

MICHEL PASTOUREAU

Una historia simbólica de la Edad Media occidental

conocimiento



Los juicios contra animales, la mitología de la madera y de los árboles, el bestiario de las fábulas, la llegada del ajedrez a Europa, la historia y la arqueología de los colores, el origen de los escudos de armas y de las banderas, la iconografía de Judas, la leyenda del Rey Arturo y de Ivanhoe son algunos de los temas tratados por Michel Pastoureau en esta obra. El autor nos conduce por terrenos variados: los textos literarios y didácticos, los nombres propios, las imágenes y las obras de arte. Y, en todos esos terrenos, nos descubre el modo en que esta historia simbólica de los animales y los vegetales, de los colores y de las imágenes, de los signos y de la heráldica, lejos de oponerse a la realidad social, económica o política, es uno de sus componentes esenciales: el imaginario –dice el autor– siempre es parte de la realidad.

Luego de una breve introducción que presenta el lugar del símbolo como modo de pensamiento en la Edad Media, una serie de capítulos temáticos estudian los símbolos vinculados con los animales, los vegetales, los colores, los escudos de armas y el lugar del juego en el imaginario medieval. Afable y erudito, este libro de Pastoureau –que concluye con tres estudios consagrados al bestiario de La Fontaine, a Nerval como lector de las imágenes medievales y a la representación de la Edad Media en la obra de Walter Scott y, especialmente, en *Ivanhoe*–, es, al tiempo que un modelo de historiografía, un maravilloso y entretenido paseo por una de las épocas simbólicamente más ricas de Occidente.



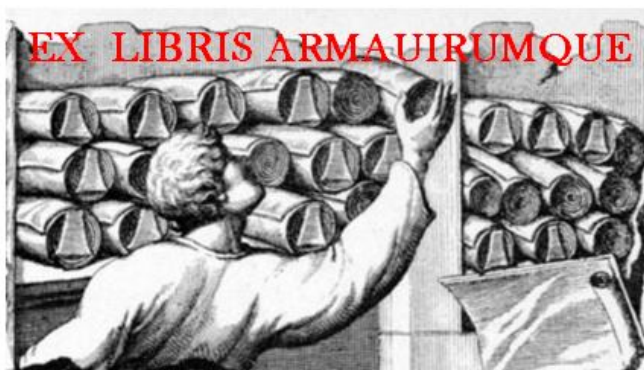
Michel Pastoureau (París, 1947)

Historiador, archivista y paleógrafo, realizó sus estudios en la École des Chartes, donde se graduó en 1972 con una tesis sobre el bestiario heráldico en la Edad Media.

Es director de estudios en la École Pratique des Hautes Études, donde desde 1983 ocupa la cátedra de historia de la simbólica occidental. Es autor de más de treinta libros dedicados a la historia de los colores, de los animales y de los símbolos y miembro de la Academia Internacional de Heráldica y de la Sociedad Francesa de Heráldica.

Michel Pastoureau
**Una historia simbólica
de la Edad Media occidental**

Traducido por Julia Bucci



Del mismo autor

Las vestiduras del diablo, Barcelona-México, 2005

La vida cotidiana de los caballeros de la Tabla Redonda, Madrid, 1990

Le petit livre des couleurs, París, 2005

Bleu histoire d'une couleur, París, 2000

Les couleurs de notre temps, París, 2003

Figures de l'héraldique, París, 1996

Una historia simbólica de la Edad Media occidental también fue publicado en italiano por Laterza, bajo el título *Medioevo simbolico*

Pastoureau, Michel
Una historia simbólica de la Edad Media occidental - 1a ed.
- Buenos Aires : Katz, 2006. /
412 p. ; 23x15 cm.

Traducido por: Julia Bucci

ISBN 987-1283-25-3

I. Historiografía. I. Bucci, Julia, trad. II. Título
CDD 907.2

Primera edición, 2006

© Katz Editores
Sinclair 2949, 5º B
1425, Buenos Aires
www.katzeditores.com

Título de la edición original: *Une histoire symbolique
du Moyen Âge occidental*

© Éditions du Seuil
Collection La Librairie du XXIe siècle, dirigida
por Maurice Olender
París, 2004

ISBN: 987-1283-25-3 (rústica)
ISBN: 84-935187-3-5 (tapa dura)

Ouvrage publié avec le soutien du Centre national du livre,
Ministère français chargé de la culture / Obra publicada
con el apoyo del Centro Nacional del Libro, del Ministerio
de Cultura de Francia.

