

Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica



Coordinado por CARLOS ALVAR

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2015

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-943903-1-9

D. L.: LR. 994-2015

IBIC: DSBB 1DSE 1DSP

Impresión: Kadmos

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales	15
BERNARD DARBORD	
A lenda dos Sete Infantes e a historiografia: ancestralidade e tradição	37
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
Notas coloccianas sobre Alfonso X y cierta «Elisabetta»	65
ELVIRA FIDALGO	
Las humanidades digitales en el espejo de la literatura medieval: del códice al Epub	95
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
La literatura perdida de Joan Roís de Corella: límites, proceso y resultados de un catálogo	123
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los florilegios latinos confeccionados en territorios hispánicos	147
MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ	
De cómo Don Quijote dejó de ser cuerdo cuando abominó de Amadís y de la andante caballería, con otras razones dignas de ser consideradas	173
JUAN PAREDES	
Amor, amores y concupiscencia en la «Tragedia de Calisto y Melibea» en los albores de la temprana edad moderna	191
JOSEPH T. SNOW	
Nájera, 1367: la caballería entre realidad y literatura	211
ALBERTO VÁRVARO (†)	

El reloj de Calisto y otros relojes de <i>La Celestina</i>	225
ÁLVARO ALONSO	
De Galaor, Floristán y otros caballeros	239
CARLOS ALVAR	
<i>Ajuda</i> y argumentación en el debate <i>Cuidar e Sospirar</i>	257
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
Traducir y copiar la materia de Job en el siglo xv	267
GEMMA AVENOZA	
Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a <i>Celestina</i>	279
ALEJANDRA BARRIO GARCÍA	
El <i>Romance de Fajardo</i> o <i>del juego de ajedrez</i>	289
VICENÇ BELTRAN	
Reflexiones en torno a la transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiiano en el <i>heavy metal</i>	303
ALFONSO BOIX JOVANÍ	
Del <i>Bursario</i> de Juan Rodríguez del Padrón a <i>La Celestina</i> . Ovidio, heroínas y cartas	317
MARÍA E. BREVA ISCLA	
Las limitaciones de la fisiognómica: la victoria del sabio (Sócrates e Hipócrates) sobre las inclinaciones naturales	341
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	
El final de la <i>Estoria de España</i> de Alfonso X: el reinado de Alfonso VII .	365
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Primacía del <i>amor ex visu</i> y caducidad del <i>amor ex arte</i> en <i>Primaleón</i>	391
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
Poesía religiosa dialogada en el <i>Cancionero general</i>	405
CLAUDIA CANO	
Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de motivos medievales a través del teatro musical. El caso de «Las bodas de enero y mayo»	417
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	

Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas	429
CONSTANCE CARTA	
De la cabalgata a la sopa en vino: trayectoria épica del motivo profético en algunos textos cidianos	439
PÉNÉLOPE CARTELET	
El animal guía en la literatura castellana medieval. Un primer sondeo	463
FILIPPO CONTE	
A linguagem trovadoresca galego-portuguesa na <i>Historia troyana polimétrica</i>	481
CARLA SOFIA DOS SANTOS CORREIA	
Alfonso X el Sabio, el rey astrólogo. Una aproximación a los <i>Libros del saber de astronomía</i>	493
M ^a DEL ROSARIO DELGADO SUÁREZ	
La literatura artúrica en lengua latina: el caso de «De ortu Walwanii nepotis Arturi»	501
MARÍA SILVIA DELPY	
Los consejos aristotélicos en el <i>Libro de Alexandre</i> : liberalidad, magnificencia y magnanimidad	513
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	
Exaltación cruzada y devoción jacobea en el <i>Compendio</i> de Almela	537
LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO	
«Noticias del exterior» en las <i>Crónicas</i> del Canciller Ayala	559
JORGE NORBERTO FERRO	
Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo	569
SARAH FINCI	
Narratividad teatral en Feliciano de Silva	577
JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ	
Iconotropía y literatura medieval	593
CÉSAR GARCÍA DE LUCAS	
La recepción del legendario medieval en la novela argentina	607
NORA M. GÓMEZ	

Las tres virtudes de santa Oria en clave estructural	623
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Las alusiones carolingias en la búsqueda del Grial y las concepciones cíclicas de los relatos artúricos en prosa	637
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano	659
MARÍA GUTIÉRREZ PADILLA	
El <i>Ars moriendi</i> y la caballería en el <i>Tristán de Leonís</i> y el <i>Lisuarte de Grecia</i> de Juan Díaz	673
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Algunas consideraciones sobre la <i>Introducción</i> de Pero Díaz de Toledo a la <i>Esclamación e querella de la governaçión</i> de Gómez Manrique	695
ANA M ^a HUÉLAMO SAN JOSÉ	
Las prudencias en el pensamiento castellano del siglo xv	715
MÉLANIE JECKER	
«El mar hostil» en el <i>Milagro XIX</i> de Berceo y en la Cantiga de Meendinho	731
SOFÍA KANTOR	
La <i>Hystoria de los siete sabios de Roma</i> [Zaragoza: Juan Hurus, ca.1488 y 1491]: un incunable desconocido	755
MARÍA JESÚS LACARRA	
La difesa del proprio lavoro letterario. Diogene Laerzio, Franco Sacchetti e Juan Manuel	773
GAETANO LALOMIA	
El paraíso terrenal según Cristóbal Colón	789
VÍCTOR DE LAMA	
«Ca sin falla en aquella sazón se començaron las justas e las batallas de los cavalleros andantes, que duró luengos tiempos». El inicio del universo artúrico en el <i>Baladro del sabio Merlín</i>	809
ROSALBA LENDO	

