extremo de las pasiones encapsuladas en el pergamino, quiero empezar señalando algunas de las particularidades que hacen del libro iluminado un artefacto cultural aparte en el conjunto de los objetos que constituyen de la historia del arte y, más específicamente de la pintura, con la cual se ha encuadrado tradicionalmente. La primera es que el libro, incluyendo sus imágenes, es un objeto creado para un —o más de un— uso determinado, a diferencia del cuadro tal y como se conforma a partir del Renacimiento, que está concebido para una contemplación pasiva y, hasta cierto punto, descorporeizada.⁹ Por el contrario, la lectura es un acto performa-

⁷ Se encuentra sugerente información sobre la violencia ejercida contra las imágenes en David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 285-322. Me he ocupado de un caso de destrucción de imágenes un poco más tardío en “Fartan sus iras en forma semblante. La tumba de Álvaro de Luna y el status de la imagen en la Castilla bajomedieval”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII-Historia del arte, 17 (2004), pp. 11-28.

⁸ Por su rigor y meticulosidad, la mejor bibliografía publicada sobre el monarca castellano es la de Clara Estow, *Pedro the Cruel of Castile 1350-1369*, Leiden, Brill, 1995. Me centro en la figura de Pedro I como promotor artístico en “Courtliness and its Trujamanes. Manufacturing Chivalric Imagery accross Castilian-Granadine Frontier”, en *Medieval Encounters* (en prensa).

⁹ El cuadro privilegia una posición estática y vertical, mientras que un libro miniado está concebido para ser dispuesto sobre una mesa o atril, donde poder pasar las páginas con comodidad. Así, el aislar una miniatura de su espacio en la página, error habitual del historiador del arte acostumbrado a trabajar con reproducciones, se la priva de parte de su sentido. Por otro lado, en la Edad Media no sólo las ilustraciones librerías están pensadas para una interacción con el espectador. Lo mismo puede decirse de las tablas e imaginería devocionales. Sobre estas cuestiones, es preciso

tivo, una actividad no sólo intelectual sino también física que implica un contacto directo y abiertamente sensorial con el libro. Éste, en tanto que objeto de uso y propiedad, puede ser hojeado, olido, leído, anotado y, como en el caso de la *Crónica Troyana*, incluso mutilado sin por ello perder su condición de *libro*. En este sentido, la relación entre el manuscrito y su audiencia tiene mucho de íntimo, aunque la lectura en silencio sea excepcional en la Edad Media fuera del ámbito monástico o devocional.¹⁰ Esta primera mirada al códice regio evidencia asimismo que el manuscrito iluminado es una totalidad que excede la mera suma de sus partes. De ahí que el aislamiento de los discursos —palabra, imagen— que en él conviven e interaccionan sólo redunde en una radical incomprensión de su funcionamiento y en el empobrecimiento del análisis resultante.

A pesar de ello, filólogos e historiadores del arte han trabajado por separado hasta fechas recientes debido al arraigo de ciertos prejuicios en ambas disciplinas. Como ha analizado Michael Camille, el iconoclasmo fundacional que tiene lugar a finales del siglo XIX con la aparición de las primeras ediciones impresas de textos medievales —privadas de cualquier referencia a la materialidad de los manuscritos incluyendo sus imágenes— ha de ponerse en relación con un intento por parte de la filología y la historia del arte para definir(se en) sus respectivos campos de actuación como disciplinas *científicas*.¹¹ Al mismo tiempo, la escisión no deja de traslucir una escala de valores que se remonta a los primeros tiempos del cristianismo, en la que la palabra —en especial la palabra *escrita*— se sitúa por encima de la imagen, equiparada ésta con lo ornamental y lo superficial; en conclusión, con algo que acompaña pero no tiene un significado específico.¹² Esta asimetría en la concep-

citar los clásicos y complementarios trabajos de Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago, Chicago University Press, 1994; Victor Stoichita, *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

¹⁰ Sobre la lectura silente, véase Paul Saenger, *Space Between Words. The Origin of Silent Reading*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

¹¹ Michael Camille, "Philological Iconoclasm: Edition and Image in the *Vie de Saint Alexis*", en *Medievalism and the Modernist Temper*, ed. por R. H. Bloch y S. G. Nichols, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1996, pp. 371-401.

¹² Camille, *art. cit.*, pp. 371-2. A ello también aluden Pamela Sheingorn y Marilyn Desmond, *Myth, Montage & Visuality in Late Medieval Manuscript Culture*:

ción de las relaciones imagen-texto se revela a otro nivel incluso en la obra del más influyente historiador del arte del siglo XX, Erwin Panofsky, ya que en su definición del método iconográfico e iconológico todavía subyace la idea de que son las fuentes textuales las que deben hablar por la imagen para *explicar* su contenido o tema.¹³ No obstante, si la tendencia erudito-textista podría tener algún sentido en el ámbito de trabajo privilegiado por Panofsky —el estudio del arte cortesano del Renacimiento italiano—, el análisis de obras medievales plantea una serie de condicionantes que desaconsejan semejante enfoque, entre ellos la dificultad para seleccionar un texto de referencia entre múltiples y discordantes copias manuscritas, la existencia en paralelo de una rica y dinámica cultura oral, o la ausencia de documentación sobre patrones y audiencias que pueda certificar la circulación de determinados textos en contextos concretos.¹⁴

Pero, ante todo, la objeción fundamental a este enfoque grafocéntrico viene dada por el hecho de que la imagen puede vehicular significados *por sí misma*, que exceden la mera duplicación de información ya presente en ese texto o textos que le servirían de base. Sin embargo,

Christine de Pizan's Epistre Othea, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2003, p. 20

¹³ A Panofsky se lo considera como el padre fundador de la moderna disciplina de la historia del arte (véase *infra*), de ahí lo trascendental de su postura en esta cuestión. La formulación canónica de su método iconológico se encuentra en Erwin Panofsky, *Estudios sobre Iconología* [1939], Madrid, Alianza, 1976. Para una evaluación matizada del mismo, véase Ernst H. Gombrich, “Objetivos y límites de la iconología”, en *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte de Renacimiento* [1972], Madrid, Alianza, 1983, pp. 13-51. En el ámbito del libro manuscrito, es de obligada cita el libro de Kurt Weitzmann, *Del rollo al códice: un estudio del origen y el método de la iluminación de textos* [1948], Madrid, Nerea, 1990. La propuesta de Weitzmann es un método de análisis de la ilustración del manuscrito inspirado por la crítica lachmanniana. El principio rector que lo sustenta es la existencia de un supuesto manuscrito original al que es posible remontar mediante la construcción de *stemmae* iconográficos. Desde este enfoque, la copia es más o menos mecánica, y responde a esquemas fijos que son siempre dependientes de un texto, al menos en su origen.

¹⁴ Si algo define al Renacimiento es la existencia de una acendrada conciencia filológica, que explica el gusto de la elite de los patrones renacentistas por encargar imágenes inspiradas por textos concretos, a veces escritos *ex profeso*. Por el contrario, la fijación de textos concretos es especialmente difícil en el caso de las obras de temática profana medievales, en constante proceso de reelaboración.

desde esta perspectiva tiende a valorarse aquello que el artista aporta, consciente o inconscientemente, como superfluo o incluso como fruto de un error en la interpretación del texto antes que como componente integral de la obra resultante. Del mismo modo, se ignora la existencia de fenómenos intertextuales e intervisuales, la impronta dejada por inercias de taller y la copia recurrente de ciertos modelos prestigiosos, o el marco que imponen las convenciones genéricas. En resumen, esta tendencia hermenéutica minusvalora el peso de la tradición en el sentido más amplio de la palabra y, por tanto, tampoco es la más adecuada para sopesar lo que en la obra pueda haber de original. Más aún, al asumir que la transición de un discurso al otro es un proceso directo o "natural", desfigura la radical diferencia que hace de palabra e imagen dos lenguajes distintos.¹⁵

Por fortuna, desde la década de los 70 en adelante, la impronta de la semiótica, el estructuralismo y el post-estructuralismo ha venido a cambiar sustancialmente este panorama con su reivindicación de las imágenes en tanto que creadoras de un *texto* alternativo, de una verdadera narración visual susceptible también de ser *leída* más allá de la identificación iconográfica.¹⁶ El "giro lingüístico" y el cambio de

¹⁵ La teorización de la literatura como arte del tiempo y las artes visuales como artes del espacio tiene su origen en el clásico ensayo de Gotthold E. Lessing, *Laocoonte* [1766], Madrid, Tecnos, 1989. Véase también William J. T. Mitchell, "Word and Image" en *Critical Terms for Art History*, ed. por R. Schiff y R. S. Nelson, Chicago, Chicago University Press, 1996, pp. 47-57; *Idem*, "The Politics of Genre. Space and Time in Lessing's Laocoon", *Representations*, 6 (1984), pp. 98-115.