El contenido intelectual de esta obra se encuentra
protegido por diversas leyes y tratados internacionales
que prohíben la reproducción íntegra o extractada,
realizada por cualquier procedimiento, que no cuente
con la autorización expresa del editor.

Diseño de colección: tholön kunst
Impreso en la Argentina por Latingráfica S. R. L.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Índice

- 11 El símbolo medieval
Cómo lo imaginario forma parte de la realidad
- EL ANIMAL
- 27 Los juicios contra animales
¿Una justicia ejemplar?
- 51 La coronación del león
Cómo el bestiario medieval se asignó un rey
- 69 Cazar el jabalí
De caza real a bestia impura: historia de una desvalorización
- EL VEGETAL
- 89 Las virtudes de la madera
Para una historia simbólica de los materiales
- 107 Una flor para el rey
Jalones para una historia medieval de la flor de lis
- EL COLOR
- 125 Ver los colores de la Edad Media
¿Es posible una historia de los colores?
- 147 Nacimiento de un mundo en blanco y negro
La Iglesia y el color: de los orígenes a la Reforma
- 189 Los tintoreros medievales
Historia social de un oficio marginado
- 219 El hombre pelirrojo
Iconografía medieval de Judas

EL EMBLEMA

- 237 El nacimiento de los escudos de armas
De la identidad individual a la identidad familiar
- 271 De los escudos de armas a las banderas
Génesis medieval de los emblemas nacionales

EL JUEGO

- 297 La llegada del juego de ajedrez a Occidente
Historia de una aculturación difícil
- 321 Jugar al rey Arturo
Antroponimia literaria e ideología caballeresca

RESONANCIAS

- 341 El bestiario de La Fontaine
El armorial de un poeta en el siglo XVII
- 351 El sol negro de la melancolía
Nerval lector de las imágenes medievales
- 367 La Edad Media de *Ivanhoe*
Un *best-seller* en la época romántica
- 379 Índice de ilustraciones
- 383 Fuentes
- 385 Índice analítico

Para Laure y Anne

Existen cosas que son sólo cosas y otras
que además son signos [...]. Entre esos signos,
algunos sólo son señales, otros son marcas
o atributos y otros son símbolos.

San Agustín

El símbolo medieval

Cómo lo imaginario forma parte de la realidad

El símbolo es un modo de pensamiento y de sensibilidad tan habitual para los autores de la Edad Media que no sienten ninguna necesidad de advertir a los lectores sobre sus intenciones semánticas o didácticas, ni de definir siempre los términos que van a emplear. Esto no impide que el léxico latino del símbolo sea de una gran riqueza y una notable precisión; cosa que sucede tanto en la pluma de san Agustín, padre de toda la simbología medieval, como en la de autores más modestos, como los enciclopedistas del siglo XIII o los compiladores de *exempla* destinados a los predicadores.

Las primeras dificultades que el historiador encuentra a la hora de hablar del símbolo medieval residen en esos problemas léxicos. Las lenguas europeas contemporáneas, incluso la lengua alemana, que posee más que otras la facultad de crear palabras, no disponen de las herramientas terminológicas capaces de transmitir con exactitud la diversidad y la sutileza del vocabulario latino empleado en la Edad Media para definir o poner en funcionamiento al símbolo. Cuando, en un mismo texto, el latín utiliza alternativamente palabras como *signum*, *figura*, *exemplum*, *memoria*, *similitudo* –términos que en francés moderno pueden traducirse todos por “símbolo”–, no lo hace de manera indistinta, sino que, por el contrario, escoge cada una de aquellas palabras con cuidado, pues cada una posee un matiz esencial. Se trata de términos fuertes, imposibles de traducir con precisión, a tal punto es vasto y sutil su campo semántico, pero de ninguna manera se trata de términos intercambiables. Del mismo modo, cuando, para evocar el hecho de “significar”, el latín recurre a verbos como *denotare*, *depingere*, *figurare*, *monstrare*, *repraesentare*, *significare*, jamás hay entre unos y otros equivalencia y sinonimia, sino que, por el contrario, detrás de la preferencia acordada a alguno de ellos existe una elección reflexionada con madurez que ayuda a expresar con la mayor exactitud posi-

ble el pensamiento del autor. Si para destacar lo que representa simbólicamente tal animal o tal vegetal éste nos dice *quod significat*, eso no equivale a *quod representat*, y esta última expresión no es exactamente sinónima de *quod figurat*.