Construyendo mundos: la concepción del espacio literario en don Juan Manuel	821
GLADYS LIZABE	
¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March?	835
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de Cancionero	847
LAURA LÓPEZ DRUSETTA	
<i>Adversus deum</i> . Trovadores en la frontera de la <i>Cantiga de amor</i>	861
PILAR LORENZO GRADÍN	
La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el <i>Zifar</i> (C400. <i>Speaking tabu</i>)	879
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
Prácticas de lectura en la Florencia medieval: Giovanni Boccaccio lee la <i>Commedia</i> en la iglesia de santo Stefano Protomartire	889
SARAH MALFATTI	
La tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton (XIII sec.): problemas de atribución	901
SIMONE MARCENARO	
Un testimonio poco conocido de las <i>Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre</i> : la impresión de Abraham Usque (Ferrara, 1554)	917
MASSIMO MARINI	
Psicología, pragmatismo y motivaciones encubiertas en el universo caballeresco de <i>Palmerín de Olivia</i>	941
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
El <i>Epithalamium</i> de Antonio de Nebrija y la <i>Oratio</i> de Cataldo Parisio Sículo: dos ejemplos de literatura humanística para la infanta Isabel de Castilla	955
RUTH MARTÍNEZ ALCORLO	
Propuesta de estudio y edición de tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7): Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada	973
PAULA MARTÍNEZ GARCÍA	

«Contesçió en una aldea de muro bien çercada...» El «Enxiemplo de la raposa que come gallinas en el pueblo», en el <i>Libro de buen amor</i>	987
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La obra de Juan de Mena en los <i>Cancioneros del siglo XV</i> . De los siglos XIX y XX. Recopilación e inerrancia	999
MANUEL MORENO	
Para uma reavalição do cânone da dramaturgia portuguesa no séc. XVI ..	1023
MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ	
La tradición literaria y el refranero: las primeras colecciones españolas en la Edad Media	1037
ALEXANDRA ODDO	
Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en la prosa hebrea y romance del siglo XIII	1051
RACHEL PELED CUARTAS	
Los gozos de Nuestra Señora, del Marqués de Santillana	1061
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	
Medicina y literatura en el <i>Cancionero de Baena</i> : fray Diego de Valencia de León	1073
ISABELLA PROIA	
Matrimonio y tradición en <i>Curial e Güelfa</i> : el peligro de la intertextualidad ..	1091
ROXANA RECIO	
«Pervivencia de la literatura cetrera medieval. Notas sobre el estilo del <i>Libro de cetrería</i> de Luis de Xapata»	1113
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN	
Las <i>imágenes agentes</i> de <i>Celestina</i>	1125
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Los «viessos» del <i>Conde Lucanor</i> : del manuscrito a la imprenta	1137
DANIELA SANTONOCITO	
Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía ..	1157
JAVIER TOSAR LÓPEZ	
A verdadeira cruzada de María Pérez «Balteira»	1167
JOAQUIM VENTURA RUIZ	

«Prísolo por la mano, levólo pora'l lecho». Lo sensible en los *Milagros de Nuestra Señora* 1183

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA

Para la edición crítica de la traducción castellana medieval de las *Epistulae morales* de Séneca encargada por Fernán Pérez de Guzmán 1195

ANDREA ZINATO

ICONOTROPÍA Y LITERATURA MEDIEVAL

CÉSAR GARCÍA DE LUCAS
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Resumen: La representación iconográfica fue el primer medio de transmisión de contenidos culturales duradero del que dispuso el hombre; incluso tras la aparición de la escritura milenios después, las imágenes siguieron compartiendo con las letras y la oralidad ese cometido capital para la especie humana. La interacción entre la tradición iconográfica y las narraciones escritas ha provocado desde el inicio mismo de la historia el fenómeno de la *iconotropía*, estudiado raramente en los ambientes académicos. Con este trabajo intentaremos presentar y explicar el proceso; mostraremos varios ejemplos del Medievo europeo, entorno en el que la imagen no es menos importante que la palabra.

Palabras clave: Iconotropía, imagen, narración, reinterpretación, interacción.

Abstract: Iconographic representation was mankind's first durable mean to communicate cultural contents; even millennia after the apparition of writing, images continued to share that crucial role for mankind with letters and orality. The interaction between iconographic tradition and written narrative provoked, since history's very beginning, the phenomenon known as *iconotropy*, rarely studied in the academic *milieu*. In this paper, we will try to present and explain the process; we will show some examples from the European Middle Ages, an environment in which images are not less important than words.