¹⁶ Paradójicamente, esta tendencia ha tenido como consuecencia la revisión de pioneras incursiones en el ámbito de la narración visual por parte de la llamada Escuela de Viena, como el trabajo de Franz Wickhoff y Wilhelm Ritter von Hartel, *Die Wiener Genesis*, Viena, F. Temsky, 1895. También de un renovado interés en el análisis del gesto y convenciones narrativas, como los de André Chastel, *El gesto en el arte* [1977-80], Madrid, Siruela, 2004; Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident medieval*, Paris, Gallimard, 1990. No obstante, la consecuencia más destacada es el haber dado lugar a una terminología más precisa a para el análisis narratológico, a partir de las propuestas de Barthes, Genette, o Bal. Para una panorámica, véase Mieke Bal y Norman Bryson, "Semiotics and Art History", *Art Bulletin*, 73:2 (1991), pp. 174-215. A modo de ejemplo de la impronta de esta tendencia en la historiografía del arte medieval, me remito a los importantes estudios de Jean Wirth, *L'image médiévale*, Paris, Méridiens-Klinksieck, 1989; Madelaine H. Caviness, *Paintings on Glass. Studies in Romanesque and Gothic Monumental Art*, Aldershot,

orientación que éste ha impuesto en las humanidades ha ido en paralelo también con una investigación, ahora sí coordinada entre filólogos e historiadores del arte, para la reconstrucción de las condiciones de lectura del manuscrito y sus imágenes.¹⁷ Esta tarea ha redescubierto toda una consciente "poética audiovisual" en la que, como afirmaba Richard de Fournival en un bien conocido fragmento de su *Bestiaire d'amours* (ca. 1260), *parole* and *painture* son caminos paralelos para llegar a las dos puertas de la memoria, la vista y el oído (Fig. 2):¹⁸

Car quant on voit painte une estoire, ou de Troie ou d'outre, on voit les faits des pseudomes ke cha en ariere fuerent, ausi com s'il fussent present. Et tout ensi est il de la parole. Car quant on ot .i. romans lire, on entent les aventures, ausi com on les veist en present.¹⁹

En esta línea, recientes trabajos insisten en el valor de las imágenes para dotar de vida al texto escrito,²⁰ en su función como *points de re-*

Variorum, 1997; Herbert Kessler, *Studies in Pictorial Narrative*, London, Pindar Press, 1994; Wolfgang Kemp, *The Narratives of Gothic Stained Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

¹⁷ A modo de ejemplo, véase Joyce Coleman, *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996. Ofrece una precisa panorámica historiográfica sobre el tema Charles F. Briggs, "Literacy, Reading, and Writing in the Medieval West", en *Journal of Medieval History*, 26:4 (2000), pp. 397-420.

¹⁸ La expresión "audiovisual poetics" es utilizada por Sylvia Huot, *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, Cornell Univers Press, 1987. Véanse también Mary J. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* [1990], Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 223-229; Brigitte Buettner, "Profane Illuminations, Secular Illusions: Manuscripts in Late Medieval Courtly Society", *Art Bulletin*, 74:1 (1992), pp. 75-90, esp. 80.

¹⁹ Richard de Fournival, *Li Bestiaires d'amours di Maestre Richard de Fournival e Li Response du Bestiaire*, ed. de Cesare Segre, Milan, Riccardo Ricciardi, 1957, p. 5.

²⁰ Laura Kendrick, *Animating the Letter: The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*, Columbus Ohio, Ohio State University Press, 1999.

père para recordar y enfatizar episodios clave de la narración²¹, en la importancia de la *mise en page* para la organización y estructuración del relato²², y algo que tiene mayor relevancia para lo que aquí desearía comentar, en el poder de las imágenes como mediadoras para la visualización y fijación de una determinada idea del pasado.²³ No en vano, *estoriar* incluye entre sus significados “narrar”, “escribir la Historia” e “ilustrar un manuscrito”.

La polisemia de este término, común a otras lenguas europeas, da cuenta de cuán íntimamente ligados están la creación de una historiografía vernácula, la consolidación de un público laico —aristocrático primero e incipientemente burgués después— y la expansión del libro miniado, fenómenos todos ellos que tienen lugar a finales del siglo XIII.²⁴ A través de romances y crónicas ilustradas como los aludidos en

²¹ La denominación *points de repère* es de Keith Busby, *Codex and Context: Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, 2 vols., Amsterdam, Rodopi, 2002 I, p. 276. Entre los estudios narratológicos consagrados a manuscritos de temática caballeresca cabe citar Michael Curschmann, “Images of Tristan” in *Gottfried von Strassburg and the Medieval Tristan Legend. Papers from an Anglo-North American Symposium*, ed. por Adrian Stevens y Roy Wisbey, London, Boydell & Brewer, 1990, pp. 1-17; Sandra Hindman, *Sealed in Parchment: Rereadings of Knighthood in the Illuminated Manuscripts of Chrétien de Troyes*, Chicago, Chicago University Press, 1994; James A. Rushing Jr., *Images of Adventure. Ywain in the Visual Arts*, Philadelphia, UPenn Press, 1995; Alison Stones, Keith Busby et alii, *The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, 2 vols., Amsterdam, Rodopi, 2003.

²² Henri-Jean Martin y Jean Vezin, dirs., *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie-Promodis, 1990. Véase también, Patricia Stirnemann “La décoration”, en *Lire le manuscrit médiéval*, ed. por Paul Géhin, Paris, 2005, pp. 123-55; Suzanne Lewis, *Reading Images: Narrative Discourse and Reception in Thirteenth-century Illuminated Apocalypse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. Por lo que se refiere a la tradición manuscrita del *Roman de Troie*, me remito a Marc-René Jung, *La légende de Troie en France au Moyen Âge: Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Basel-Tübingen, Francke, 1996.

²³ Buettner, *art. cit.*, pp. 79-83. Como afirman Pamela Sheingorn y Marilyn Desmond, “cultural memory is primarily visual”. Sheingorn y Desmond, *ob. cit.*, p. 2.

²⁴ Sobre la creación de un público letrado en la baja Edad Media, es de obligada cita Erich Auerbach, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y la Edad Media* [1957], Barcelona, Seix Barral, 1969, en especial el capítulo titulado “Camila o el renacimiento de lo sublime”. Véase también Gabrielle M. Spiegel, *Romancing the Past: The Rise of the Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century*

el *Bestiaire d'amours*, el pasado se hace accesible para una audiencia medieval con una intensidad no alcanzada en centurias precedentes.²⁵ En las miniaturas, los protagonistas de los hechos del pasado vienen al encuentro de los que las contemplan, *aquí* y *ahora*. En el fragmento citado, Fournival atribuye esta condición de presencia tanto al texto actualizado en la lectura como a las propias iluminaciones, pero parece aventurado negar la idea de que en un libro ilustrado son fundamentalmente estas últimas las que condicionan la percepción del texto. Una vez más, el rostro (des)figurado de la diosa Fortuna de la *Crónica Troyana* sirve como índice de su crucial función en la interiorización —tal vez habría que hablar incluso de *somatización*— del contenido del libro por parte de la audiencia. A propósito de esta circunstancia, Brigitte Buettner ha destacado que en la Edad Media las miniaturas ejercen de mediadoras con el pasado, al escenificarlo para una audiencia que vive inmersa en una red de imágenes y rituales cuya efectividad para modelar actitudes y valores reside en la creación de continuidades entre pasado y presente.²⁶ Así, las imágenes se convierten, además, en repositorios de memoria artificial sobre los que crear nuevas imágenes. Estas continuidades se explicitan en la figuración de la prestigiosa Antigüedad greco-romana en términos contemporáneos, de modo que las miniaturas funcionan en muchas ocasiones como espejos de la vida cortesana que, al mismo tiempo, reafirman desde la autoridad del pasado un entramado secular separado de la cultura eclesiástica.

France, Berkeley, University of California Press, 1993. Por otro lado, hay que tener en cuenta que es sólo en este momento, cien años después de la escritura del *Roman de Troie* (ca. 1165) que se confecciona el primer manuscrito ilustrado (Paris, BnF, fr. 1610, 1264).

²⁵ Evidentemente, durante la Edad Media el contacto con la Antigüedad era continuo, pues su legado material estaba más presente de lo que lo está hoy para nosotros. Pero este momento ve una creciente reflexión y toma de conciencia histórica (véase *infra*).

²⁶ Buettner, *art. cit.*, p. 82. En este sentido, es preciso recordar la noción de *théâtralité* tal y como la define Paul Zumthor, *Essai de poétique médiéval* [1972], Paris, Editions du Seuil, 2000, pp. 52-55. Esta noción puede ponerse en relación con el moderno concepto de *performance*: “«Performance culture» refers to a society in which individuals are «performers» in the sense of being culturally fluent in speech, gesture, touch, smell and taste (Hibbits)”. Sheingorn y Desmond, *ob. cit.*, p. 8.

Todas estas cuestiones encuentran una acabada formulación en la *Crónica Troyana*, evidenciando que ni siquiera en el libro iluminado la relación entre texto e imagen es simple o inocente.²⁷ Muy al contrario, ambos se integran en un proceso dialéctico que, a su vez, incita a la audiencia a poner en juego su bagaje intelectual y su cultura visual. En este caso, las miniaturas añaden un *surplus de sens* que excede lo sugerido en el texto ya que la guerra entre aqueos y troyanos ha sido trasladada a un *lugar* que podría confundirse con la Castilla del siglo XIV, dada la amalgama de elementos islámicos y góticos que se advierte en la representación de Troya, no diferente en este aspecto de ciudades castellanas recientemente conquistadas como Córdoba y Sevilla (Fig. 3).²⁸ En paralelo, Aquiles y Héctor muestran idénticas maneras cortesanas a las de los castellanos contemporáneos, prácticas híbridas surgidas tras siglos de intercambios con al-Andalus a través de unas fronteras —geográficas, culturales— en constante negociación (Fig. 4).

