

**ACTES DEL VII CONGRÉS
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)

Volum III

EDITORS:
SANTIAGO FORTUÑO LLORENS
TOMÁS MARTÍNEZ ROMERO



Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (7è : 1997 : Castelló de la Plana)

Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval : (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997) / editors, Santiago Fortuño Llorens, Tomàs Martínez Romero. — Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

3 v. ; cm.

Bibliografia. — Textos en català i castellà

ISBN 84-8021-278-0 (o.c.). — ISBN 84-8021-279-9 (v. 1). — ISBN 84-8021-280-2 (v. 2). — ISBN 84-8021-281-0 (v. 3)

1. Literatura espanyola-S. X/XV-Congressos. I. Fortuño Llorens, Santiago, ed. II. Martínez i Romero, Tomàs, ed. III. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. IV. Títol.

821.134.2.09"09/14"(061)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà (elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia) sense autorització prèvia de la marca editorial.

© Del text: els autors, 1999

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I
Campus de la Penyeta Roja. 12071 Castelló de la Plana

ISBN: 84-8021-281-0 (tercer volum)
ISBN: 84-8021-278-0 (obra completa)

Imprimeix: Castelló d'Impressió, s. l.

Dipòsit legal: CS-257-1999 (III)



OLIVEROS DE CASTILLA Y LA PIEDRA FILOSOFAL

ALBERTO MONTANER FRUTOS

Universidad de Zaragoza

EN LOS CAPÍTULOS XXII a XXX de *Oliveros de Castilla* (ed. Baranda 1995: I, 215-29) se refiere el torneo en cuyas tres jornadas vence el protagonista, aparejado por un misterioso caballero con sendas señales, gualdrapas y montura respectivamente negras, rojas y blancas, de modo que el héroe será designado después varias veces como «el cavallero negro, colorado e blanco» (cap. XXIX, p. 228, y cap. XXXIII, p. 235; semejante en cap. XXXII, p. 231). En el siglo XV, cualquier lector u oyente mínimamente familiarizado con la heráldica y los usos caballerescos habría visto en este cambio de colores un sentido alegórico, en la línea de las invenciones, empresas y divisas que tanto proliferaron en dicha centuria, como han estudiado en general Keen (1986: 265-88) y para España Ceballos-Escalera (1985) y Rico (1990: 169-230), y a las que a menudo se refiere el propio texto (cap. VI, p. 190; cap. XII, p. 199, y cap. XLIX, p. 260). Indudablemente así hubo de suceder con el público original de *L'hystoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe*, compuesta por Philippe Camus en la corte de Borgoña entre 1454 y 1456 e impresa en Ginebra en 1482 y, de nuevo, en 1492; pero no hay duda de que otro tanto ocurriría con buena parte de los lectores españoles, a partir de la traducción aparecida en Burgos en 1499 y numerosas veces reimpressa hasta nuestro siglo (Menéndez Pelayo 1905: CLIII, Blecua 1969: 5-7 y 22-23, Baranda 1995: I, XLII-XLIV; cf. también Marín y Baranda 1994: 276-77), y lo mismo puede decirse de las versiones inglesa y alemana, basadas seguramente en la edición parisina de 1511 (Orgelfinger 1988: xxiv-xxv).

Respecto del contexto original del *Oliveros*, merece la pena citarse, y no sólo por la similitud cromática, el célebre paso de armas de la Fontaine des Pleurs, que fue organizado por Jacques de Lalaing, caballero de la corte de Felipe el Bueno de Borgoña, y se desarrolló en Chalon-sur-Saône en 1450 con la concurrencia de los principales caballeros europeos. En ese paso, el desafío al mantenedor se efectuaba mediante tres escudos, uno de sable (negro), otro de púrpura (violeta) y otro de plata (blanco), que pendían del cuello de un unicornio.

El caballero aventurero o desafiador debía tocar uno de ellos: el negro si quería justar con la lanza, el violeta si prefería hacerlo con la espada y el blanco si optaba por el hacha de armas (Keen 1986: 266-67). Si el violeta se sustituye por el rojo (como sucede a veces en la realidad heráldica del siglo XV, vid. Riquer 1983: I, 89-90), se advierte que la correspondencia entre armas y colores es la misma establecida en el *Oliveros*. Independientemente de que el autor de este relato caballeresco tuviese en mente la Fontaine des Pleurs, lo que sería perfectamente posible, la alusión a dicho paso permite constatar el carácter histórico y no puramente literario de este tipo de planteamientos emblemáticos.

En todo caso, fue probablemente en la literatura donde tuvo su origen, pues ésta recurrió desde muy temprano a tales situaciones, de modo que el torneo de tres días con cambio de colores constituye un tema recurrente de la narrativa caballeresca, como ha estudiado Delcourt-Angélique (1981). El tema aparece ya en el *Cligés* de Chrétien de Troyes (ca. 1176), que en sus líneas básicas anticipa muy de cerca la actuación de *Oliveros*, dándose incluso cierta semejanza en los tres colores que *Cligés* utiliza (negro, verde y rojo). Probablemente en su estela lo utilizan otros dos poemas artúricos de finales del siglo XII. Uno de ellos es el *Lancelot* francés de ca. 1194, conocido a través de su adaptación en alto alemán medio, el *Lanzelet* de Ulrich von Zatzikhoven, donde el protagonista acude a un torneo de tres días ataviado respectivamente de verde, blanco y rojo. El otro es el *Ipomedon* de Hue de Rotelande (post 1180), en el que el héroe adopta los colores blanco, rojo y negro, los mismos que el *Oliveros* pero en orden inverso. Ambas obras coinciden también en que los caballos son del mismo color que las armas, en que el caballero se cambia ocultamente en una ermita del bosque y en que la joya del torneo es la mano de la princesa. Otra obra de fines del siglo XII, el *Partonopeus de Blois*, cita también un torneo de tres días, pero sin cambio de colores (como en las primeras justas de *Oliveros* y *Artús*, narradas en el cap. v de *Oliveros*). En el siglo XIII el motivo se recoge en el romance inglés *Richard the Lionheart*, pero reduciendo el torneo a una sola jornada. Más tarde y por influjo del *Ipomedon* reaparecerá en otro romance inglés, *Roswall and Lillian*. En todos estos casos, incluso cuando el cambio de colores acompaña a un progreso hacia el culmen de la caballería, como sucede sobre todo en el *Cligés*, no hay una relación simbólica entre ambos y el primero tiene como misión esencial preservar (por razones diversas) el incógnito del héroe hasta el desenlace del torneo.

Como se ve, ni Lalaing ni Camus fueron en esto demasiado originales. De todos modos, las circunstancias en la que tal sucesión cromática tiene lugar en el *Oliveros* y en especial su ligazón con el misterioso caballero benefactor del

héroe sugieren que los tres colores encierran aquí un significado más profundo que el que se advierte, al menos a primera vista, en el citado paso de armas o en los textos aducidos por Delcourt-Angélique (1981). Según recalca Orgelfinger (1988: xxii), «Camus' innovation to this theme, familiar from Arthurian romances, was to assign a spiritual significance to the colors Oliver wears». No obstante, y como también señala Orgelfinger (1988: xxiii), el *Oliveros* tiene en este aspecto un paralelo en el *romance* inglés coetáneo *Sir Gowther*, donde el protagonista, en su lucha contra los infieles, emplea en tres batallas consecutivas la misma sucesión de colores para indicar su progreso penitencial. Dado que el *Sir Gowther* no fue traducido al francés, es improbable que haya una conexión genética directa entre ambas obras; es más probable, como apunta Orgelfinger (1988: xxiii), que ambas participen de un contexto cultural análogo.