Keywords: Iconotropy, image, narration, reinterpretation, interaction.

Se cree que el hombre actual, el *homo sapiens*, lleva hollando el planeta casi doscientos mil años¹. Las primeras manifestaciones plásticas pueden tener más de 35000 años de antigüedad². Los caracteres cuneiformes comenzaron a utilizarse en Sumeria durante el cuarto milenio antes de nuestra era³. Es evidente que solo una mínima parte de la existencia humana ha convivido con las escrituras fonéticas. Incluso milenios después de la invención de este revolucionario sistema, una parte considerable de la población del planeta no ha aprendido aún a utilizarlo. La representación iconográfica fue el primer medio de transmisión duradero de contenidos culturales para el hombre y ha sido el más importante durante muchos siglos; quizás, en cierto modo, aún sigue siéndolo. Además, como veremos más adelante, las figuraciones pictóricas y escultóricas, a diferencia de los textos escritos, tienen la propiedad de poder franquear fácilmente límites lingüísticos, culturales y cronológicos sin dejar de transmitir un contenido.

En el contexto europeo medieval, el conocimiento de las letras era el privilegio de unos pocos: casi la totalidad de los pobladores del continente, especialmente en la Alta y en la Plena Edad Media, era analfabeta. Reyes y labriegos eran incapaces de leer; solo podían interpretar parcialmente las ilustraciones de los libros –los pocos afortunados que pudiesen aproximarse a ellos– o las pinturas y relieves de las iglesias –el común de las gentes–.

En nuestro entorno actual, la facultad de la lectura se nos ha dado a la gran mayoría: es un bien que poseen hoy incluso los ciudadanos peor formados. Los filólogos y los historiadores de la literatura, influidos por el contexto general y por nuestra propensión profesional, tendemos a concentrarnos en la letra y a dejar de lado la imagen olvidando la absoluta preponderancia de esta sobre aquella en el pasado y la importancia que aún conserva en el presente. En las líneas que siguen, haremos una reflexión somera sobre la importantísima interacción que

1. Ian McDougall, Francis H. Brown, John G. Fleagle, «Stratigraphic placement and age of modern humans from Kibish, Ethiopia», en *Nature*, 443 (16 febrero 2005), pp. 733-736, disponible en <http://www.nature.com/news/2005/050216/full/news050214-10.html> [Consultado en diciembre de 2013].
2. Nicholas J. Conard, «A female figurine from the basal Aurignacian of Hohle Fels Cave in southwestern Germany», en *Nature*, 459 (14 mayo 2009), pp. 248-252, disponible en <http://www.nature.com/nature/journal/v459/n7244/full/nature07995.html> [Consultado en diciembre de 2013].
3. M. W. Green, «Archaic Uruk Cuneiform», en *American Journal of Archaeology*, vol. 90, n° 4 (octubre 1986), pp. 464-466, disponible en <http://www.jstor.org/stable/506034> [Consultado en diciembre de 2013].

ha existido entre la escritura y las artes figurativas estudiando un fenómeno hasta ahora poco considerado.

LOS ESTUDIOS ICONOGRÁFICOS E ICONOLÓGICOS

Al final de la década de 1930, Erwin Panofsky contribuyó grandemente al conocimiento del proceso interpretativo de las imágenes. En el capítulo introductorio a sus *Estudios sobre iconología*⁴, propuso la rehabilitación del término *iconología*, que, en su época, perdía terreno ante el uso casi generalizado de la palabra *iconografía*. Para definir ambos vocablos, describió las diferentes fases de la comprensión de las representaciones visuales. Según el crítico de arte alemán, en la interpretación de toda obra de arte figurativa pueden apreciarse tres niveles: el de la *significación primaria* o *natural*, el de la *significación secundaria* o *convencional* y el de la *significación intrínseca* o *contenido*. La *significación primaria* o *natural* consiste en la identificación de las formas, las figuras y los objetos así como la captación de los acontecimientos y de las cualidades expresivas de los personajes que intervienen en la escena representada.

En una *Anunciación* del siglo xv, por ejemplo, veremos una hermosa mujer inclinada y, frente a ella, un ángel. Por encima, puede aparecer una paloma blanca [*significación fáctica*]. Ella tiene una mirada humilde y turbada [*significación expresiva*].

La *significación secundaria* o *convencional* tiene en cuenta la relación entre los motivos artísticos y, reconociendo determinadas combinaciones entre ellos, identifica la escena o el asunto.

La hermosa mujer, por su halo dorado, su actitud y por la presencia del ángel, es la Virgen María; el ser alado es el arcángel san Gabriel. La escena representa la Anunciación en Nazaret.

Por fin, la *significación intrínseca* o *contenido* se aprehende investigando los principios subyacentes que ponen de relieve los caracteres estilísticos de una época, de un movimiento cultural o de un autor.

4. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York, Oxford University Press, 1939, pp. 3-31 [Versión española: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza editorial, 1984].

María está sentada a la derecha de la imagen e inclinada; Gabriel hace una reverencia. Ambos personajes se encuentran bajo un atrio cuyos arcos se alejan formando una perspectiva. Se trata de una *Anunciación* de la primera mitad del siglo xv, obra de Fra' Angelico. Filippo Lippi o Alessio Baldovinetti representan, en cambio, a la Virgen de pie. Gentile da Fabriano, compone la escena casi del mismo modo unos años antes, pero María miraba hacia la claraboya por la que penetraba el haz de luz que se dirigía a su pecho. Mariotto di Nardo, en el siglo anterior, invertía la disposición de la estancia, etc.

Como vemos, para alcanzar el significado primario, solo se necesita la facultad de la vista y una mínima familiaridad con las imágenes iconográficas: el mensaje que transmite la significación natural tendrá, por lo tanto, una inteligibilidad prácticamente universal⁵. Si un japonés del siglo xv hubiera contemplado una *Anunciación* de Fra' Angelico, habría distinguido, con mayor o menor dificultad, un ser alado que saluda humildemente, una mujer inclinada y una ave.

Para acceder a la significación secundaria, en cambio, es necesario conocer la historia que ilustra la imagen. Ese relato ya no será universal sino propio a una determinada cultura. El hipotético japonés del xv, evidentemente, no habría sabido que la escena pinta la concepción de Jesús; quizás habría propuesto otra historia, de su propia tradición cultural o inventada, para explicar la escena.

Por fin, la significación intrínseca ni siquiera está al alcance de todos los individuos de la cultura para la que la imagen se ha creado: solo algunas personas con una preparación especial serán capaces de acceder al *contenido*, tal y como Panofsky lo definía. Ni que decir tiene que nuestro nipón del Cuatrocientos nunca habría oído hablar de Fra' Angelico ni de sus técnicas compositivas.

LA GÉNESIS DE LAS IMÁGENES

Otros dos conceptos que conviene recordar aquí son los que forjó Sigmund Freud al estudiar la génesis de los sueños: la *condensación* y el *desplazamiento*⁶. Para el padre del psicoanálisis, en la creación onírica, el individuo somete las ideas latentes a una *condensación* que concentra diversos elementos sustanciales

5. No olvidemos, sin embargo, que no todas las culturas han desarrollado una habilidad iconológica. Parece ser que los tuaregs, hasta hace relativamente poco, eran incapaces de reconocer las figuras más simples.
6. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig-Viena, Franz Deuticke, 1914, pp. 208-230. [Versión española: *Obras completas*, vol. 4. *La interpretación de los sueños*, Buenos Aires, Amorrortu, VI, a, b, pp. 287-315].

en la representación aparente. Del mismo medio se sirve frecuentemente la creación artística para generar las imágenes.

Muy a menudo las artes figurativas condensan diversos elementos en sus representaciones. Veremos casi siempre a san Pablo con una espada en una mano y un libro en la otra, a santa Catalina de Alejandría junto a una rueda o a san Lorenzo cargado con una parrilla. Cuando Poussin, por ejemplo, pinta el rapto de las Sabinas, en la escena hace aparecer a Rómulo todavía haciendo la señal acordada con su manto mientras que, a sus pies, ya se desarrolla una auténtica batalla campal.

La condensación también puede generar una *persona colectiva*, que une en una sola figura atributos o características de varios individuos⁷.

Las *personas colectivas* abundan también en las artes pictóricas y plásticas; Caravaggio, por ejemplo, usó el rostro del mismo joven en *Baco* (1596) y la *Gorgona* (1599), fundió la figura de santa Catalina (1598) con la de una de sus amantes, e incluso se autorretrató al pintar la cabeza de Goliat en el *David* de 1609.

Pero, además, el soñante, mediante el *desplazamiento*, desvía el sentido habitual de ciertos términos u objetos y utiliza, en cambio, significados particulares que, en la lógica de la vigilia, no deberían asociarse al contexto propuesto. Frecuentemente, en la elaboración onírica, una imagen representa una palabra y esta, a su vez, expresa una idea diferente a la de la propia imagen.

Si volvemos a la iconografía de la Anunciación, comprobamos que Fra' Angelico, por ejemplo, hace salir de la boca del arcángel unas líneas de texto: la escritura representa, como veremos debajo con más detalle, el *verbum* mencionado en el Evangelio de San Juan. De este modo, una cosa –un conjunto de letras– representa otra –la palabra divina.