Relato textual y relato visual constituyen una profunda reelaboración de sus precedentes, hasta el punto que, más que de una *traducción* hemos de hablar de una obra nueva, a la que subyacen sus propias estructuras de significado y motivaciones. Así, he tratado de argumentar en otro lugar que la alargada sombra del pasado serviría de aureola a la brillante corte de Alfonso XI, haciendo de la Península un paisaje de resonancias míticas, y de los guerreros griegos y frigios un insuperable modelo de caballería para la recién creada Orden de la Banda.²⁹ Sin

²⁷ En ocasiones, las miniaturas pueden subvertir por completo el significado del texto al que ilustran. Es el caso de varias imágenes de las *Cantigas de Santa María*. Véase Francisco Prado Vilar, “The Gothic Anamorphic Gaze: Regarding the Worth of the Others”, en *Under the Influence. Questioning the Comparative in Medieval Castile*, ed. por C. Robinson y L. Rouhi, Leiden, Brill, 2005, pp. 67-100.

²⁸ Rosa María Rodríguez Porto, “Troy-upon-Guadalquivir: Imagining Ancient Architectures at King Alfonso XI’s Court”, en *Troianalexandrina*, 5 (2005), pp. 9-35. He retomado este tema en “Metáforas e híbridos de la ciudad antigua en la *Crónica Troyana de Alfonso XI*”, en *Gótico y Frontera. En busca de nuevos paradigmas en el estudio del gótico hispano*, ed. por R. Sánchez Ameijeiras, Murcia, Nausíca (en prensa). Este último artículo y el presente forman una especie de díptico.

²⁹ Véase Rodríguez Porto, “The *Crónica Troyana*”. A pesar de que el manuscrito fue acabado reinando ya Pedro, hubo de ser concebido en el entorno de Alfonso XI. Ello no impide que sus valores fueran asumidos por Pedro, sobre todo, teniendo en cuenta el marcado continuismo de su ideología regalista con respecto a la de su padre.

embargo, el principio que rige esta apropiación del imaginario troyano en la corte castellana no difiere, a pesar de las diferencias entre el *Roman de Troie* y la *Crónica Troyana*, del que animó a Benoît de Sainte-Maure a componer su poema reelaborando diversas fuentes tardoantiguas para ajustarlas a los intereses de sus regios patronos, Enrique II de Inglaterra y Leonor de Aquitania. En ambos casos, traducir significa apropiarse de un legado cultural, actualizarlo —mantenerlo vivo y en conexión con el presente— mediante su inserción en la realidad de sus destinatarios. De hecho, transferencia lingüística y desplazamiento en el espacio (o el tiempo) son los dos sentidos impresos en la noción medieval de *translatio*, armazón conceptual de toda la teoría historiográfica y literaria de la Edad Media.³⁰ No obstante, la dinámica establecida entre cambio —de épocas, lugares y gentes— y permanencia —de una legitimidad política y un ideal cultural— no es sencilla. En unas páginas magistrales, Lee Patterson ha descrito cómo esta tensión dialéctica entre la fidelidad al pasado y el desarrollo de una identidad propia, presente en el mito cultural de la *translatio*, alcanza carta de naturaleza ya en la *Eneida*.³¹ En el monumento virgiliano, el drama está encarnado en

³⁰ Según la teoría de la *translatio*, inspirada por el Libro de Daniel y reformulada a partir de la idea agustiniana de las seis edades, en la historia de la humanidad unos imperios se han sucedido a otros, desde Babilonia a Roma, y en cada caso la transferencia de poder ha ido acompañada de una pareja transmisión de la sabiduría. Véanse los trabajos de Rita Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, César Domínguez, *El concepto de materia en la teoría literaria del medievo. Creación, interpretación y transtextualidad*, Madrid, CSIC, 2004; Claude Buridant, “*Translatio medievalis. Théorie et pratique de la traduction médiévale*”, *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 21:1 (1983), pp. 81-134; Serge Lusignan, “La topique de la *translatio studii* et les traductions françaises des textes savants au XIVE siècle” in *Traduction et traducteurs au Moyen Âge*, Paris, CNRS-IRHT, 1989, pp. 303-15.

³¹ Lee Patterson, “Virgil and the Historical Consciousness of the Twelfth Century: *The Roman d’Eneas and Erec and Enide*”, en *Negotiating the Past. The Historical Understanding of Medieval Literature*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1987, pp. 157-195. Véase también Albert Henrichs, “*Graecia Capta: Roman Views of Greek Culture*”, en *Harvard Studies in Classical Philology*, 97 (1995), pp. 243-261. Por otro lado, Virgilio sanciona asimismo el uso del anacronismo como licencia poética de implicaciones ideológicas, al hacer coincidir en el tiempo a Eneas y Dido, obviando las centurias que separarían su existencia.

la figura de Eneas, quien tendrá que operar un verdadero exorcismo del pasado para poder llevar a cabo la tarea que le ha sido encomendada, en una lucha agónica y dolorosa. Con ello, como argumenta Patterson, la *Eneida* no sólo forja la identidad romana al tiempo como heredera de Grecia y como su superación. Dota también a la tradición europea de una poderosa imagen con la que autodefinirse, a partir de un movimiento de Este a Oeste, desde las tinieblas a la luz, guiado por la idea de civilización y progreso.³²

II. El lugar del manuscrito: *mouvance* y localización.

La consideración de cada manuscrito como un hecho singular ha promovido un cambio sustancial en los estudios filológicos, desplazando la atención desde la reconstitución de texto ideal en la edición crítica al análisis de las múltiples concretizaciones del mismo.³³ En el terreno de la historia del arte se revela una tendencia paralela, al ponerse el acento no ya en los orígenes —búsqueda de fuentes, atribuciones, dataciones— sino en los procesos de significación y resignificación que hacen de determinados objetos *artefactos artísticos*. Del mismo modo, ha adquirido creciente importancia determinar no tanto las circunstancias de producción de una obra de arte como aquellas que condicionan su recepción.³⁴

³² Patterson, “Virgil and the Historical Consciousness”, p. 169.

³³ César Domínguez, “Teoría de la literatura y medievalismo. Aproximación bibliográfica al nuevo paradigma”, en *Homenaje a Benito Varela Jácome*, ed. de A. Abuín, J. Casas y M. González, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 2001, p. 167. A propósito de esta tendencia, Camille traza un sugerente paralelo con la evolución de las teorías relativas a la restauración y conservación de monumentos medievales, p. 386.

³⁴ Una de las obras que marca un jalón es Hans Robert Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale* [1977], con un prefacio de Cesare Segre, Torino, Bollati Boringhieri, 1989. De la impronta de la escuela de Constanza en la historiografía del arte medieval da cuenta Herbert Kessler, “On the State of Medieval Art History”. *Art Bulletin*, 70:2 (1988), pp. 166-187. Como ejemplo, puede mencionarse Hans Belting, *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagine della passione* [1981], Bologna, Nuova Alfa, 1986. Sobre los últimos desarrollos en este sentido, me remito al panorama trazado por Kathleen Ashley y Veronique Plesch, “The

El estudio de la *Crónica Troyana* y la tradición iconográfica en la que se integra ofrece un elocuente ejemplo de este cambio de orientación. El punto de partida está marcado por la publicación en 1971 del libro *Historia Troiana. Studies in the History of Mædieval Secular Illustration*, con el que Hugo Buchthal trazaba una panorámica de la transmisión manuscrita diferenciando familias iconográficas, individualizando arquetipos perdidos e insistiendo en la pervivencia de motivos y esquemas compositivos.³⁵ Pero si cada nueva versión del *Roman de Troie* supone una actualización de un legado en continua transformación, es perentorio reconocer también que existen tantos relatos visuales —traducciones al fin y al cabo— como manuscritos iluminados integran esta tradición textual, en francés y en otras lenguas vernáculas. Por este motivo, estudios más recientes han proporcionado sugestivas lecturas de manuscritos individuales, en los que la versatilidad de la *materia* troyana se despliega a través de diferentes relatos visuales concebidos en función de circunstancias particulares a cada manuscrito: la reivindicación de los orígenes frigios de la dinastía capeta, la crisis y decadencia de los últimos monarcas de este linaje, el disfrute de la envoltura cortesana de las historias de amor vividas por sitiadores y sitiados, etc.³⁶

La multiplicidad y movilidad de los significados va unida pues a la diseminación de los propios textos por vastas áreas geográficas, en una deriva favorecida sin duda por la inexistencia en la Edad Media de un concepto de *autoría* como el que se genera con el advenimiento de la imprenta. Se trata pues de un tránsito en busca de la plena realización, paradójicamente sustentado en un orden permanente, evidenciado en la continuidad de las instituciones, custodiado por la tradición, asegurado

Cultural Processes of «Appropriation», *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 32:1 (2002), pp. 1-15.