En esta tesitura, cabría quizá obtener alguna ayuda de la interpretación simbólica de los esmaltes heráldicos que se desarrolló en los siglos XIV y XV y que buena parte del público de la obra conocería en una u otra formulación. Este fenómeno arranca de la transformación que, en paralelo con otros importantes cambios de mentalidad, experimentó el sistema heráldico en el siglo XIV y tiene una de sus primeras manifestaciones en el establecimiento de una jerarquía cromática en el influyente *Tractatus de insigniis et armis* de Bartolo de Sassoferrato (Rodríguez Velasco 1996: 60-61). A partir de ahí se desarrollaría un complejo código de equivalencias entre los siete esmaltes armeros y otros órdenes de la realidad (desde las piedras preciosas a las virtudes, pasando por días de la semana, planetas, metales, complejiones humanas, etc.), siguiendo viejas pautas como la del *Setenario* alfonsí. La culminación de dicho proceso llegaría con las exuberantes codificaciones de *Le blason des couleurs* (ca. 1430) de Jean Courtois, heraldo Sicilia al servicio de Alfonso V de Aragón, y del *Blason d'armes* (ca. 1450) de Clement Prinsault (Riquer 1963: I, 63-64), al que sigue muy de cerca Bernat Mestre, en los §§ 2-8 de su *Tractat* de 1544 (ed. Riquer 1983: II, 610-612). Estas teorías fueron conjugadas y difundidas por Cassanaeus (*i. e.* Barthélemy Chasseneuz) en las consideraciones LXI a LXVIII de su divulgadísimo *Catalogus Gloriarum Mundi* (Lyon, 1529; cito por la edición de Venecia, 1576: ff. 24r-25v). Una exposición algo distinta, pero que sin duda remonta a orígenes semejantes, es la que ofrece, ya en el siglo XVIII, el Marqués de Avilés en el tratado III, cap. III, de su *Ciencia Heroyca* (Barcelona, 1725; cito por la edición ampliada de Madrid, 1780; I, 190-203). Así pues, serían posibles las siguientes interpretaciones de las señales y atavíos de Oliveros (las cursivas son mías, salvo en Avilés):

Color	Esmalte	Bernat Mestre	Cassanaeus	Marqués de Avilés
negro	<i>sable</i>	en armes signifie <i>dolor</i> , en les compleccions <i>melancònich</i>	Color niger est infimus a predictis, quia magis appropinquat tenebris, ex quo per contrarium colores qui magis appropinquat luci sunt nobiliores. [...] Color niger <i>tristis</i> , ita candidus laetum facit. [...] Significatur per hunc colorem <i>melancholiam</i> , <i>simplicitas</i> et <i>decrepitas</i> , <i>seu mors</i> , et [...] inter virtutes, <i>prudentiam</i> .	Significa de las Virtudes, la <i>Prudencia</i> ; y de los accidentes mundanos, el <i>Duelo</i> , la <i>Aflicción</i> , el <i>Dolor</i> , la <i>Simplicidad</i> , la <i>Sabiduría</i> , la <i>Ciencia</i> , la <i>Gravedad</i> , y la <i>Honestidad</i> , la <i>Firmeza</i> , la <i>Obediencia</i> , y <i>Mesura</i> , la <i>Constancia</i> , la <i>Ventaja</i> , la <i>Muerte</i> , el <i>Silencio</i> , y <i>Secreto</i> , que se ha de observar en las empresas. Los que traen este <i>color</i> están obligados á socorrer las <i>Viudas</i> , los <i>Huérfanos</i> , los <i>Eclesiásticos</i> , y la <i>Gente de letras</i> que estén oprimidos.
rojo	<i>gules</i>	En les virtutes <i>prudència</i> , en la complecció la <i>cólera</i> , [...] en vestirs, <i>alegría</i> .	Color rubeus, qui figurat ignem [...] est nobilior alijs. [...] Significat <i>audaciam</i> , <i>altitudinem</i> , <i>uirilitatem</i> [...] aequiparatus <i>colericis</i> , denotat <i>charitatem</i> ..	Significa de las Virtudes, la <i>Caridad</i> ; de las calidades mundanas, la <i>Valentía</i> , la <i>Nobleza</i> , la <i>Magnanimidad</i> , el <i>Valor</i> , el <i>Atravimiento</i> , y la <i>Intrepidez</i> , la <i>Alegría</i> , la <i>Victoria</i> , el <i>Ardid</i> , la <i>Generosidad</i> , el <i>Honor</i> , el <i>Furor</i> , y el <i>Vencimiento</i> con sangre. Los que traen este <i>color</i> están obligados á socorrer los que se oprimen por injusticia.
blanco	<i>plata</i> , <i>argent</i>	Lo homa <i>flammatich</i> aporta en lo blasó aquest metall; y en virtuts significa <i>humilitat</i> .	Argentum representatur color albus seu candidus, [...] et denotat <i>victoriam</i> , ex quo triumphantes vestiri debet indumentis albis. [...] Et cum hoc significat <i>puritatem</i> et <i>innocentiam</i> , [...] ubi dicitur de Christo quod apparuit in resurrectione in uestimentis albis ut nix, ut <i>purus</i> , <i>innocens</i> et <i>victor</i> . [...] Denotat <i>infantiam</i> [...], in complexionibus significat hominem <i>phlegmaticum</i> , denotat <i>integritatem</i> .	Significa de las Virtudes, la <i>Humildad</i> , la <i>Inocencia</i> , la <i>Felicidad</i> , la <i>Pureza</i> , la <i>Templanza</i> , y la <i>Verdad</i> ; y de las calidades mundanas, la <i>Hermosura</i> , la <i>Franqueza</i> , y la <i>Blancura</i> , la <i>Limpieza</i> , la <i>Integridad</i> , la <i>Eloquencia</i> , y el <i>Vencimiento sin sangre</i> de los enemigos. Los que traen este <i>color</i> en sus armas, están obligados á defender las <i>Doncellas</i> , y amparar los <i>Huérfanos</i> .

Como se ve, no es fácil determinar, a partir de estas correspondencias, hasta qué punto existe una gradación en el uso de los tres colores del torneo londinense, pues, salvo la evolución inversa vejez > madurez > infancia o la más difuminada progresión dolor > esfuerzo > victoria, no parece que pueda establecerse una sucesión coherente de significados. En este momento de la narración, el lector debería concluir que, si no se trataba de la exaltación aislada de determinadas virtudes, el proceso implícito debía de responder a principios al menos parcialmente distintos de los que rigieron la creación en los siglos XIV y XV de las equivalencias simbólicas de los esmaltes heráldicos y más cercanos (aunque tampoco idénticos) a los que inspiran la interpretación alegórica de la investidura del caballero que hace Hue de Tabarie en su tratado *L'Ordene de chevalerie* (*apud* Orgelfinger 1988: xxxv), quien señala que su sobreveste debe incluir los colores rojo (en honor de Dios), negro (en recuerdo de la condición mortal del hombre) y blanco (en representación de la pureza).