En realidad, el desplazamiento está presente de un modo tan obvio en nuestras vidas que a menudo pasa prácticamente inadvertido. Es el principio en el que se apoyan todos los elementos simbólicos de la pintura, la escultura o de la narración: la palma, en el retrato de un santo, representa el martirio; en el de un

7. Freud, *op. cit.*, p. 219: «Ich kann mir eine Sammelperson auch auf andere Weise für die Traumverdichtung herstellen, indem ich aktuelle Züge zweier oder mehrerer Personen zu einem Traumbilde vereinige». [«Hay otro modo por el que puedo crearme una persona de acumulación a los fines de la condensación onírica: reuniendo rasgos actuales de dos o más personas en una imagen onírica», *trad. cit.*, p. 300].

caballero, la victoria; la calavera, la condición mortal del hombre; un ciego que lleva en sus hombros a un cojo, la amistad; una mujer de rojo con un corazón ardiente en su derecha y un niño en la izquierda, puede personificar la caridad; etc.⁸

El desplazamiento es sustancial a la cultura humana: no olvidemos que precisamente este mecanismo fue el que transformó la iconografía en escritura fonética; por este mismo proceso psíquico los ideogramas se convirtieron en silabarios primero y alfabetos después: la creación del primer código escrito no fue otra cosa que un desplazamiento: el empleo de una imagen únicamente por su valor acústico.

Vemos, pues, que estos dos principios identificados por Freud en la elaboración onírica están también presentes en la generación de las imágenes iconográficas.

EL CONCEPTO DE ICONOTROPÍA Y SU UTILIZACIÓN

El término *iconotropía*, fraguado hacia la segunda mitad del siglo pasado, se ha usado poco en el ámbito de la investigación antropológica, iconológica o literaria. Su creador y primer explotador parece haber sido Robert Graves (1885-1985); el poeta, traductor, novelista y mitógrafo lo precisaba de este modo:

En el prólogo de mi *King Jesus* defino la iconotropía como una representación deliberadamente falsa por medio de la cual se tergiversa el significado de antiguos iconos rituales para confirmar un cambio profundo en el sistema religioso existente, habitualmente un cambio de matriarcal a patriarcal, y los nuevos significados son incorporados en el mito⁹.

Graves limitó el uso del término, por lo tanto, al campo de la mitología: el proceso solo le interesaba en cuanto al modo en el que afectó a las transformaciones religiosas de las culturas tempranas del Mediterráneo.

8. Las correspondencias de estos desplazamientos deben ser reconocibles por el público para el que se crean las obras. Sin embargo, la ingente cantidad de símbolos utilizados por las artes occidentales creó la necesidad de obras como la *Iconologia ovvero Descrizione Dell'imagini Universali* de Cesare Ripa (de 1593), auténticos léxicos iconográficos.
9. Robert Graves, *La diosa blanca*, trad. española de Luis Echávarri, rev. de Lucía Graves, Madrid, Alianza, 1983, vol. I, p. 177, n. 46. *King Jesus* fue publicado por primera vez en 1946; la primera edición en inglés de *The White Goddess* es de 1948, aunque la obra fue corregida y aumentada sucesivamente en 1952 y 1961.

El concepto ha sido reutilizado raramente en los ambientes académicos; solo Leopold Kretzenbacher¹⁰ parece haber hecho uso de él. El etnógrafo austriaco declaró haber desarrollado sus investigaciones sobre el fenómeno a partir de un trabajo de Wolfgang Schmidbauer¹¹ y este, a su vez, reconoció su deuda con Graves¹².

Lo cierto es que, en el entorno de la narratología románica, el concepto no parece haber interesado mucho hasta ahora. Y sin embargo, creemos que la iconotropía ha debido de tener una importancia similar a la que ejerció en otros contextos temporales y geográficos, de características semejantes pese a la distancia cronológica o espacial que pueda separarlos de la Edad Media europea.

EJEMPLOS PRÁCTICOS

Robert Graves, en sus obras mitográficas¹³, propone aquí y allá numerosos casos en los que ha podido producirse el fenómeno de la iconotropía. No podemos ni queremos hacer aquí recuento de todos ellos. Baste recordar el mismo libro del *Génesis*, en el que se habla de la tentación de Eva, que da a su compañero Adán una manzana del árbol del bien y del mal para que coma. Para el erudito inglés, el relato se inspiró en una imagen en la que una mujer, efectivamente, ofrecía una fruta a un varón; esa misma representación debió de originar otras historias como la del juicio de Paris. En un principio, según Graves, la escena gráfica presentaba a la principal deidad femenina mediterránea que ofrecía a su consorte estacional masculino un membrillo, fruto de la inmortalidad. En la cultura hebrea, que trataba de reemplazar el sistema matriarcal por un fuerte patriarcado, la diosa se interpretó como una simple mujer, el rey estacional se convirtió en el primer hombre y el membrillo se transformó en el fruto prohibido. En el ámbito heleno, la estampa original, en su significación primaria, representaba la misma idea, pero en ella no aparecía una sola mujer, sino tres: se trataba también de la