³⁵ Buchthal, *ob. cit.* (véase nota 4)

³⁶ Véanse Doris Oltrogge, *Die Illustrationszyklen zur "Histoire ancienne jusqu'à César" (1250-1400)*, Frankfurt, Peter Lang, 1987; Elizabeth Morrison, *Illuminations of the Roman de Troie and French Royal Dynastic Ambition (1260-1340)* [inedita. Agradezco a la autora que me haya proporcionado una copia]; Sylvia Federico, *New Troy: Fantasies of Empire in the Late Middle Ages*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003. Es preciso aclarar que el trabajo pionero de Fritz Saxl ya avanzaba en esa dirección. Véase Fritz Saxl, "La aventura troyana en el arte francés e italiano", en *La vida de las imágenes* [1948], Madrid, Alianza, 1989, pp. 116-127.

en la pureza de los linajes y la continuidad de la estirpe de generación en generación.³⁷ Pero esa *mouvance* de la que habló Paul Zumthor como característica distintiva del milenio medieval abarca también otros desplazamientos: de los cuerpos, de los pueblos, de las ideas, de los poderes, de las imágenes.³⁸

Esta aleación compleja de tradición y discontinuidad, pasado y presente, ha sido destacada en numerosas ocasiones en ajustado paralelismo con ciertas representaciones de la Historia surgidas al hilo de la postmodernidad, críticas con el relato acuñado en el Renacimiento y su postulado de un uniforme progreso generado a partir de la resurrección de la herencia greco-latina sobre las "tinieblas" medievales. La búsqueda de alternativas a este esquema histórico, y a su caracterización del período como *media aetates*, un vacío sobre el que proyectar una representación de la Otredad, ha venido de la mano de los estudios postcoloniales. Gracias a ellos hoy podemos hablar de —y reivindicar— una Edad Media descolonizada.³⁹ No obstante, ceder a la tentación de aplicar sin más a la Edad Media estos modelos teóricos propuestos desde los Estudios Culturales y la crítica postcolonial puede conllevar nuevos riesgos de distorsión.⁴⁰ Como apunta Catherine Brown, aprehender los productos culturales y las dinámicas de creación y recepción vigentes en la Edad Media haciéndolos encajar en unas estructuras desarrolladas a partir del trabajo con unos objetos y circunstancias distintos supone repetir el patrón colonizador variando sólo el instrumental conceptual a

³⁷ Sobre la Edad Media y su renegociación del pasado, Stephen G. Nichols, "The New Medievalism: Tradition and Discontinuity in Medieval Culture", en *The New Medievalism*, ed. por M. Brownlee, K. Brownlee y S. Nichols, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1993, pp. 1-26.

³⁸ Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, pp. 92-93.

³⁹ John Dagenais y Margaret R. Greer, "Decolonizing the Middle Ages : Introduction", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 30:3 (2000), pp. 431-448. Lamentablemente, muchos medievalistas han aceptado casi con gusto una posición retirada y protegida por el velo de la erudición. Lee Patterson, "On the Margin: Postmodernism, Ironic History and Medieval Studies", *Speculum*, 65:1 (1990), pp. 87-108, esp. 91; R. Howard Bloch y Nichols, eds., *Medievalism and the Modernist Temper*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996, p. 3.

⁴⁰ Ashley y Plesch, *art. cit.*, pp. 3-5. Véase también Claire Sponsler, "In transit: Theorizing Cultural Appropriation in Medieval Europe", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 32:1 (2002), pp. 1-20.

utilizar.⁴¹ Más aún cuando es posible intentar formular hoy estas cuestiones desde los términos del ayer, sin recurrir a moldes que les son ajenos. En efecto, la irrupción de la crítica postcolonial en el ámbito del Medievalismo ha servido asimismo de estímulo para redescubrir en el pensamiento medieval sólidas reflexiones en torno a la dimensión espacial de los procesos de *translatio* cultural y sobre la capacidad de los textos para crear territorios, aspectos que intersecan con desarrollos contemporáneos en la misma dirección.⁴²

En ocasiones esta reflexión medieval se propone como una poética explícita, fijada en una terminología y en una nutrida literatura crítica, como la surgida alrededor de los conceptos de *translatio imperii* y *translatio studii*.⁴³ En otras, las más, la indagación se ajusta a unos criterios sistémicos distintos a los actuales, por lo que es preciso rastrear aquí y allá para reconstruir su organicidad y sutileza, caso de la noción de *materia* en la teoría literaria.⁴⁴ Por último, hay otros aspectos que afloran implícitamente y que presuponen, no obstante, una elaboración profunda así como un hábito de pensamiento consolidado. Es el caso del *anacronismo*, término ajeno como tal a la época, con el que se define la representación de hechos y figuras de la antigüedad a partir de las concepciones y la cultura material de una audiencia medieval. Su definición y análisis ha generado una ingente producción bibliográfica tan sugerente unas veces como desenfocada otras, sin que parezca agotado todo su potencial hermenéutico.⁴⁵ El fenómeno se aprecia con toda niti-

⁴¹ Catherine Brown. "In the Middle", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 30:3 (2000), pp. 547-74, esp. 550, Patterson, "On the Margin", p. 101. Dagenais y Greer, *art. cit.*, p. 438

⁴² En este sentido, son reseñables Sylvia Tomasch y Sealy Gilles, eds., *Text and Territory. Geographical Imagination in the European Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998; Ananya Jahanara Kabir y Deanne Williams, eds., *Postcolonial approaches to the European Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005. Cf. desde el lado de la historia del arte, Deborah Cherry y Fintan Cullen, "On location", *Art History*, 29:4 (2006), pp. 533-539.

⁴³ Me remito a la bibliografía citada en la nota 30..

⁴⁴ Domínguez, *ob. cit.*

⁴⁵ Sólo menciono los títulos más destacados: Jean Frappier, "Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII^e siècle", en *L'Humanisme médiéval. Colloque de Strasbourg 1962*, ed. por A. Fourrier, Paris, Les Belles Lettres, 1964, pp. 13-51; Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* [1960], Madrid, Alianza, 1993, pp. 83-173, esp. 126-66; Guy

dez a partir de mediados del siglo XII en los llamados *romans antiques*, incipientes muestras de una escritura de ficción en lengua vernácula que, no por casualidad, intenta legitimarse a través de la apropiación de un repertorio temático de prestigio que hasta este momento había permanecido en el reducto de la cultura latina clerical.⁴⁶

Como se mencionó en páginas precedentes, éste es el estadio inicial de un proceso más amplio por el que la población laica obtiene acceso a la herencia cultural greco-latina. No obstante, el objetivo de tornar *familiar* el pasado para esa audiencia de no iniciados impone no sólo la desaparición del filtro alienante del latín sino una serie de otros ajustes.⁴⁷ Algunos de ellos son el resultado forzoso de la propia transferencia lingüística, dada la inexistencia de equivalentes para una parte considerable de los términos latinos a traducir. Pero en otras ocasiones, el puente tendido por los clérigos letrados que actúan de intermediarios entre ambos mundos revela una ideologizada labor de apropiación, al proyectar sobre el pasado estructuras sociales y modelos de conducta del presente. No obstante, la asimilación no llega a ser nunca total, ya que ciertos aspectos problemáticos del pasado se resisten a su inserción en estructuras de significado cristianas y medievales. De este modo, en medio de guerreros griegos convertidos en paladines caballerescos y de historias de amor cortadas por el patrón trovadoresco, asoma la alteridad del pasado: su paganismo, monumentos, extrañas costumbres, instituciones desaparecidas.⁴⁸

Raynaud de Lage, "Les Romans antiques et la représentation de l'Antiquité", en *Le Moyen Âge*, 67 (1961), pp. 247-91; Raymond J. Cormier, "The Problem of Anachronism: Recent Scholarship on the French Medieval Romances of Antiquity", *Philological Quarterly*, 53:2 (1974), pp. 145-157; Aimé Petit, *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1985; Catherine Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage: poétique de la ville dans le roman antique au XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1994; Spiegel, *ob. cit.*

⁴⁶ El mejor estudio de este fenómeno es el que proporciona Spiegel, *ob. cit.* (véase también la bibliografía allí citada).

⁴⁷ Uno de los más destacados es incardinar a los héroes del pasado en tramas genealógicas que se prolongan hasta el presente, contribuyendo a reforzar legitimidades e identidades linajísticas, como analiza Howard R. Bloch, *Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropology of the French Middle Ages*, Chicago, Chicago University Press, 1984.