Es la segunda suposición la que vendría a resultar correcta, pues, ya al final de la obra, en el capítulo LXXIII, el significado de estos colores es explicado por el misterioso auxiliar del protagonista, que no es otro que el caballero Juan Talabot (inspirado por el histórico John Talbot), cuyo entierro había hecho posible Oliveros, y que encarna así la figura folclórica del «muerto agradecido» (Menéndez Pelayo 1905: CLIV, Blecua 1969: 14-15, Orgelfinger 1988: xxiii-xxiv, Baranda 1995: I, XLII). Su actuación se traduce en una constelación de motivos tipificados en el índice de Thompson (1966): Q271.1. *Debtor deprived of burial*, V62.1. *Funeral rites forbidden*, E341.1. *Dead grateful for having corpse ransomed*, H972. *Tasks accomplished with help of grateful dead* y T66.1. *Grateful dead man helps hero win princess*. Como corresponde a estas circunstancias, sus explicaciones se refieren a experiencias de ultratumba:

—Sepas que yo só aquel don Juan Talabot, y só aquel que te sirvió en el torneo, y só aquel que levó Artús, tu compañero, adonde estava el rey de Irlanda que te tenía preso. Y por la grande limosna que fiziste por mí, consintió Nuestro Redemptor que saliesse de las penas del purgatorio y te sirviesse en tus necesidades. La causa porque el primer día del torneo te traxe los atabíos negros y los cavallos negros era dar a entender las tiniebras y grandes oscuridades en que estava; el segundo día traxe los atabíos colorados, que significavan el fuego del purgatorio en que estava purgando mis pecados; el tercer día fueron los atabíos blancos, a significança de la limpieza y puridad que mi ánima esperaba antes que subiesse a los cielos, ca assí como la color blanca es virgen y limpia sin corrompimiento de tintura, assí el ánima ha de estar muy clara, virgen y limpia de todo pecado para subir a la gloria del paraíso, a la qual yo me vo agora y veré la presencia de mi Criador, qu'es la bienaventurança de las benditas ánimas.

(cap. LXXIII, p. 308)

De este modo, los colores llevados por Oliveros parecen remitir a tres de las cuatro posibles postrimerías: el infierno (no explícitamente nombrado), el purgatorio y el cielo. Sin embargo, la ambigüedad en la identificación del primer estadio no deja de suscitar problemas. En efecto, si se tratase propiamente del infierno (al que le correspondería ir por haber muerto excomulgado), el siguiente tránsito sería irrealizable, dado que de las penas infernales es imposible redimirse. Podría entonces suponerse que Talabot se refiere meramente a la oscuridad de la sepultura (como en la citada interpretación simbólica de Hue de Tabarie), pero esto tampoco resulta enteramente satisfactorio, porque entonces la gradación ascendente resulta mucho menos marcada y porque la permanencia del alma junto al cadáver en el sepulcro tampoco responde a un planteamiento ortodoxo. Todo apunta a que el narrador quiere sugerir la transición desde un infierno (tratado en cierto modo como el limbo) hasta el cielo, pero sin expresarse abiertamente de forma heterodoxa. De cualquier modo, se trata de una situación anómala, en la que la tradición del muerto agradecido pesa más que una estricta pulcritud doctrinal.

En este sentido, «las tinieblas y grandes oscuridades» que son el punto de partida de dicho personaje se acercan a una visión más primitiva del mundo de los muertos, cuya descripción como lugar tétrico antes que punitivo recuerda básicamente al *arallû* o *arali* babilónico y al *šě'ôl* bíblico, los cuales guardan entre sí cierta relación (cf. Van den Born, Haag y Ausejo 1963: col. 798 y 1828-1830, Le Goff 1981: 38-43, Bogaert *et al.* 1993: 7, 1055-58 y 1519). En la mitología mesopotámica, «the underworld was situated even lower than the *ab-zu*, the fresh-water ocean beneath the earth [...] The underworld is always described as in complete darkness, dusty and unpleasant. All the dead, without exception, wander there, thirsting for water and having only dust to eat. Sometimes they are described as naked, or clothed with feathered wings like birds» (Black y Green 1992: 180). Uno de los textos donde se enumeran la mayoría de estos rasgos es el sueño de Enkidu narrado en el *Gilgameš*.

Mirándome, me guía a la Casa de las Tinieblas, a la mansión de Irkalla,
a la casa donde se entra sin esperanza de salida.

Por los caminos que son sólo de ida y nunca de vuelta
me conduce a la morada cuyos habitantes carecen de luz,
donde el polvo es su vianda y la arcilla su manjar.

Están pergeñados como pájaros vestidos de plumas,
no ven la luz, en tinieblas permanecen.

(Tablilla VII, col. iv, vv. 33-39, texto asirio; trad. Lara 1980: 193)

Según el Antiguo Testamento, el *šě'ôl* es un espacio subterráneo, situado bajo el océano primordial o abismo (*těhôm*) sobre el que flota la tierra: «las áni-

mas se estremecen bajo las aguas [*mittahat mayim*]» (Job 26, 5; cf. Éx 20, 4; Nú 16, 30-33; 1 Sam 28, 14; Is 7, 11; Ez 26, 19-20 y Sal 137, 8). Reinan en él la oscuridad, el olvido y el polvo: «mi vida se aproxima al *šě'ól* / ... / Me has colocado en una sima de las profundidades, en las tinieblas [*běmahāšahkkīm*], en los abismos. / ... / ¿Se conocen en la tiniebla [*baḥošēk*] tus portentos, y tu justicia en la tierra del olvido [*bě'erēš nēšiyāh*]?» (Sal 88, 4.7.13); «El *šě'ól* es mi morada, en la tiniebla [*baḥošēk*] preparo mi lecho / ... / ¿Dónde, pues, está mi esperanza? Y mi esperanza [*var. dicha*], ¿quién la divisa? / ¿Se precipitarán en las manos del *šě'ól* ¿Cae[rán] a la vez en el polvo [*'al-'āfār*]?» (Job 17, 13.15-16; vid. también Is 26, 19; Sal 30, 10;49, 20; Job 10, 21-22; 20, 11; 21, 26; 38, 17; Jer 13, 16; 17, 13 y Dan 12, 2.4). En esta morada de los muertos éstos se limitan a descansar, sin realizar actividad alguna e ignorantes de lo que pasa en la tierra: «Porque los vivos saben que han de morir, pero los muertos no saben nada y ya no reciben remuneración, pues su recuerdo se ha olvidado. / ... / porque no hay obra, ni razón, ni ciencia, ni sabiduría en el *šě'ól* / hacia el cual te encaminas» (Ecl 9, 5.10; cf. además Is 14, 9-11; Job 3, 17-19; 7, 9-10). Ahora bien, del *šě'ól* pueden volver ocasionalmente las sombras de los difuntos, como la de Samuel invocada por la pitonisa de En-Dor (1 Sam 28, 8-14), pues «Yahweh mata y vivifica, arroja al *šě'ól* y [de allí] saca» (1 Sam 2, 6; cf. Is 7, 11, Am 9,2 y Sal 30, 3).

Ciertamente, este lugar de ultratumba, que la Septuaginta traduce por *hades* (ᾍδης) y la Vulgata por *inferus* e *infernus* (en su sentido etimológico de 'lugar inferior', cfr. Ernout y Meillet 1967: 317a), es, teológicamente, un antecedente del infierno, pero éste no es la morada de todos los muertos, como el *šě'ól*, sino sólo de los pecadores, y se convierte, por tanto, en el ámbito del castigo. Por ello debe su caracterización habitual a las referencias neotestamentarias al fuego inextinguible (εἰς τὸ πῦρ τὸ ἄσβεστον: Mt 3, 12; Mc 9, 43; Lc 3, 17; εἰς τὸ πῦρ τὸ αἰώνιον: Mt 18, 8; 25, 41.46; Jud 7), a la gehena o valle de fuego (εἰς τὴν γέενναν τοῦ πυρός: Mt 5, 22.29; 10.28; 18, 9; 23, 15.33; Mc 9,43.45.47; Lc 12, 5; Sant 3, 6) y al estanque de fuego (εἰς τὴν λίμνην τοῦ πυρός: Ap 19, 20; 20, 10.14.15; 21, 8). No es, sin embargo, menos cierto que el Nuevo Testamento alude también al infierno como las tinieblas exteriores (εἰς τὸ σκότος τὸ ἔξώτερον: Mt 8, 12; 22, 13; 25, 30; cf. 2 Pe 2, 17 y Jds 13), pero en sus representaciones ha primado siempre la faceta ígnea, de modo que incluso en el aspecto puramente descriptivo el infierno cristiano se aparta bastante de la primitiva concepción veterotestamentaria (cf. Van den Born, Haag y Ausejo 1963: col. 739-40 y 899-900, Bogaert *et al.* 1993: 649-50, 765-66 y 1519). Esto significa que, salvo en algunas disquisiciones teológicas sobre el fuego punitivo que quema sin iluminar o en la «llama negra» de la visión de

San Willibaldo (vid. Le Goff 1981: 159 y 239), el infierno se identifica sin más con las flamígeras fauces de Leviatán que describe Job 40, 24-41, 25, y se plasma en imágenes como el horno de fuego (Mt 13, 42.50) o el caldero hirviente (Job 41, 23), tanto en sus descripciones literarias (Gardiner 1989: XVI-XVIII *et passim*) como en sus figuraciones plásticas (Réau 1955-1959: II, II, 728-34; Duchet-Suchaux y Pastoureau 1996: 200-202).