10. Entre sus numerosos trabajos, podrían señalarse los que dedicó a la escala de Jacob, a Dimas, el buen ladrón, a los evangelios apócrifos, a san Juan Calímaco y su *Escala*, y, más extensamente, a la etnología eslava y germánica.
11. Psicoanalista y novelista muniqués nacido en 1941.
12. Como declaró su hijo, Heinz L. Kretzenbacher, «The Aesthetics and Heuristics of Analogy», en *HYLE International Journal for Philosophy of Chemistry*, 9, nº 2 (2003), pp. 191-218, especialmente, las notas 13 y 14. Leopold Kretzenbacher también definió el concepto de «semasiotropía», el desplazamiento semántico que se produce en figuras como la metáfora.
13. Dedicó a este asunto, además de *La diosa blanca*, obras como *Los mitos griegos* [*The Greek Myths*, 1955] y *Los mitos hebreos* [*Hebrew Myths. The Book of Genesis*, con Raphael Patai].

diosa, pero aquí figurada en su forma triple. En la interpretación convencional griega, cada una de las tres imágenes femeninas se hizo corresponder con una de las diosas más importantes del Panteón: Hera, Atenea y Afrodita; y en esta nueva significación secundaria, Paris no recibía el fruto de la inmortalidad de la mano de la divinidad sino que daba una manzana de oro a la diosa del amor.

Hace algunos años, señalábamos con Bernard Darbord¹⁴ las similitudes existentes entre algunos pasajes de la *Escala de Mahoma*¹⁵ y el *Libro de Arda Viraf*¹⁶. En algunas versiones del texto musulmán, el profeta, al emprender su viaje hasta Jerusalén y el más allá, dejaba en su cuarto vertiéndose un jarro de agua que, a su regreso, encontraba aún vaciándose. Ya decíamos que en el tratado zoroástrico, el protagonista viajaba al otro mundo tras haber ingerido un alucinógeno disuelto en vino. Si hubiese existido una imagen que representase el momento del trance del seguidor de Zaratustra, muy probablemente, en ella, se habría podido ver a Viraf tendido semiinconsciente con una copa de licor derramándose junto a él. La iconotropía pudo hacer que se reinterpretase diversamente la escena: ahora, en la tradición islámica, el profeta estaría a punto de dormirse junto a un recipiente que, por prescripción islámica, no podía contener vino.

También señalábamos en otro lugar que Merlín comparte numerosos rasgos con Lailoken¹⁷, héroe céltico semejante en muchos aspectos a Hércules. Incluso, en el Antiguo Testamento, Absalón pudo haber tenido relación con el sacrificio ritual del rey estacional del que hablaba Graves. Se han hecho notar frecuentemente los paralelismos que pueden establecerse entre las creencias del antiguo Egipto y el cristianismo. Isis, diosa virgen, concibió de Osiris, divinidad solar, a Horus, quien tras morir volvió a la vida. Pero las similitudes entre las representaciones plásticas de la diosa egipcia y la madre de Jesús muestran que las narraciones y las imágenes recorrieron un itinerario común. Parafraseando una conocida ley de la física, podríamos afirmar que, a menudo, el mito y su representación no se crean ni se destruyen, sino que solo se transforman.

14. Bernard Darbord, César García de Lucas, «El Libro de la escala de Mahoma: acerca del fabuloso viaje del profeta», en *La utopía en la Literatura y en la Historia*, F. Carmona Fernández, J. García Cano (eds.), pp. 51-81, Murcia, Editum, 2008.

15. *Le Livre de l'Echelle*, París, Lettres Gothiques, 1991. Para más precisiones sobre la obra y su historia, véase el artículo citado en la nota anterior.

16. *The book of Arda Viraf*, Martin Haug (ed.), Bombay, Govt. Central Book Depot, 1872.

17. César García de Lucas, «Los relatos breves de la *Estoria de Merlín*», en *Typologie des formes narratives brèves au Moyen-Âge*, B. Darbord, C. García de Lucas, A. Oddo, A. Delage (eds.), Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, pp. 323-333.

EN LA LITERATURA EUROPEA MEDIEVAL

Al comenzar la década de 1960, empleó Erwin Panofsky, por su parte, el término *disyunción* para referirse al proceso por el cual las representaciones gráficas y plásticas del mundo clásico eran reinterpretadas bajo un criterio cristiano durante la Edad Media¹⁸. Siguiendo este planteamiento, podríamos decir, por consiguiente, que la *disyunción* debería considerarse una forma de *iconotropía* que se produce solo en la Edad Media y dentro del ámbito religioso cristiano.

Jean Seznec¹⁹ daba, veinte años antes, bastantes ejemplos que prueban los vaivenes que se producen entre las representaciones iconográficas y sus interpretaciones convencionales. Venus, que, durante la Edad Media se presenta frecuentemente con un espejo en la mano, puede convertirse, en una ilustración del *Roman de la rose*, en el personaje de Oisieuse²⁰. También el estudioso francés demostraba que la modificación accidental de una imagen podía producir una nueva interpretación secundaria capaz de generar, a su vez, otra tradición iconográfica nueva: en algunos manuscritos, aparece ilustrada la diosa chipriota con una antorcha en el pecho y con ella como atributo llega a describirse por algún mitógrafo medieval como Pierre le Rouge²¹.