⁴⁸ Y junto a estos elementos de eras dispares, emerge también una pléyade de extrañas maravillas donde no es difícil reconocer el recuerdo de otra alteridad,

Ello plantea la cuestión de si el anacronismo, más que resolver la tensión entre pasado y presente, de hecho la mantiene y enfatiza, al problematizarla expresamente. La experiencia simultánea de realidades temporales contrastantes es lo que define y permite reconocer la existencia del anacronismo. En mi opinión, su potencialidad retórica durante la Edad Media reside precisamente en esta cualidad de hacer evidente la alternante identidad y alteridad entre pasado y presente, pues la cualidad modelizadora del primero sólo se advierte frente al segundo y, del mismo modo, el triunfo cristiano en el presente sólo se hace patente frente al recuerdo de lo pagano. Ante esta síntesis dinámica alcanzada entre elementos del pasado y del presente, me inclino a pensar como Raymond Cormier o Gabrielle Spiegel que estamos ante un sofisticado mecanismo con el que la Edad Media intentó articular las dimensiones históricas y culturales de su propia posición en el filo de la navaja, entre la percepción de la alteridad y el anhelo de continuidad con la Antigüedad.⁴⁹

Aunque el papel de las imágenes en este complejo proceso no es en absoluto pasivo, su análisis ha recibido escasa atención, tal vez por la categórica formulación que, sobre el anacronismo medieval, incluyó Erwin Panofsky en su clásico estudio *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Para el maestro germano, el anacronismo de las ilustraciones que acompañan los *romans antiques* constituía el perfecto ejemplo del denominado *principio de disyunción*, según el cual "cada vez que en la Edad Media plena y tardía una obra de arte toma su forma de un modelo clásico, esa forma es casi siempre investida de una significación no clásica, normalmente cristiana; cada vez que en la Edad Media y plena y tardía una obra de arte toma su tema de la poesía, la

geográfica esta vez: la de Oriente, más o menos confundido con Bizancio. Véanse Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et des romans courtois du moyen âge* [1913], Paris, Honoré Champion, 1983, pp. 305-88; Emmanuelle Baumgartner, "La très belle ville de Troie de Benoît de Sainte-Maure", en *De l'histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit. XII^e - XIII^e siècles*, Orleans, Paradigma, 1994, pp. 209-19. No obstante, sería aventurado infravalorar el peso de Roma, como ciudad antigua por excelencia, en la configuración de estos ideales urbanos, como recuerda Helena de Carlos Villamarín, "Imaxes da cidade de Troia na poesía latina medieval", *Quintana*, 2 (2003), pp. 173-183. Discuto estos aspectos en relación a las miniaturas de la *Crónica Troyana* en "Metáforas e híbridos".

⁴⁹ Spiegel, *ob. cit.*, p. 101; Cormier, *art. cit.*, pp. 152-156.

leyenda, la historia o la mitología clásicas, ese tema es siempre presentado en una forma no clásica, normalmente contemporánea".⁵⁰ En esta visión peyorativa, la "disyunción" de formas y contenidos "clásicos" convierte a las imágenes en fragmentos desprovistos de coherencia, expresión de la ausencia de una conciencia histórica por parte de los hombres y mujeres medievales. La recuperación de dicha conciencia histórica tendrá lugar, por supuesto, con el advenimiento del Renacimiento, que verá también la reintegración definitiva de formas y contenidos clásicos así como la acuñación de un sistema perspectivo que permitirá aprehender geoméricamente la realidad circundante y que se convertirá en metáfora de ese recién adquirido sentido de la distancia histórica.⁵¹

Por mi parte, y en clara oposición a esa narración distorsionadora en su simplismo, creo que las miniaturas que ilustran los *romans* adquieren pleno sentido —y con ello, el propósito para el que se ilustran estos manuscritos— si se consideran visualizaciones de la noción de anacronismo propuesta en párrafos precedentes. Dada la inmediatez propia de la percepción de la imagen frente al desarrollo en el tiempo de la palabra, la imagen hace presente y corporeiza la tensión dialéctica entre pasado y presente en un grado mayor que en los textos que ilustra. A finales del siglo XIII, la comprensión del anacronismo en toda su sutileza

⁵⁰ Panofsky, *Renacimiento y renacimientos*, pp. 129-157 (esp. p. 136). En los últimos veinte años, son muchas las voces críticas con el texto panofskyano, empezando por Salvatore Settis, "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, ed. por S. Settis, Torino, Einaudi, 1986, vol. III, pp. 373-486. Didi-Huberman desmonta sistemáticamente sus concepciones históricas en Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

⁵¹ "In fusing the capacity of Renaissance culture to build distance between itself and the past with its development of a geometric system that permitted a convincing representation of space, Panofsky gave this historical moment an unusually privileged place in European history (...) The spatial rationality of the Renaissance thus became a metaphor of objectivity [en la práctica de la historia del arte]". Keith Moxey, "Impossible Distance: Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald", *Art Bulletin*, 86:4 (2004), pp. 750-763 (esp. p. 757). Sobre las metáforas de la perspectiva y la distancia, véase también, Claudio Guillén, "On the Concept and Metaphor of Perspective", en *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 283-371; Carlo Ginzburg, *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península, 2000.

debía de ser consuetudinaria.⁵² No obstante, una vez más las imágenes superponen nuevos significados a los contenidos en los textos. Como señalé antes, la característica más destacable de la *Crónica Troyana* es el desplazamiento de la trama argumental que en ella se opera, no sólo en el tiempo sino también en el espacio, hasta el punto de que una audiencia castellana podría reconocerse parcialmente en aqueos y troyanos. Este mecanismo lleva al extremo los principios de la *translatio* en su apropiación del *Roman de Troie* y, a través de él, de un ciclo temático nuclear en el imaginario greco-latino. Pero, por otro lado, cuanto más se tensa la cuerda, más evidente se hace el artificio. En consecuencia, *anacronismo* y *anatópía*, percepciones de lo que está fuera de su tiempo y su lugar, funcionan a modo de mecanismos de extrañamiento tanto como de asimilación. En conjunto, hacen de la Antigüedad un espacio virtual-metafórico, ni antiguo ni medieval por completo, en el que pensar una definición de la Edad Media frente al legado clásico, y cartografiar así las fronteras de la propia identidad mediante la negociación continua de dos pares de oposiciones: distancia/co-presencia, continuidad/alteridad. (Fig. 5).⁵³ Esta estructura de pensamiento histórico que, por revertir la metáfora perspectiva, no privilegia un único punto de fuga sino varios simultáneos, supone una continua actualización del pasado que, de este modo, sigue existiendo en el presente.⁵⁴

⁵² El hecho de que en las imágenes se asuma de forma consciente esta densa concepción historiográfica no puede ser motivo de sorpresa, si se tiene en cuenta que media casi un siglo de lecturas, popularización y comentarios entre la creación de estos textos y los primeros ejemplares que reciben un programa miniado. Además, hay que tener en cuenta que el público bajomedieval estaba “obsessed with the mythical and historical texts of antiquity. To the extent that these texts “survive” in the Middle Ages, they do so as texts that resist neat Christian categories [...] Especially in the visual experience of vernacular manuscript cultures, classical myths screen terrifying narratives of displacement, transgression and transformation”. Sheingorn y Desmond, *ob. cit.*, p. 45.

⁵³ “Ancient history provided a capacious field of metaphors through which medieval French society [su estudio se centra en la prosa vernácula francesa] could project onto the screen of the past an image of itself that functioned less, perhaps, as a measure of its accomplishments than as the bearer of its political and ethical anxieties and aspirations”. Spiegel, *ob. cit.*, pp. 100-101. En el artículo “Metáforas e híbridos” ofrezco una discusión más amplia sobre el tema del anacronismo.

⁵⁴ El ensayo que Auerbach dedicó al análisis de la compleja trama temporal que define el pensamiento figural sigue siendo una de las cumbres de la historio-

III. Fuera de lugar: anacronías y exilios.

Interpreter, expliquer, expliciter cette figure: lui faire rendre (telle que notre érudition la décape) un sens qui soit à nous. N'est-ce pas là l'opération même que (sans pouvoir en bien mesurer la portée) pratiquèrent les lettrés médiévaux sur les textes antiques, tentant à la fois de surmonter une distance culturelle (dont ils avaient peu conscience) et de s'approprier un héritage?⁵⁵

En este fragmento de *Parler du Moyen Âge*, Paul Zumthor enfatizaba que el objetivo del historiador ha de ser revelar ese *sens qui soit à nous* en las creaciones del pasado. En tanto que mediador entre épocas distintas su función social no se aleja, por tanto, de la de un escritor-traductor medieval como Benoît de Sainte-Maure. La diferencia está en que aquello que para este último era una tarea no problemática —y, en mi opinión, más consciente de lo que admitía Zumthor— provoca en el historiador la incertidumbre de no saber hasta qué punto su condición de contemporáneo distorsiona sus incursiones en el pasado.

En 1980 estas palabras eran un desafío lanzado contra la misma base del Medievalismo como institución "científica", y ponían de manifiesto la existencia de una crisis metodológica en las humanidades.⁵⁶ Sin embargo, la ansiedad por la pérdida de certezas y por la posible (con) fusión entre sujeto y objeto ha dejado paso, treinta años después, a una celebración del doble valor de las creaciones del pasado como reliquias de otro tiempo y objetos llenos de significación para el día de hoy. También ahora el anacronismo ha dejado de ser una palabra maldita para situarse en el centro de la discusión sobre el tiempo y la práctica histórica, al hilo de recientes desarrollos teóricos surgidos en el ámbito de la historia del arte y el análisis cultural. Así, Georges Didi-Huberman insiste en caracterizar a la historia del arte como una "disciplina anacrónica", mientras que Mieke Bal prefiere utilizar el neologismo *preposterous history* para referirse a un enfoque anacronístico, a la vez conscientemente histórico en su análisis de los productos culturales del

grafía medieval. Erich Auerbach, *Figura* [1967], introducción de J. M. Cuesta Abad, Madrid, Trotta, 1998.

⁵⁵ Zumthor, *Parler du Moyen Âge*, p. 63.