Esta situación implica un problema iconográfico que incide directamente sobre el asunto aquí tratado. En efecto, el negro no es precisamente el color más atribuido al infierno, aunque no le sea completamente ajeno, mientras que sí lo es el rojo ígneo, en lo que apenas difiere del purgatorio. De acuerdo con el pasaje de San Pablo que constituye el soporte escriturario del *locus purgatorius*, éste se basa igualmente en el fuego, si bien aquí no es punitivo, sino purificador: el que no sea directamente digno del premio o del castigo eternos «se salvará, pero así como a través del fuego [ὡς διὰ πυρός]» (1 Cor 3, 15; vid. Van den Born, Haag y Ausejo 1963: col. 1606-7 y Le Goff 1981: 58-59). Por lo tanto, «Le Purgatoire [est] conçu comme un Enfer provisoire dont les habitants supportent les mêmes tourments que les réprouvés avec la différence qu'ils n'y sont pas condamnés pour l'éternité et que les vivants peuvent abréger leurs peines par des prières, des aumônes et des messes [...]. Le Purgatoire se distingue de l'Enfer par la presance d'Ange qui viennent soulager les âmes privées de la vue de Dieu» (Réau 1955-1959: II, II, 752-53). En efecto, de los materiales aportados por Le Goff (1981: 237-39, 422-23 y láms. 1-4) se desprende que su única diferencia iconográfica con el infierno es que algunas almas salen de él conducidas por ángeles hacia el cielo, tras acabar el período de purgación.

Cabe pues, preguntarse, si la elección de los colores emblemáticos del *Oliveros* no se deberá, al menos parcialmente, a un simbolismo de otro origen, trasladado después al ámbito religioso. A este respecto, resulta llamativo, en una obra en la que es una redoma mágica la que actúa de señal de alarma entre *Oliveros* y *Artús*, que los tres colores citados, que marcan claramente los hitos de un proceso purificador, sean los mismos que según la imaginería alquímica caracterizan a las tres fases del *Opus Magnum*, la Gran Obra o simplemente la Obra por excelencia, es decir, el proceso de obtención de la piedra filosofal: «There was some agreement from about the fifteenth century onwards that the processes were signalled by the colours black, white (shining like the eyes of fishes said later alchemists) and finally a deep red appairing in the glass vessel in which the Stone was made, and in that order» (Roberts 1994: 55). Dicho proceso pretende obtener una sustancia capaz de mejorar los restantes cuerpos, tanto minerales (a través de la transmutación) como biológicos (gracias a la panacea), mediante la obtención de la *eukrasía* o adecuado equilibrio temperamental:

Alchymia est una pars naturalis philosophiae occultae caelica [*var.* celata], magis necessaria, quae constituit et facit unam artem et scientiam, quae non omnibus est nota, et docet mundare et purificare omnes lapides pretiosos, non perfectos, sed deminutos, et ponere ad verum tem peramentum; et omnia humana corpora lapsa et infirma restituere et ad verum tem peramentum reducere et optimam sanitatem; et etiam transmutare omnia metallica corpora in veram lunam [*i. e.* argentum], postea in verum solem [*i. e.* aurum], per unum corpus medicinale universale, a quod omnes medicinae particulares reductae sunt, et fuerunt.

(Pseudo-Llull, *Testamentum*, II, 1, *apud* Pereira 1992: 102)

Para llegar a este objetivo, el alquimista debe operar sobre la materia prima (concebida como la unión de dos principios opuestos, uno masculino y solar, el azufre, y otro femenino y lunar, el mercurio). Una vez conseguida ésta, es sometida a la acción purificadora de la sustancia llamada *ignis innaturalis* o fuego secreto, junto a la cual se maja. El resultado es una *bona pasta* o *compositum* que se encierra en el *ovus philosophicus*, una retorta o matraz sellado, el cual se introduce a su vez en el atañor u horno hermético. Allí, sometida a un fuego constante, experimentará diversas transformaciones que los tratadistas dividen básicamente en tres fases o regímenes. En la primera (*opus nigrum*), la conjunción de los opuestos conduce a la disolución de la materia (*putrefactio*) a través del ennegrecimiento (*melanosis, nigredo*), pero de su fusión y muerte nacerá un hijo perfecto, en virtud del principio *nulla generatio sine corruptione*. Por ello la segunda fase (*opus album*), corresponde a *Rosa Alba*, la virgen pura que, mediante la cocción y fijación del blanqueamiento (*leukosis, albedo, dealbatio*), anuncia una buena nueva: está sujeta aún al poder nocturno de la luna, pero lleva ya en sus entrañas al hijo del sol. Por fin, en el tercer estadio (*opus rubrum*), la blanca luna da a luz, durante la fermentación del enrojecimiento (*iosis, rubedo*), al purpúreo hijo del sol: la tintura roja o quintaesencia, el elixir u oro potable que elimina todas las enfermedades, la piedra filosofal que transmuta los metales en oro (Klossowski de Rola 1973: 10-12, Eliade 1974: 141-48, Burckhardt 1976: 221-33, Obrist 1982: 186, 243-44 y 256, Roberts 1994: 55-57).

Los textos alquímicos griegos más antiguos, representados por los papiros de Leiden y Estocolmo, desconocen aún esta evolución cromática y basan sus operaciones en la oposición entre ἀραιώσεις (propia mente ‘conversión en poroso’) y στῦψις (literalmente ‘aplicación de un mordiente’ en especial a la lana), que se traduce en la alquimia medieval por la polaridad entre *calcinatio* y *ceratio*, tratamientos que preparan el cuerpo para dejar penetrar la tintura, mientras que la *fixatio* lo vuelve estable al fuego (Halleux 1983: XIX). Ciertamente en los papiros citados se alude seis veces a la λεύκωσις (por el clásico

λεύκανσις, < λευκῶ ‘blanquear’ < λευκός ‘blanco’), pero es con un significado puramente mecánico, como en la receta 10 del Papiro de Estocolmo, titulada Μαργαρίτου λεύκωσις ‘Blanqueo de una perla’ (ed. Halleux 1981: 113). Sin embargo, ya en la *Physica et Mystica* (Φυσικά καὶ Μυσικά) del Pseudo-Demócrito, citada por Zósimo de Panópolis y datada en los siglos I-II d. de C., aparece la división del *Opus Alchimicum* en varios grados marcados por sus respectivos colores (Eliade 1974: 132; cf. Holmyard 1957: 49): μελάνωσις (por el clásico μέλανσις, < μελανῶ ‘ennegrecer’ < μελανός = μέλας ‘negro’), λεύκωσις ἔωσις (< ἰῶ ‘refinar’, propiamente ‘oxidar’ < ἰός ‘herrumbre, pátina’), si bien añade entre los dos últimos la ξάνθωσις (por el clásico ξάνθισις ‘amarilleo’, < ξάνθός ‘teñir de amarillo’ < ξάνθός ‘amarillo’ en especial el rojizo o anaranjado), que en los tratados latinos se verterá por *citrinitas*.