Señala Bernard Darbord en este mismo volumen que el unicornio llegó a identificarse con la figura del Redentor en el ámbito cristiano. El resultado responde a un proceso iconotrópico típico: la representación de un ser ajeno al cristianismo acabó por explicarse de acuerdo con la nueva ortodoxia religiosa.

Est animal quod graece dicitur monosceros, latine uero unicornis. Physiologus dicit unicornem hanc habere naturam: pusillum animal est, simile haedo, acerrimum nimis, unam cornu habens in medio capite. Et nullus omnino uenator eum capere potest; sed hoc argumento eum capiunt: puellam uirginem ducunt in illum locum ubi moratur, et dimittunt eam in siluam solam; at ille uero, mox ut uiderit eam, salit in sinum uirginis, et complectitur eam, et sic comprehenditur, et exhibetur in palatio regis. Sic et dominus noster

18. Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1975, pp. 141 y ss. [Traducción española de *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo, Almqvist & Wiksell, 1960].

19. En su clásico *La survivance des dieux antiques*, París, Flammarion, 1993 (la obra se publicó por vez primera en 1940).

20. Seznec, *op. cit.*, p. 107.

21. Seznec, *op. cit.*, p. 240.

*Iesus Christus, spiritalis unicornis, descendens in uterum uirginis, per carnem ex ea sumptam, captus a Iudaeis, morte crucis damnatus est [...]*²².

Pero, desgraciadamente, pocas veces encontraremos casos tan diáfanos como este, en el que la cristianización del motivo pagano se propone patentemente de modo explícito en un añadido textual. Lo más frecuente es que el proceso sea más opaco para nosotros. La alteración de los significados debía obrarse generalmente de modo tradicional: la nueva explicación había de nacer muy probablemente de manera oral, quizás frente a la misma imagen reinterpretada.

A menudo, una cadena de reinterpretaciones puede llevar a soluciones desconcertantes para nosotros. Un ejemplo podría ser el de la curiosa figuración de Arturo que se puede admirar en la catedral de Otranto. Generalmente se supone que el mítico britano está cabalgando una cabra²³. Roger Loomis explicó que se pudo plasmar al rey de Bretaña de ese modo porque este también gobernaba un reino subterráneo en el que su caudillo, un enano, se desplazaba en una montura caprina²⁴. Sin embargo, la iconotropía podría hacernos comprender mejor esta extraña –y, hasta hoy, única– representación. Walter Map, en *De nugis curialium*, había recogido la leyenda de un enano, rey del inframundo, que se había aparecido un día a Herla, el más antiguo monarca de Bretaña, a lomos de una gran

22. 'Es el animal que en griego se llama *monoceronte*, en realidad, en latín *unicornio*. El *Physiologus* dice que el unicornio tiene esta naturaleza: es un animal pequeño, parecido a una cabra, enormemente aguerrido, que tiene un solo cuerno en medio de la cabeza. Y ningún cazador es capaz de atraparlo; pero con este artificio lo atrapan: llevan a una joven virgen al lugar donde aquel mora y la dejan sola en la espesura; así que él, tan pronto como la ve, se sube al regazo de la virgen y se abraza a ella, y así lo capturan y lo exhiben en el palacio del rey. Así es Nuestro Señor Jesucristo, unicornio espiritual, que, descendiendo al útero de la Virgen, asumiendo la carne por ella, fue prendido por los judíos y condenado a muerte de cruz [...].': Francis J. Carmody, *Physiologus latinus, Édition préliminaire, Versio B*, París, Droz, 1939, pp. 31-32. El *Physiologus* griego debió de elaborarse entre los siglos II y III d.C.; la traducción latina conocida como *Versio B* parece remontarse a los tiempos de Isidoro de Sevilla (una de sus variantes se conoce, por ese motivo, por la abreviatura *BIs*), aunque algunos la datan más tardíamente en la época carolingia y consideran que, en realidad, se redactó apoyándose principalmente en las *Etimologías*.
23. Aunque también se ha sugerido que la escena podría representar el combate que el rey mantuvo, según diversas narraciones, contra un gato gigante *Vid.* Richard Barber, *King Arthur: Hero and Legend*, Woodbridge, Boydell Press, 1988, p. 54.
24. «*Thus it would be a perfectly natural inference that Arthur, in this role, was mounted on a goat*». R. S. Loomis, «King Arthur and the Antipodes», en *Modern Philology*, vol. 38, nº 3 (1941), p. 302.

cabra²⁵. Una imagen que representase al homúnculo, relacionada lateralmente con la monarquía britana, podría haberse reinterpretado, por desplazamiento, como ilustración, primero, del rey Herla y de Arturo después.