⁵⁶ Bloch y Nichols, *ob. cit.*, p. 5.

pasado.⁵⁷ Estas nuevas propuestas no sólo ponen de relevancia la actualidad del anacronismo medieval sino que lo convierten en estímulo para —en mi caso— pensar la distancia histórica, y el modo de aprehender la múltiple temporalidad y sobredeterminación de la imagen: su poder para contener otras imágenes y otros significados en continua colisión. Es desde este punto de partida, desde la existencia de las imágenes en su tiempo y en el nuestro, que quiero reflexionar sobre mi propio quehacer como medievalista e historiadora del arte, sobre el *lugar* que ocupo con respecto a mi objeto de estudio y en el seno de la sociedad, en mi triple condición de historiadora del arte, medievalista e hispanista.

Empecemos por teorizar mi lugar *frente a las imágenes*. Existe una notable diferencia entre la historia del arte y la historia de la literatura, que determina los términos en que ambas plantean la relación entre subjetividad y objetividad. Michael Camille, a propósito de esta cuestión, recuerda que la relación del historiador del arte con su objeto no está mediada por ninguna instancia. Está (estoy) en el sitio de la mirada original, donde el artista dejó su gesto en el pergamino o la piedra.⁵⁸ Esta circunstancia hace que el encuentro con el objeto artístico sea fundamentalmente sensorial y hasta emotivo, pues es desde su presencia que se tiene constancia de lo irrecuperable del pasado. Por ello argumenta Michael Ann Holly en un bellissimo artículo que la historia del arte es, a su vez, un arte melancólico, en duelo perpetuo por un objeto "no perdido".⁵⁹

Vuelvo a las imágenes con las que empecé, el lamento de Príamo y la Rueda de la Fortuna (Fig. 1) en la *Crónica Troyana de Alfonso XI*.

⁵⁷ Didi-Hubermann, *ob. cit.*; Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, Chicago University Press, 1999. Ambos ponen de manifiesto que no es posible obviar que la historia se escribe siempre desde el presente, reflexión en la que coincide Brown, *art. cit.*, pp. 555-557. Tanto Didi-Huberman como Bal son deudores del pensamiento sobre la imagen y la historia de Walter Benjamin y Aby Warburg.

⁵⁸ Camille, *art. cit.*, p. 383. En similares términos, Keith Moxey insiste en que "the art historian confronts images that have been invested with power both in the present and in the past. [...] The art historian evidence is at once more engaging and more demanding than that of documents in an archive, or even the literary historian's books on the shelf". Moxey, *art. cit.*, p. 761.

⁵⁹ Michael Ann Holly, "The Melancholy Art", *Art Bulletin*, 89:1 (2007), pp. 7-17 (esp. p. 8, haciéndose eco de una reflexión de Giorgio Agamben).

Es a través de ellas que puedo entrever en un relampagueo la mirada de alguno de aquellos que sostuvieron en sus manos el mismo objeto que yo sostengo ahora.⁶⁰ Las dos miniaturas están ahí, guardando el misterio de un dolor anónimo eternizado en un gesto de destrucción y condicionando mi respuesta no sólo como espectadora, sino también como historiadora del arte. Porque, de algún modo, me exigen que devuelva a la vida a aquellos que las contemplaron por vez primera, que descubra y relate su historia. No obstante, mi acceso al pasado a través de este manuscrito es tan sólo *metonímico*,⁶¹ y para reintegrar este fragmento al contexto que da cuenta de su existencia debo prescindir en la medida de lo posible de los rasgos de subjetividad que puedan alterar mi percepción del mismo.⁶² En último término, estoy sujeta también como historiadora del arte a la perpetua amenaza de traición del lenguaje, al que tengo que traducir mis experiencias con artefactos no —o no fundamentalmente— verbales.⁶³

Ante estas exigencias contrapuestas, sólo la combinación de las dos tendencias principales que coexisten en estos momentos dentro de la historia del arte resulta satisfactoria a la hora de construir una metodo-

⁶⁰ “La imagen auténtica del pasado no aparece más que en un relampagueo. Imagen que surge para eclipsarse al instante siguiente. La verdad inmóvil que alcanza el investigador no corresponde en modo alguno a ese concepto de la verdad en materia de historia. Aquel se apoya, antes que nada, en el verso de Dante que dice: es una imagen única, irremplazable desde el pasado que se desvanece en cada presente que no supo reconocerse observado por ella”. Walter Benjamin, “Sur le concept d’histoire” en *Écrits français*, ed. de J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1999, p. 341 (citado en Didi-Huberman, *ob. cit.*, p. 151).

⁶¹ Holly cita al respecto una frase de Hans Ulrich Gumbrecht “The thematized world of the past is metonymically present in the world of recipients through certain objects”. Holly, *art. cit.*, p. 8.

⁶² Norman Bryson, “Art in context” en *The Point of Theory. The Practices of Cultural Analysis*, ed. por Mieke Bal e Inge E. Boer, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1994, pp. 66-78.

⁶³ Además del artículo de Moxey citado varias veces, es útil consultar Peter Wagner, ed., *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, Walter de Gruyter, 1996. Por otro lado, no puede olvidarse que la propia escritura de un texto académico impone otra dislocación temporal, lo que Nietzsche llamaba *inversión cronológica*, ya que el discurso ha de traducirse como un proceso deductivo, si bien responde a una búsqueda inductiva. Bryson, *art. cit.*, p. 70; Michael Ann Holly, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, pp. 64-69.

logía rigurosa: la subjetivista, que asume el hecho de que la respuesta personal del investigador responde a sus circunstancias históricas y socio-culturales, y la antropológica, que busca la reconstrucción de todas las relaciones culturales del objeto artístico, dejando a un lado en la medida de lo posible la subjetividad del historiador.⁶⁴ Se impone, por tanto, la necesidad de encontrar la *buena distancia* entre una asepsia esterilizadora y la tentación de caer en un juego intelectual vacío.⁶⁵

Nada más adecuado entonces que reconsiderar la clásica definición de distancia histórica desarrollada por Erwin Panofsky. Para el maestro germano, la única "buena distancia" era una distancia en sentido absoluto. En un artículo que constituye una declaración programática, *La historia del arte como disciplina humanística*, afirmaba que "para poder captar la realidad tenemos que distanciarnos del presente".⁶⁶ Si se tiene en cuenta que su definición de *perspectiva histórica*, teorizada a partir de la perspectiva pictórica, ya presuponía la existencia de una cesura entre presente y pasado, se llega a la conclusión de que para Panofsky el historiador del arte no está ni en el presente ni en el pasado, sino literalmente fuera del tiempo. Frente a este modelo, atemporal, inmóvil y descorporeizado, considero la única "buena distancia" es la que proporciona una percepción simultánea de la alteridad y la continuidad. Para ello, es preciso situarse en un hipotético punto medio, desde donde poder mirar alternativamente al presente y al pasado hasta lograr superponer uno sobre otro.⁶⁷ Sólo cuando es posible ver el uno en el

⁶⁴ Moxey, *art. cit.*, pp. 760-762.

⁶⁵ "Demasiado presente, el objeto corre el riesgo de no ser más que un soporte de fantasmas; demasiado pretérito, corre el riesgo de no ser más que un residuo positivo. muerto, una estocada dirigida a su propia "objetividad" (otro fantasma)". Didi-Huberman, *ob. cit.*, p. 25.

⁶⁶ Erwin Panofsky, "La historia del arte como disciplina humanística" en *El significado en las artes visuales* [1955], Madrid, Alianza, 1998, p. 37. Sobre la propuesta panofskyana como reacción frente a la historiografía del arte germana y su uso del pasado al servicio del nazismo, véase Moxey, *art. cit.*, p. 757; *Idem*, "Panofsky's Melancholia", en *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca, Cornell University Press, 1994. Sobre su concepto de distancia histórica, véase Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

⁶⁷ Catherine Brown teoriza esta posición intermedia desde otros parámetros, semejantes pero no idénticos. Cf. Brown, *art. cit.*, p. 554.

otro, coexistiendo en una tensión dialéctica como en las miniaturas de la *Crónica Troyana*, se alcanza una verdadera perspectiva anacrónica. Quizás para alcanzar este estimulante pero difícil punto de vista sea necesario, como sugiere Catherine Brown, acercarse más a los hombres y mujeres medievales, establecer un diálogo con ellos, dejar que nos enseñen a leer y a mirar.⁶⁸ Pero en ningún caso se debe dejar de mirar desde el presente, pues es el movimiento continuo en sentidos opuestos —del presente al pasado y viceversa— el garante del rigor de nuestra propuesta y del valor que pueda tener el pasado para nosotros y nuestros contemporáneos. En este sentido, mirar las miniaturas de la *Crónica Troyana* en 2008 supone un encuentro con el Otro. Y eso para mí, a diferencia que para Paul Zumthor, no es únicamente origen de placer sino también de otro tipo de melancolía.⁶⁹ Las miniaturas que visualizan una cultura híbrida cortesana (Fig. 4) me hacen consciente de que una parte del legado cultural hispano "no tiene quien le escriba", está borrado o desplazado de la historia *oficial*. La Edad Media castellana no es un país extranjero para mí en tanto que lejano en el tiempo, sino porque ahora percibo como ajenos ciertos elementos —lenguajes, costumbres, objetos— que un día estuvieron plenamente integrados en un escenario de prácticas y dinámicas interculturales.⁷⁰ La experiencia del anacronismo y la anatopía medievales, de lo que se percibía entonces como *fuera de tiempo y lugar*, sigue siendo estímulo para una reflexión sobre la identidad. Pero lo que servía como evidencia de apropiación cultural aparece ahora como expresión de una alteridad.