La presencia de cuatro colores se constata también en tratados alquímicos medievales, como el influyente pseudoepígrafo luliano *Testamentum* y su adjunto *Codicillus*, que distinguen *nigredo*, *albedo* u *opus ad album*, *viriditas* y *opus ad rubeum* (Pereira 1992: 105-9), o en el *Liber secretorum Alchemie* (1275) de Constantino de Pisa, aunque aquí sólo como parte de una receta y no de una descripción completa del *Opus Magnum*:

Recipe arsenicum laminosum tritum et de mercurio crudo ana. Incorpora per se semel in marmore, etiam in uase uitreo per .x. dies. Sub fimo reconde, demum extrahe, et in uase distillatorio pone et distillabis primo aquam candidam, secundo croceam, tertio rubeam. Quarto exhibit alchatum, id est res spissior, et tunc cessabit distillatio.

(cap. xxxii, § 3, ed. Obrist 1990: 107)

Pero, en general, la primacía la tienen siempre los tres colores citados, aunque a veces se haga referencia a la *cauda pavonis* o reflejos irisados que indican la transición entre el primer y el segundo estadios. Así se aprecia en el conocido alquimista inglés del siglo XV Georges Ripley, cuya *Vision* dice al respecto:

This dying *Toade* became forthwith like Coale for colour Blacke:
 Thus drowned in his proper veynes of poisoned flood,
 For tearme of eightie dayes and fowre he rotting stood:
 By tryall then this venome to expell I did desire,
 For which I did committ his carkase to a gentle fire:
 Which done, a wonder to the sight, but more to be rehear’st,
 The *Toade* with Colours rare through every side was pear’st,

And White appeared when all the sundry hewes were past,
Which after being tinted Rudde, for evermore did last.
Then of the venome handled thus a medicine I did make;
Which venome kills and saveth such as venome chance to take.
(vv. 12-22, ed. Holmyard 1957:188; ed. Klossowski de Rola 1973: 23)

Lo mismo sucede en uno de los más representativos poemas alquímicos españoles, el *Libro del Tesoro o del Candado*, anónimo del siglo XV atribuido apócrifamente a Alfonso X el Sabio:

Veredes la ovra en su negrura
trocando aquel ser de en como nació,
ca non será ia la cosa que ovró
en su principio la madre natura,
enantes aquel[!]a tan líquida e pura
que a la semeianza será de la tinta,
tanto será su forma distinta
de aquel ser primero desta criatura. [...]
Después de pasada aquesta color
veréis otras muchas en sus diferencias,
ca son semeiantes en sus apariencias
a el Argos e al Iris en su resplandor,
ca la sequedad del líquido umor
face ser esto de varia pintura,
fasta llegar a cierta vlancura
adonde aumentad un poco el calor. [...]
Creced como os digo el fuego en un grado
fasta llegar a la tanta vlancura
que se asemexe a la nieue mui pura,
lo qual Elixir de Plata es nonvrado,
mas por ser el oro el mui maspreciado
deiald'en su uaso en su mesmo fuego
fasta la piedra venir a ser luego
en color cetrina lo vlanco mudado.
P[o]r onde creced el fuego otro grado
e llegaréis al roxo más puro
e toda elevada mostra[rse] seguro
el cuerpo de aquella maior levantado
será dura e l[e]ue en ella notado
diáfano cuerpo e color de ruuí,
como en mis manos io propio le ui,
por quien el gran Dios de mí es alauado.

(estr. 27, 31 y 33-34; cito por el ms. BNM R/20, ff. 4r-5r; para los otros mss., vid. Luanco 1889: 111, 148-50 y 265-68, Sánchez Pérez 1932: 169-70 y Eslava 1987: 73-75).

En cambio, sigue la pura tripartición cromática el *Tractatus Magistri Arnaldi de Vilanova super Lapidem Philosophorum*, que compara el estado del «cuerpo» a lo largo de la Obra con negro alcohol (en su sentido prístino de ‘antimonio’ < ár. and. *alkuhúl* < ár. clás. *kuhl*), con blanca cal y con una diadema, que da lugar al halcón de Hermes con la cabeza dorada (ed. Luanco 1889: 80). Igual división aparece en el *Quaestionarium* pseudo-Juliano (ed. Luanco 1889: 243-48), en el anónimo flamenco *Buch der heiligen Dreufaltigkeit* redactado entre 1410 y 1419 (cit. Obrist 1982: 153-54), en la coetánea *Aurora consurgens* (Obrist 1982: 186 y 256) o, ya hacia 1550, en las *Coplas sobre la piedra philosophal* de Luis de Centellas, en cuyas estrofas 17 a 19 se refiere la mutación de una doncella sucesivamente en negra, blanca y roja (ed. Luanco 1889: 72-73, ed. Eslava 1987: 123). Un último aspecto de este proceso que interesa aquí es su ocasional equiparación figurada con las penas del purgatorio, lo que aún lo acerca más al simbolismo del *Oliveros*. La mortificación de la materia es plasmada en la *Aurora consurgens* mediante la misma iconografía del purgatorio: de un mar de llamas bajo el cual está un dragón se escapan las almas ascendiendo hacia lo alto, «Quod anima extrahitur per putrefactionem» (*apud* Obrist 1982: 228-29 y fig. 45), a lo que alude también un poema alquímico atribuido a Thomas Norton:

Then into Purgatorie she must be doo
and have the paynes that longues thereto
till she be brighter then the sonne
for then have ye all the Maistrie wonne [...]
and after that water gave her Blud
that was her own pure and good.

(ed. Holmyard 1957: 198)

En suma, la iconografía alquímica permite asociar a un proceso de purificación netamente trazado una división en tres etapas que llevan asociados los colores negro, blanco y rojo respectivamente. Esto concuerda bastante bien con las tres jornadas del torneo y con las respectivas señales de *Oliveros*. Sin embargo, no puede dejar de notarse que la sucesión cromática no es exactamente la misma, puesto que en la Gran Obra el blanco aparece antes que el rojo, lo que, en cambio, concuerda con la interpretación simbólica de la investidura caballeresca hecha por Hue de Tabarie, pues en ella el rojo se liga a Dios, por lo que sería el color más noble de los tres citados. Si aquél se sitúa como culminación del *Opus Magnum* es a causa de sus claras reminiscencias solares, por las cuales representa además el color del oro, cuyo epíteto más ponderativo es el de *rojo* en diversas manifestaciones tradicionales, como el *rudeur* de los

mabinogi gaélicos, el *krasnyj zoloto* de las *byliny* rusas o el *dahab aḥmar* de las *ḥikāyāt* árabes, que sus versiones aljamiadas traducen por *oro bermejo* (Montaner 1988: 144-46). En cambio, el blanco conviene bien con el ideal de pureza que corona la gradación del *Oliveros*, donde el rojo representa el *ignis purgatorius*. Por ello, antes de propugnar un posible influjo alquímico en la obra, es necesario explorar otros terrenos, especialmente en un relato tan influido por materiales folclóricos.

Rastreado por los mismos se encuentra una curiosa, aunque circunstancial coincidencia con un aspecto del cuento ruso *Vasilisa Prekrasnaja* ('Vasilisa la Bella', núm. 104 de la compilación de Afanas'ev 1855-1863; reproduce su texto exento Abramov 1987). La protagonista del mismo es enviada por sus hermanastras, con la excusa de conseguir fuego, a casa de la bruja Babá-Jagá, personaje habitual de los cuentos rusos. Mientras Vasilisa avanza de noche por el bosque,

Iba andando, toda temblorosa, cuando de pronto pasó al galope junto a ella un jinete todo blanco [*vsadnik sam belyj*], vestido de blanco, montado en un caballo blanco que también tenía los arreos blancos: comenzó a amanecer.