En algunas ocasiones, el rastro iconotrópico es muy reducido; nos atraerán hasta él los aparentes contrasentidos de algunas formulaciones. Volviendo a usar el asunto de la Anunciación como ejemplo, es evidente que las palabras evangélicas *et Verbum caro factum est et habitavit in nobis*²⁶ influyeron desde muy pronto en los intentos de representación iconográfica de la Encarnación. En numerosas Anunciaciones, desde la boca del ángel, de una ventana o desde el cielo, pueden salir unas líneas de texto hacia María con las palabras *Spiritus Sanctus superveniet in te et virtus Altissimi obumbrabit tibi*²⁷. Ese fue frecuentemente el modo de representar la palabra (*verbum*) en el momento en el que se hace carne (*caro factum est*). A partir de estas representaciones, se llegó a una inferencia como la que se recoge en el *Libro del Santo Grial* castellano: «En esta guisa, pero, no fue concebido [Jesús] de omne o e mugier, mas por el asombramiento del Santo Espíritu, que descendió en el vientre de la Virgen por la oreja»²⁸. El desplazamiento que suponía el uso de una línea de texto en la imagen creó en este caso una nueva interpretación según la cual la fecundación de María se había producido por vía auricular.

Las fábulas de animales conforman probablemente uno de los campos iconotrópicos más fértiles. Los personajes y funciones representados por las bestias, que en épocas prehistóricas, como seres totémicos, habían sido divinidades, ya fueron reinterpretados innumerables veces en los mitos durante la Antigüedad: baste solo mencionar la labor de Ovidio en sus *Metamorfosis*. Durante la Edad Media, la difusión de la literatura ejemplar y de la materia esópica por Europa occidental impulsó de nuevo y popularizó esta tradición. El sustantivo francés *renard*²⁹ o el inglés *monkey*³⁰ son prueba del enorme influjo del género³¹. En este

25. «*Institit homuncio capro maximo secundum fabulam insidens*». Citamos también por Loomis, art. cit., p. 301.

26. *Juan*, 1:14.

27. *Juan*, 1:35.

28. Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 1877, f. 264r.

29. El nombre propio *Renart*, zorro protagonista de las fábulas, acabó por desplazar al común *goupil* (< VULPECULA).

30. De *Moneke*, el hijo de Martín el mono en algunas versiones germánicas del *Renart*.

31. Vide Jean R. Scheidegger, *Le roman de Renart ou le texte de la dérision*, Ginebra, Droz, 1989; para la tradición textual, especialmente, el cap. 1, pp. 21-62.

periodo, los vaivenes narrativos entre las imágenes y los relatos debieron de ser especialmente intensos: las figuras de esos personajes pasaron seguramente una y otra vez de los textos a las miniaturas de los libros y viceversa.

No menos productivo debió de ser el terreno de la cuentística. Como es bien sabido, la gran mayoría de los relatos que se manejaron en las colecciones de *exempla* medievales procede de tipos narrativos de carácter folclórico: la interacción entre oralidad, iconografía y escritura tuvo que ser grande. Muchas de estas historias se integraron, además, en otras formas literarias mayores. Si hacemos abstracción de los elementos que componen una unidad narrativa breve, podemos ver que algunos de ellos también podrían haberse encontrado asociados en una imagen que ilustrase un relato diferente. A modo de ejemplo, si pensamos en el cuento del joven que quería casarse con tres mujeres tal y como se recoge en *Libro de buen amor*³², no podemos dejar de notar las afinidades que existen entre la narración propuesta por Juan Ruiz y la historia de Sansón: en ambos relatos aparecen un fornido joven, una rueda de moler y una mujer que debilita al varón. Es muy probable que, en algún momento –seguramente ya indeterminable para nosotros–, alguien reinterpretase de manera jocosa una imagen –o una secuencia– que originariamente figuraba al héroe bíblico; de ese modo se iniciaba una nueva tradición narrativa.

APLICACIÓN Y DIFICULTADES

Aunque la identificación y el manejo del concepto de *iconotropía* abre unas posibilidades de trabajo innegablemente atractivas, hay que reconocer que las dificultades metodológicas de su aplicación pueden llevar a veces al desánimo; entre ellas, podemos contar: la imposibilidad de disponer de una serie de imágenes que muestre gradualmente las transformaciones de la interpretación; la destrucción de innumerables representaciones artísticas que pudieron originar versiones diferentes –quizás intermedias y desaparecidas– de un relato; o, en sentido opuesto y como hemos visto, la manipulación de una obra a través de diversas épocas; o el uso de una imagen para ilustrar un motivo preexistente a la misma representación plástica o pictórica utilizada. Estas circunstancias, entre las que sin duda han avanzado frecuentemente las historias –a veces paralelas y otras

32. Para las relaciones de este relato con otros textos, véase el artículo de María Jesús Lacarra, «El “Enxiemplo del garçón que quería casar con tres mujeres” (LBA, 189-196): un entramado de formas breves», en *Typologie des formes narratives breves...*, *op. cit.*, pp. 291-301.

cruzadas— gráfica e narrativa, pueden dificultar o imposibilitar la reconstrucción del recorrido de los relatos.

Aun así, la existencia del proceso iconotrópico en el Medievo europeo —como en cualquier cultura en la que la imagen convive con la palabra— nos parece indudable y creemos debe ser tenido en cuenta en el estudio de las narraciones y de las obras pictóricas y plásticas que se produjeron durante este periodo.