Advertir este cambio profundo en el trazado de una frontera cultural exige que haga explícito mi lugar *en la sociedad*, partiendo del examen de mis motivaciones personales y teniendo en cuenta los condicionan-

⁶⁸ Parafraseando a L. P. Hartley, Brown afirma: "Medieval readers don't read the way we do; they do things differently. One way to embrace coevalness with them would be to learn to read from them, in that in-between state where polarities (subject/object, self/Other, now/then) are confused, where simultaneous, apparently conflicting truths can be equally in effect, when things really begin to live". Brown, *art. cit.*, p. 559.

⁶⁹ Zumthor, *Parler du moyen âge*, p. 90.

⁷⁰ Un excelente panorama es el que presentan Cynthia Robinson y Leila Rouhi, eds., *Under the Influence. Questioning the Comparative in Medieval Castile*, Leiden. Brill, 2005. En otro orden de cosas, me remito a David Lowenthal. *El pasado es un país extranjero* [1984], Madrid, Akal, 1998.

tes, antes descritos, impuestos por la propia naturaleza de mi trabajo.⁷¹ Mi tarea empieza por el desmontaje crítico de los esquemas heredados en su incapacidad para reconocer en las imágenes el vínculo que las unía a la cultura cortesana de la que formaban parte. Dicha inadecuación —una distancia excesiva con respecto al pasado— se manifiesta en el trabajo de Hugo Buchthal y otros investigadores, quienes han catalogado estas miniaturas como representaciones exóticas, justificando la inclusión de elementos andalusíes—denominados simplemente "islámicos", "moros"— en función de una vaga identificación de los troyanos con Oriente, e incluso con los turcos.⁷² Esta yuxtaposición de la Otredad del pasado con la percepción contemporánea de una Otredad étnica y cultural enlaza la apreciación de las miniaturas de la *Crónica Troyana* con una obra como *Festejo en el Olympeion* (1838) de C. J. G. Perlberg (Fig. 6). Si he decidido incluirla aquí es por que sirve de portada al famoso e influyente libro de David Lowenthal, *El pasado es un país extranjero*, cuyo recuerdo ha estado gravitando sobre los párrafos precedentes. En él, las ruinas de un templo griego son telón de fondo para una nutrida reunión de viajeros. La presencia de un dromedario y el atavío de los protagonistas —con fez, cimitarra, babuchas—sitúan al observador ante una escenificación del Oriente creada a la medida de la fantasía europea, lo que añade —quizás sin que el autor fuese consciente de ello— matices incómodos al sentido global del libro. Si lo *oriental* vagamente islámico, tomado en un sentido amplio, es el factor que hace extranjero "nuestro" pasado, identificado por las ruinas

⁷¹ Este análisis autocrítico es hoy una exigencia indiscutible, tanto en la historia del arte como de la literatura. Moxey, *art. cit.*, p. 762; Bloch y Nichols, *ob. cit.*, p. 5.

⁷² Buchthal destacó la presencia de "numerous Hispano-Moresque reminiscences: colourful costumes, Mohammedan sitting poses, buildings with horseshoes arches, etc., which add a note of exotic charm to the cycle as a whole". Buchthal, *Historia Troiana*, p. 16-9. En su análisis le sigue James G. Harper, "Turks as Trojans: Trojans as Turks: visual imagery of the Trojan War and the politics of cultural identity in Fifteenth-century Europe", en *Postcolonial approaches to the Middle Ages*, pp. 151-79, esp. 158. Sobre la Península como espacio orientalizado, me remito a César Domínguez, "The South European Orient: A Comparative Reflection on Space in Literary History", en *Modern Language Quarterly*, 67:4 (2006), pp. 419-449. Es curioso comprobar que, con la excepción de Francisco M^a Tubino, quien habla de "costumbres híbridas", todos los investigadores de ámbito hispano confrontados a la *Crónica Troyana* hayan pasado de puntillas sobre esta cuestión.

griegas, entonces tenemos aquí una perfecta configuración visual de las connotaciones coloniales y etnocéntricas que subyacen al relato-mito de la identidad europea y sus símbolos.⁷³ Dicho mito ha impedido valorar adecuadamente obras como la *Crónica Troyana* que, en su híbrida condición, no hace sino poner de manifiesto las grietas de esa construcción monolítica que es la *tradición clásica*, tal y como se la concibe habitualmente, es decir, como el conjunto de valores inmutables y paradigáticos asociados con la herencia grecorromana.

Ciertamente, el problema que se presenta al medievalista no es la existencia de las etiquetas *lo medieval* y *lo clásico*, sino su funcionamiento como iconos banalizados y estereotipos fosilizados, cuando los dos ámbitos parecen condenados a ser territorio exclusivo de especialistas y, en consecuencia, son menos los ciudadanos que pueden encarar críticamente su uso y abuso, del que un buen ejemplo es la persistente y falaz concepción de la Edad Media como si de un agujero negro en el interior de la galaxia clásica se tratase.⁷⁴ Las percepciones de la Edad Media en tanto que Otredad con respecto al mundo contemporáneo y de la tradición clásica como radicalmente atemporal reclaman un replanteamiento urgente que reconstruya lazos perdidos con la primera y haga visible a la segunda como realidad históricamente condicionada. Lo que escribimos dotará al pasado de tramas de significación, lo apropiará para el presente. Eso implica que nuestra tarea, lejos de ser sólo el fruto de un desinteresado deseo de conocimiento, tiene profundas implicaciones éticas.⁷⁵ Si el pasado es un país extranjero, puede ser útil

⁷³ Puede recordarse, en este sentido, la identificación del movimiento hacia Occidente con la búsqueda de progreso (véase *supra*). El valor preternacional y fundacional de lo *clásico* para la constitución de una identidad occidental sólida y eterna está para Settis también en la raíz de “la concepción (asimismo hegeliana) de un Occidente de fronteras claras y bien cerradas, caracterizado por un fuerte dinamismo y opuesto a un Oriente perpetuamente estático”. Salvatore Settis, *El futuro de lo clásico*, Madrid, Abada, 2006, p. 142.

⁷⁴ Por lo que se refiere a lo clásico, me remito a Settis, *ob. cit.*, p. 140. Tomo de él las expresiones “iconos banalizados” y “estereotipos fosilizados”. Véase también Dagenais y Greer, *art. cit.*, pp. 432-7.

⁷⁵ “In the writing of art history the tension brought about by the past’s power to shape us, and our power to shape the past in return—the power of the work and our need to tame it (so as to constitute the narratives by which we organize our lives)—finds one of its most fascinating manifestations”. Moxey, *art. cit.*, p. 762. En el caso

preguntarse, como lo hace Catherine Brown, por qué pasamos tanto tiempo allí.⁷⁶ Será porque todavía puede ofrecernos respuestas. Definir en calidad de qué lo visitamos, es decir, pensar qué es lo que buscamos allí, cómo y por qué o qué buscaron otros antes ha de ser el punto de partida inexcusable de toda incursión en la Edad Media, y en el pasado en general.⁷⁷

Por mi parte, me gustaría que mis incursiones en la Edad Media llegasen a configurarse a la manera de exilios metafóricos, retomando las ideas de Edward Said acerca del intelectual como exiliado, real o en sentido figurado.⁷⁸ Eso supone concebir la Edad Media no como una torre de marfil erigida por la erudición para alejarse del presente, como lo ha sido para muchos durante tanto tiempo, sino como un lugar desde el que analizarlo críticamente. Un exiliado ha de vivir en una tierra que no es la suya, en la que no acaba de encontrarse en casa. No viene a colonizar ni a imponer su voluntad a otros, y en ocasiones no llega a integrarse jamás, por voluntad propia. El desarraigo, aunque doloroso, le da la oportunidad de no estar sujeto a servidumbres, de poder mantenerse alerta ante cualquier abuso del poder. Su condición también le otorga una mirada particular, capaz de ver lo que otros no son capaces de advertir, tanto en su patria como en su lugar de acogida. Esa cualidad ya fue reconocida por Hugo de San Víctor en el *Didascalicon*, en una frase que Erich Auerbach —otro exiliado— gustaba de recordar en su vejez: "El hombre que encuentra su patria dulce es todavía un tierno

hispano, resulta imposible no aludir, en el aspecto negativo, a la construcción de relatos nacionales excluyentes —con respecto a las minorías islámica y hebrea— desde el siglo XV, o en la refiguración de la Edad Media hispana en función de postulados nacional-católicos durante el Franquismo.

⁷⁶ Brown, *art. cit.* p. 550.

⁷⁷ La crítica retrospectiva de los padres fundadores y del propio mecanismo institucionalizador de las genealogías intelectuales es una de las demandas más acuciantes del Medievalismo hoy. Domínguez, "Teoría de la literatura y medievalismo", pp. 164-165. Nunca la práctica histórica ha estado libre de motivaciones conscientes e inconscientes, como ponen de manifiesto Patterson, "On the Margin", p. 107; Moxey, *art. cit.*; y los ensayos compilados en *Medievalism and the Modernist Temper*, citado en varias ocasiones.