Siguió su camino, cuando pasó al galope otro jinete todo rojo [*vsadnik sam krasnyj*], vestido de rojo y en un caballo rojo: comenzó a salir el sol.

Vasilisa anduvo toda la noche y todo el día, y sólo a la tarde siguiente llegó al claro donde se encontraba la casa de Babá-Jagá. [...] De pronto llegó otro jinete todo negro [*vsadnik sam čěrnyj*], vestido de negro y montado en un caballo negro. Llegó junto al portón de Babá-Jagá y desapareció, como si se lo hubiese tragado la tierra: cayó la noche.

(ed. Abramov 1987: 4-5; sigo, con algunos retoques, la trad. de Vicente 1983-1984: I, 129)

Como se ve, aunque el contexto nada tiene que ver, la concordancia entre este relato y el *Oliveros* en cuanto al número de caballeros y a sus colores no deja de ser notable. Por otro lado, el cuento ruso ofrece la misma gradación que el *Opus Alchimicum*, pero en sentido descendente. En efecto, los tres jinetes representan claramente la sucesión de orto, cenit y ocaso, como le explica a Vasilisa la propia Babá-Jagá:

—Sólo quisiera preguntare acerca de cosas que he visto, abuela. Cuando venía hacia tu casa me adelantó un jinete todo blanco, montado en un caballo blanco y vestido de blanco. ¿Quién era?

—Mi día claro —respondió Babá-Jagá.

—Luego me adelantó un jinete rojo, montado en un caballo rojo y vestido de rojo. ¿Quién era?

—Mi rojo sol.

—¿Y quién era el jinete negro que me alcanzó al lado mismo del portón, abuela?

—Mi noche oscura. Todos son mis fieles servidores.

(ed. Abramov 1987: 8; trad. Vicente 1983-1984: I, 133)

Esta misma progresión, reordenada en la secuencia nadir > orto > cenit, es decir, noche > alba > día, ofrece igual escala de colores negro, blanco y rojo que la vista en las tres fases de la Gran Obra. Lo que sucede es que aquí la protagonista «desciende» a las oscuridades de la noche, a la sombría morada de la bruja, que en los *skazki* rusos suele ser la guardiana de la morada de los muertos, de modo que la llegada a su casa equivale a un descenso al inframundo (Propp 1974: 70 y 81). En efecto, la bruja llega poco después de que la desaparición del caballero negro haya dado paso a la noche:

Pronto se oyó en el bosque un ruido terrible: los árboles crujían, las hojas secas crepitaban; salió del bosque Babá-Jagá: va montada en un almirez, se impulsa con la mano del mismo y borra las huellas con una escoba.

(ed. Abramov 1987: 5; trad. Vicente 1983-1984: I, 130)

Como ha demostrado Propp (1974: 69-159), lo que subyace a menudo en la estructura del cuento maravilloso es la realización de un rito de paso, en particular el del tránsito a la pubertad, que trae consigo la muerte simbólica del niño y el nacimiento del adulto, en un proceso en que regeneración se liga a resurrección. Tras ella, el individuo puede integrarse plenamente en la sociedad y acceder al matrimonio. En el caso que nos ocupa, esto se verifica cuando Vasilisa, una vez abandonada la casa de Babá-Jagá, obtiene la liberación de su madrastra y, después de ciertas pruebas complementarias, logra la mano del zar. Por tanto, su camino hacia la cabaña de la bruja en el bosque es una ida hacia la muerte, aunque sólo sea figurada (cf. Propp 1974: 76-87). Esto explica que la sucesión de colores que jalonan su viaje sea la inversa de la que experimenta Juan Talabot, cuya trayectoria es de la muerte a la vida. La idea básica es, pues, la misma en *Vasilisa Prekrasnaja* y en los dos casos anteriores: una gradación ascendente o descendente puede expresarse en forma de una sucesión de tres estadios marcados por los colores negro, blanco y rojo. Únicamente la diferencia en el orden de estos dos últimos impide establecer una neta identidad entre los tres ejemplos analizados hasta el momento.

Es una tradición distinta la que, por fin, coincide con el *Oliveros* en su ordenación cromática. Se trata de la cosmología hindú, en especial la doctrina *sāṃkhya* (uno de los seis *daraśanas* o sistemas ortodoxos del hinduismo), en la cual las tres sustancias esenciales que poseen una específica cualidad (*guṇa*),

emanadas de la materia primordial (*prakṛti*), se asocian a los tres colores citados, con las siguiente significado: el negro representa a *tamas* ('oscuridad'), esto es, las tinieblas, la ceguedad, la ignorancia, el predominio de lo físico y, espacialmente, el descenso; el rojo a *rajas* ('pasión'), el equilibrio entre luz y tiniebla, la variabilidad, la irreflexión, la actividad o energía motriz de la naturaleza, y la expansión horizontal, y el blanco a *sattva* ('bondad'), la luminosidad, la pureza, la sabiduría, el predominio de lo espiritual y el ascenso (Monier-Williams 1899: 357a, 438a, 654a, 863b y 1135b, Zaniah 1974: 220 y 402-3, Burckhardt 1976: 221, Banerji 1989: 444). Esta trasposición de blanco y rojo se debe a que «la doctrina hindú del Cosmos se funda en que, primero, *tamas*, la fuerza descendente, se ancla en la oscuridad; luego *rajas*, al extenderse en sentido horizontal, desarrolla la pluralidad, y, por fin, *sattva* sube como una llama blanca y luminosa y lo devuelve todo a su origen» (Burckhardt 1976: 222).

Esa misma secuencia de colores se encuentra también en otra manifestación religiosa hindú, el *tantra*, que guarda estrechas relaciones con algunos aspectos de la *sāṃkhya* (vid. Banerji 1989: 234, Rawson 1992: 187-88). Las tres *guṇas* de esta doctrina se corresponden en el *tantra* con las figuras de Chinnamastā o Chinnamastakā ('Decapitada', la diosa gris azulada que sostiene su cabeza en una mano), Dakinī (la muchacha de color bermellón brillante que está a su izquierda) y Barninī (la mucacha dorada que está a su derecha). A su vez, estos tres personajes corresponden respectivamente, en tanto que manifestaciones de Devī, la Gran Diosa, a Icchā, el deseo, de color azul oscuro; a Kriyā, la acción, de color rojo, y a Jñāna, el conocimiento, de color amarillo o blanco (Rawson 1992: 126). Aunque el negro es sustituido aquí por tonalidades de gris y de azul (presentes también en el color de ala de cuervo del *Opus Alchimicum*) y el blanco puede alternar con el amarillo (de un modo parecido al de la *albedo* y la *citrinitas* en la Gran Obra), no cabe duda de que el proceso es en sustancia el mismo, lo que puede además conectarse con el hecho de que la doctrina místico-filosófica del *tantra* fuese la principal cultivadora de la alquimia en la India (cf. Eliade 1974: 113-24 y Banerji 1989: 3 y 678).

La citada Chinnamastā es la sexta de las Mahāvidyās, es decir, de las diez formas femeninas en las que se manifiesta y bajo las cuales puede ser adorada Durgā ('La inaccesible'), la esposa de Śiva, o bien las personificaciones de Śakti, la energía femenina del mismo Śiva (Monier-Williams 1899: 406c y 800b, Rawson 1992: 125 y 211). El conjunto de esas diez Mahāvidyās ofrece también una gradación cromática relacionada con la anterior. La primera de ellas es la negra Kali o Lalita, que encarna a la muerte; la segunda a Tāra, «que está representada en reluciente color azul oscuro»; la tercera es Sudāsī, «roja como el sol caliente»; la cuarta es Bhuvanêśvarī, que es «dorada como el sol ca-

liente»; la quinta es Bhayravī, «roja, [...] el pecho todo manchado de sangre»; la sexta es la citada Chinnamastā, «de un color gris azulado oscuro»; la séptima es Dhūmavatī «la humosa [...] y siniestra, pálida»; la octava es Bhagala, la cual «es amarilla, el color de la esperanza»; la novena es Mātamgī, que tiene «su tez [...] oscura, sus ojos inyectados en sangre»; por último, la décima es Kamala, la señora del loto, «todo su cuerpo es de oro» (Rawson 1992: 125-30). Haciendo abstracción de los momentos retrógrados que representan las Mahāvidyās sexta, séptima y novena, se advierte que la sucesión de manifestaciones de la Gran Diosa se desarrolla básicamente en torno a los tres colores citados: el negro (Kali, Tāra y luego las negativas Chinnamastā, Dhūmavatī y Mātamgī), el rojo (Sudāsī, Bhuvanêśvarī y Bhayravī) y, en lugar del blanco, el amarillo (Bhagala y Kamala).

Sin embargo, donde tal representación cromática se encuentra de nuevo en su estado prístino es en algunos *yantras*. En la doctrina *tāntrika*, un *yantra* ('instrumento, aparato') es un diagrama místico pintado con pigmentos minerales sobre una superficie cualquiera; su modalidad más común es circular y recibe el nombre de *maṇḍala* ('círculo, disco, anillo'). El *yantra* se utiliza sobre todo para realizar ejercicios de concentración y meditación, pero también con fines rituales, pues se emplea para el rezo en la creencia de que la deidad invocada reside en el mismo durante la oración. En consecuencia, el *yantra* varía de forma de acuerdo con las del dios al que se reza, pues es la plasmación visual de un determinado atributo divino (Banerji 1989: 434 y 468, Rawson 1992: 64-69). En la constitución de algunos de ellos interviene, según he indicado, la recurrente tríada de colores. Así ocurre en el Yantra de los Planetas descrito en el *Mahānirvāṇa Tantra*:

Ahora hablaré del Yantra de los Planetas, que fomenta toda clase de paz. Si los guardianes de las direcciones y todos los planetas, Indra y los demás, son adorados en él, otorgarán todos los deseos. Tres triángulos serán dibujados con un círculo en torno de ellos, y ocho pétalos tocarán ese círculo. Y luego se dibujará un bello plano de una ciudad que tenga cuatro puertas. [...] Los muros del plano de la ciudad deben ser decorados con polvo blanco, rojo y negro y, oh Diosa, los dos círculos [extra] [...] deben ser de color rojo el superior y blanco el inferior.

(*apud* Rawson 1996: 152)

Otro ejemplo lo proporciona el *maṇḍala* ligado a la cuarta Mahāvidyā, el Yantra de Bhuvanêśvarī, 'La señora del mundo' (lo reproducen Rawson 1992: 120, fig. 95, y, en color, García Font 1977: 158, fig. 225). Consiste en un círculo equivalente al *bindu* o punto central que representa al Uno y dentro del

cual se halla sentada Bhuvanêśvarī, «dorada como el sol caliente, lleva la media luna y una corona sobre su cabeza. De sus cuatro brazos, dos asen el nudo y el acicate, dos hacen ademanes, ofreciendo dádivas y consuelo; sus pechos están hinchados de [...] miel» (Rawson 1992: 125). El *bindu* se inscribe en un triángulo de color bermellón oscuro (en función de negro), que aparece invertido, como símbolo del *yoni* o ‘vulva’ (que, junto con el *liṅga* ‘pene’ es un típico símbolo hindú de la divina energía procreadora). Por su parte, dicho triángulo está inscrito en una estrella de seis puntas roja, formada por la intersección del triángulo femenino y el triángulo masculino, a la que a su vez circunscribe un loto (emblema de los mundos que se desdoblan) de ocho pétalos, también rojo, el cual se inscribe, por último, en otro loto de dieciséis pétalos, esta vez blanco. Se aprecia, pues, aquí una organización del colorido similar a la de los casos ya expuestos y cuyo orden guarda relación con el carácter femenino del rojo y masculino del blanco que se da en el simbolismo *tāntrika* (cf. Rawson 1992: 31, 117 y 187) lo mismo que en el alquímico (cf. Obrist 1982: 153-55). Los componentes gráficos y cromáticos de este *yantra* «representan el “avance” o expansión de la energía-luz nuclear desde el interior del primer triángulo, el “destello” y su “reflejo desarrollado”» (Rawson 1996: 79).

Seguramente una investigación más dilatada podría ampliar este breve muestrario. Sin embargo, los ejemplos precitados bastan, a mi entender, para extraer algunas conclusiones básicas. La más obvia es que, bien por isomorfismo, bien por una fuente común (que en dicho caso quizá habría que remontar a un origen indoeuropeo), se halla muy difundida la idea de un proceso purificador, ya sea material o espiritual, concebido como una sucesión de tres etapas asociadas a los colores negro, rojo y blanco. También parece claro que el referente último de esta selección cromática obedece a su relación con la pareja luz/oscuridad, y que la inversión de los dos últimos colores depende del predominio de dicha oposición polar o bien de la división noche > alba > día. Aunque no es tan evidente, esta última constatación sugiere que el trasfondo de este modelo tripartito se halla en los mitos solares, cuyo carácter cíclico se liga a menudo a ideas de pasión, muerte y resurrección o a expiaciones catárticas del tipo de las doce pruebas de Hércules (Cooper 1978: 162b-164a; cf. Eliade 1974: 132 y Le Goff 1981: 60).

En definitiva, de todo lo expuesto se desprende que, pese a lo que podría creerse de partir tan sólo de las fuentes iconográficas religiosas, el proceso descrito en el *Oliveros* no es un caso aislado, sino que se enraíza en una antigua y dilatada tradición, aplicada en este caso a alegorizar el paso del «muerto agradecido» por los tres estadios básicos del ultramundo cristiano tal y como se establece desde finales del siglo XII: el infierno (con las salvedades indicadas), el purgatorio y el cielo. En el estado actual de nuestros conocimientos sobre es-

ta obra, es imposible determinar si el *Oliveros* participa de esta concepción a través del folclore, que tanto influye en la obra, como se ha visto, o de algún influjo culto, como el de la alquimia u otra corriente simbólica, o de una conjunción de ambos. En este terreno, sólo un conocimiento más exacto (y hoy por hoy improbable) de la desconocida personalidad de Philippe Camus permitiría saber si pudo recibir el segundo tipo de influencia y hasta qué punto se fundió con la anterior.

De todos modos e independientemente de la fuente concreta, la obvia difusión de tales planteamientos permite aplicar a este caso concreto lo que Le Goff (1981: 22) ha señalado en general sobre la historia del Purgatorio: «una de las razones del éxito del Purgatorio [es] la de haber recogido ciertas realidades simbólicas muy antiguas. Lo que está anclado en una tradición tiene muchas más posibilidades de lograrse». Esto permite aventurar que los lectores u oyentes del relato, al acabar las tres jornadas del torneo en que el héroe aparece como «el cavallero negro, colorado e blanco», se daban perfecta cuenta de que aquella sucesión, lejos de ser casual, reflejaba un determinada gradación, aunque no supiesen aún a qué respondía en concreto. En tales circunstancias, es posible que las conocidas especulaciones simbólicas sobre los esmaltes heráldicos les resultasen más útiles de lo que parecía al principio de este análisis, en la medida en la que, seleccionando de tal simbolismo lo más adecuado para representar una progresión, no dejarían de advertir que podía establecerse una sucesión de edades (decrepitud > madurez > infancia), de humores (melancolía > cólera > flema), de luminosidades (tinieblas > fuego > luz celeste), de virtudes (prudencia > intrepidez > integridad), de afectos (aflicción > alegría > felicidad) y de situaciones (dolor > lucha > victoria) que convenían al proceso descrito con tales colores.