⁷⁸ Edward Said, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 59-73. Cf. a propósito de la obra de Said, Hamid Dabashi, "El intelectual como exiliado", *Revista de Occidente*, 316 (2007), pp. 121-138.

pricipiante; aquel para el que cualquier tierra es su tierra natal es ya fuerte; pero quien es perfecto es aquel para el que el mundo entero es un país extranjero".⁷⁹

Quien escribe desde una periferia geográfica como la Península Ibérica, lejos de las metrópolis culturales tiene también algo de exiliado.⁸⁰ El análisis de las miniaturas de la *Crónica Troyana*, y con ello su inclusión en el canon del arte medieval europeo, es excusa para ver la tradición clásica con otros ojos y también para pensar el lugar de otras culturas dentro de una renovada definición de la identidad occidental y una relectura de sus mitos fundacionales.⁸¹ Esta tarea tiene una singular trascendencia en el actual escenario europeo, con fronteras y poblaciones en tránsito. Por eso, tal vez hoy más que nunca, sea preciso dejar de insistir en la llegada final de Eneas al Lacio y prestar más atención a su salida de una Troya en llamas o a su paso poco honroso por Cartago.

⁷⁹ A su vez, fue citada por el propio Said, *Orientalismo* [1978], Barcelona, Mondadori-De Bolsillo, 2002, p. 344.

⁸⁰ Dagenais y Greer, *art. cit.*, pp. 439-40; Teófilo Ruíz, "Centres and Peripheries: Writing and Teaching Medieval and Early Modern Spanish History", en *Actas del II Congreso Internacional "Historia a Debate". III. Problemas de historiografía*, ed. por C. Barros y J. Beramendi, Vedra, Ponte Ulla, 2000, pp. 84-92.

⁸¹ Me gustaría rendir homenaje aquí a dos ilustres exiliados, María Rosa Lida de Malkiel y Francisco Márquez Villanueva, que tanto han hecho por replantear el lugar de la cultura hispana en el marco europeo. En otro orden de cosas, resultan sugerentes recientes relecturas de los símbolos y mitos europeos que proponen Sonja Neef, "M/Othering Europe: Or How Europe and Atlas Are Balancing on the Prime Meridian, She Carrying the Alphabet, He Shouldering the Globe They Are Walking on", en *Journal of Visual Culture*, 6:1 (2007), pp. 58-76; Étienne Balibar: "Europe, an «Unimagined» Frontier of Democracy", *Diacritics*, 33:3-4 (2003), pp. 36-44; Slavoj Žižek, "Los sonidos de la marcha turca", en EL PAÍS, n° 11138 (domingo, 9 de diciembre de 2007), p. 33.

LISTA DE ILUSTRACIONES

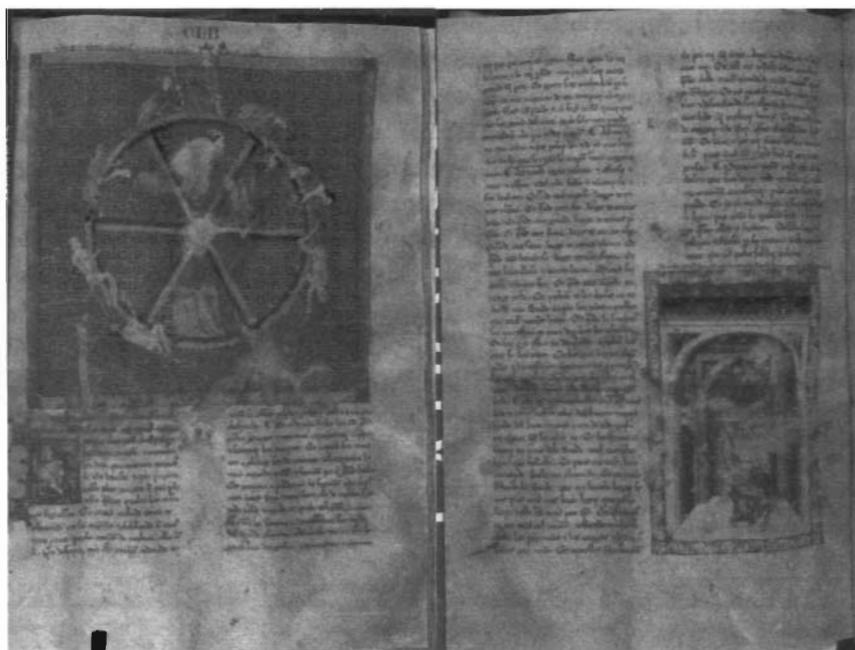


Fig. 1: *Crónica Troyana de Alfonso XI* (Escorial, h.I.6, fols. 151^v-152^r)

Lamento de Príamo y Rueda de la Fortuna

© Patrimonio Nacional



Fig. 2: Richard de Fournival, *Li Bestiaire d'amours* (BnF, fr. 3990, fol. 1^v)

Las dos puertas de la memoria

© Bibliothèque National de France

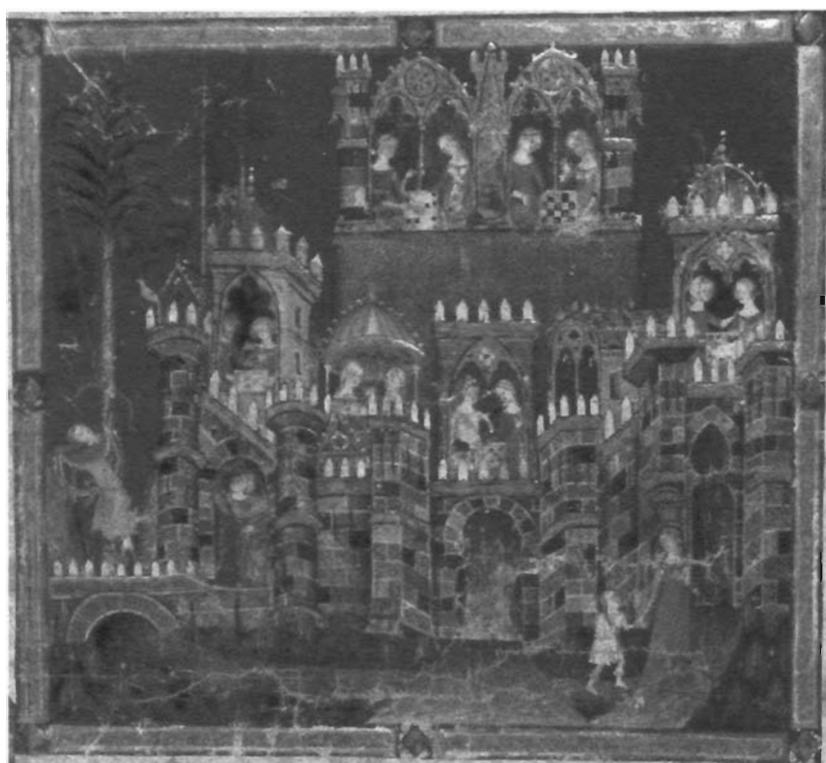


Fig. 3: *Crónica Troyana de Alfonso XI* (Escorial, h.l.6, fol. 13^v)
Troya en tiempos de Príamo
© Patrimonio Nacional



Fig. 4: *Cronica Troyana de Alfonso XI* (Escorial, h.I.6, fol. 115^r)
Campamento griego
© Patrimonio Nacional



Fig. 5: *Crónica Troyana de Alfonso XI* (Escorial, h.1.6, fol, 137^v)
Orbis Terrarum
© Patrimonio Nacional



Fig. 6: C. J. G. Perlberg, *Festejo en el Olympeion* (1838)
Museo Histórico de Atenas
[Obra de acceso libre en www.hellenica.de]

Rodríguez Porto, Rosa María, "El territorio del códice: presencias, resistencias e incertidumbres". *Revista de poética medieval*, 20 (2008), pp. 127-162.

RESUMEN: Partiendo del ejemplo proporcionado por la *Crónica Troyana de Alfonso XI* (Escorial, h.I.6), se ofrece una reflexión sobre el papel de las imágenes en tanto que mediadoras en la construcción de temporalidades y espacialidades. Las imágenes condicionan no sólo la percepción del texto sino también la propia visualización del pasado. Esta circunstancia permite establecer un paralelismo entre su función en el contexto de la lectura medieval y en el de la práctica histórica actual, con la noción de anacronismo como hilo conductor.

ABSTRACT: The purpose of this article is to offer an inquiry on location and mediation, trying to analyze the role of images in thinking about history and place. The miniatures of the *Crónica Troyana de Alfonso XI* (Escorial, h.I.6) allow us to reflect upon the way they shape a concrete perception of the text and also a very idea of past and its meanings. The notion of anachronism links both the medieval refiguration of past and our own, and poses compelling questions about the ethics of historical writing.

PALABRAS CLAVE: Manuscrito iluminado. Perspectiva. Anacronismo. Otridad. Distancia. Medio.

KEYWORDS: Illuminated manuscript. Perspective. Anachronism. Otherness. Distance. Medium.