BIBLIOGRAFÍA*

- ABRAMOV, O. M. ed. (1987): *Skazki: Vasilisa Prekrasnaja*, il. Ivan Ja. Bilibin, Moscú, Goznak.
- AFANAS'EV, A. N. ed. (1855-1863): *Narodnye russkie skazki*, 3 vols., San Petersburgo; reed. con pról. de Vladimir Ja. Propp, Leningrado, Goslitizdat, 1957.
- AVILÉS, Marqués de (1780): *Ciencia Heroyca reducida a las leyes heráldicas del Blasón*, 2 vols., [ed. rev.], Madrid, Ibarra.

(*) Agradezco vivamente a la Dra. Nieves Baranda la remisión de los trabajos de Delcourt-Angélique (1981) y Orgelfinger (1988) aquí incluidos.

- BANERJI, Sures Chandra (1989): *A Companion to Sanskrit Literature*, 2^a ed., Motilal Banarsidass, Delhi.
- BARANDA, Nieves, ed. (1995): *Historias caballerescas del siglo XVI*, 2 vols., Madrid, Turner (Biblioteca Castro).
- BLACK, Jeremy, y Anthony GREEN (1992): *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*, il. Tessa Rickards, Londres, British Museum.
- BLECUA, Alberto, ed. (1969): *Libros de caballería: Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe; La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*, Barcelona, Juventud.
- BOGAERT, Pierre-Maurice et alii (1993): *Diccionario Enciclopédico de la Biblia*, Barcelona, Herder.
- BORN, A. VAN DEN; H. HAAG y S. DE AUSEJO, eds. (1963): *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder.
- BURCKHARTD, Titus (1976): *Alquimia: Significado e imagen del mundo*, Barcelona, Plaza & Janés.
- CASSANAEUS, Bartholomaeus (1576): *Catalogus Gloriarum Mundi*, Venecia, Ex Officina Valgrisiana.
- CEBALLOS-ESCALERA, Alfonso (1985): «Las divisas en la heráldica castellana del siglo XV», *Hidalguía*, vol. XXXIII, pp. 665-688.
- COOPER, J. C. (1978): *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Londres, Thames and Hudson (reimp. 1992).
- DELCOURT-ANGÉLIQUE, Janine (1981): «Le motif du tournoi de trois jours avec changement de couleur destiné à préserver l'incognito», en Kenneth Varty, ed., *An Arthurian Tapestry: Essays in Memory of Lewis Thorpe*, Glasgow, University, pp. 160-86.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston, y Michel PASTOUREAU (1996): *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, vers. esp. César Vidal, Madrid, Alianza.
- ELIADE, Mircea (1974): *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza; Taurus.
- ERNOUT, A., y A. MEILLET (1967): *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 4^a ed., París, Klincksieck.
- ESLAVA GALÁN, Juan, ed. (1987): *Cinco tratados españoles de alquimia*, Madrid, Tecnos.
- GARCÍA FONT, J. (1977): «La magia del mandala», en *Enciclopedia Planeta de las Ciencias Ocultas y Parapsicología*, Barcelona, Planeta, vol. III, pp. 158-60.
- GARDINER, Eileen, ed. (1989): *Visions of Heaven and Hell before Dante*, Nueva York, Italica.
- HALLEUX, Robert, ed. (1981): *Les alchimistes grecs, I: Papyrus de Leyde, Papyrus de Stockholm; Fragments de recettes*, París, Les Belles Lettres.

- (1983): *Indices Chemicorum Graecorum, I: Papyrus Leidensis; Papyrus Holmiensis*, Roma, Edizioni dell'Ateneo (Lessico Intellettuale Europeo, XXXI).
- HOLMYARD, E. J. (1957): *Alchemy*, Harmondsworth, Penguin; reimp., Nueva York, Dover, 1990.
- KEEN, Maurice (1986): *La caballería*, pról. Martín de Riquer, Barcelona, Ariel.
- KLOSSOWSKI DE ROLA, Stanislas (1973): *Alchemy: The secret art*, Londres, Thames and Hudson.
- LARA, FEDERICO, ed. (1980): *Poema de Gilgamesh*, Madrid, Ed. Nacional.
- LE GOFF, Jacques (1981): *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, Taurus.
- LUANCO, José Ramón de (1889): *La alquimia en España: Escritos inéditos, noticias y apuntamientos que pueden servir para la historia de los adeptos españoles*, 2 vols, Barcelona; reed. en un vol., con pról. de J. Ruiz, Madrid, Ed. Tres, Catorce, Dicesiete, 1980 (Col. Altair).
- MARÍN PINA, María Carmen, y Nieves BARANDA (1994): «La literatura caballescica: Estado de la cuestión», *Romanistisches Jahrbuch*, vol. 45, pp. 271-294.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1905): *Orígenes de la novela, I: Introducción. Tratado histórico sobre la primitiva novela española*, Madrid, Bailly-Baillière (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1).
- MONIER-WILLIAMS, M. (1899): *A Sanskrit-English Dictionary: Etymologically and Philologically Arranged*, ed. rev. por E. Lewmann y C. Cappeller, Oxford, Clarendon Press (reimp. 1995).
- MONTANER FRUTOS, Alberto (1988): *El recontamiento de Al-Miqdâd y Al-Mayâsa: Edición y estudio de un relato aljamiado-morisco aragonés*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- OBRIST, Barbara (1982): *Les débuts de l'imagerie alchimique*, París, Le Sycomore.
- , ed. (1990): Constantine of Pisa, *The Book of the Secrets of Alchemy*, Leiden, E. J. Brill (Coll. des Travaux de l'Academie Internationale d'Histoire des Sciences, 34).
- ORGELFINGER, Gail, ed. (1988): *The Hystorye of Olyuer of Castylle*, Nueva York; Londres, Garland.
- PEREIRA, Michele (1992): *L'Oro dei Filosofi: Saggio sulle idee di un alchimista del Trecento*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Biblioteca di Medioevo Latino, 7).
- PROPP, Valdimir Ja. (1974): *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- RAWSON, Philip (1992): *El arte del Tantra*, Barcelona, Destino; Londres, Thames and Hudson.
- RÉAU, Louis (1955-1959): *Iconographie de l'Art Chrétien*, 3 t. en 5 vols., Paris, Presses Universitaires de France.

- RICO, Francisco (1990): *Texto y contextos: Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica.
- RIQUER, Martín de (1983): *Heràldica catalana: Des l'any 1150 al 1550*, 2 vols., Barcelona, Jaume Vallcorba Ed. (Quaderns Crema).
- ROBERTS, Gareth (1994): *The Mirror of Alchemy: Alchemical Ideas and Images in Manuscripts and Books from Antiquity to the Seventeenth Century*, Toronto, University of Toronto Press.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. (1996): «El *Tractatus de insigniis et armis* de Bartolo y su influencia en Europa: (Con la edición de una traducción castellana cuatrocentista)», *Emblemata*, vol. II, pp. 35-70.
- SÁNCHEZ PÉREZ, José Augusto (1933): «*Libro del tesoro*, falsamente atribuido a Alfonso el Sabio: Una nueva copia encontrada en la Biblioteca de Palacio de Madrid», *Revista de Filología Española*, vol. XIX, pp. 159-80.
- VICENTE, Isabel, trad. (1983-1984): *Cuentos populares rusos*, ed. A. N. Afanas'ev, 3 vols. Madrid, Anaya.
- THOMPSON, Stith (1966): *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 vols., Bloomington; London, Indiana University Press.
- ZANIAH (1974): *Diccionario esotérico*, 2ª ed., Buenos Aires, Kier.