Esa riqueza que ofrecen la lengua y los fenómenos léxicos constituye en sí misma un documento histórico. Pone de relieve el hecho de que, en la cultura medieval, el símbolo constituye el primer utillaje mental: se expresa mediante múltiples vectores, se sitúa en diferentes niveles de significado y atañe a todos los campos de la vida intelectual, social, moral y religiosa. Pero, al mismo tiempo, esa riqueza explica por qué la noción de símbolo se rebela contra toda generalización, toda simplificación, si no contra todo análisis. El símbolo siempre es ambiguo, polivalente, multiforme; no puede condensarse en unas pocas fórmulas. Además, no se traduce sólo por palabras o por textos, sino también por imágenes, objetos, gestos, rituales, creencias, comportamientos. Su estudio resulta aun más espinoso puesto que lo que dicen los propios autores de la Edad Media, incluidos los más ilustres, no agota en absoluto la extensión de sus campos de acción ni la diversidad o la flexibilidad de sus modos de intervención. Asimismo, se trata de un objeto histórico en cuyo estudio el riesgo del anacronismo acecha al historiador detrás de cada documento. Finalmente, dicho estudio, por el mero hecho de llevarse a cabo, con frecuencia presenta el riesgo de hacer perder al símbolo gran parte de sus dimensiones afectiva, estética, poética y onírica. Sin embargo, se trata de propiedades esenciales, necesarias para su funcionamiento y su eficacia.

UNA HISTORIA A CONSTRUIR

En la actualidad, ese empobrecimiento del símbolo se halla, sobre todo, en las obras de divulgación. Quizá ningún otro campo de investigación relativo a la Edad Media haya sido tan bastardeado por trabajos y libros de calidad mediocre (por no decir más). En materia de “simbología medieval” –noción vaga de la que se abusa– el público y los estudiantes, por lo general, no tienen acceso más que a obras engolosinadoras o “esoterizantes”, que manipulan hábilmente el tiempo y el espacio y que mezclan en un galimatías más o menos comercial la caballería, la alquimia, la heráldica, la coronación de los reyes, el arte románico, las obras de las catedrales, las cruzadas, los templarios, los cátaros, las vírgenes negras, el Santo

Grial, etc. Por desgracia, sin embargo, tales obras suelen ser éxitos editoriales y, de ese modo, causan un daño considerable a estos temas y desvían del estudio del símbolo a los lectores e investigadores que aspiran a problemáticas ambiciosas.

Esta situación es aun más lamentable puesto que, sin ninguna duda, en el seno de los estudios medievales hay lugar para una “historia simbólica” que tenga, al igual que la historia social, política, económica, religiosa, artística o literaria –y en estrecha relación con ellas– sus propias fuentes, métodos y problemáticas. Ahora bien, semejante disciplina aún debe construirse por completo.¹ En cuanto al estudio propio del símbolo, desde luego, existen trabajos de calidad, pero éstos o bien se limitan a las alturas más especulativas de la teología o la filosofía,² o bien usurpan ampliamente el mundo del emblema o la emblemática.³ Ahora bien, en la Edad Media, el emblema no es el símbolo, pese a que la frontera entre el primero y el segundo se mantenga permeable. El emblema es un signo que indica la identidad de un individuo o de un grupo de individuos: el apellido, el escudo de armas, el atributo iconográfico son emblemas. Por el contrario, el símbolo no tiene como significado una persona física, sino una entidad abstracta, una idea, una noción, un concepto. Con frecuencia, algunos signos, algunas figuras, algunos objetos son ambivalentes; son a su vez emblemas y símbolos. Entre los *regalia* del rey de Francia, por ejemplo, la mano de la justicia es a su vez un atributo, emblemático que identifica al rey de Francia y lo distingue de los demás soberanos (quienes nunca lo utilizan), y un objeto simbólico, que expresa una idea determinada sobre la monarquía francesa. Del mismo modo, si el escudo de armas real, *de azur sembrado de flores de lis de oro*, constituye una imagen emblemática que permite reconocer al rey de Francia, por otro lado, las

1 Esta observación ya había sido formulada por los participantes de la semana internacional de Spoleto, en 1976, dedicada a la simbología de la alta Edad Media.

Véase *Simboli e simbologia nell'alto Medioevo*, Spoleto, 1976, t. II, pp. 736-754 (*Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, vol. 23).

2 Sobre esa simbología especulativa de alto nivel, poco presente en este libro, véase, entre una bibliografía abundante, un bonito artículo de J. Chydenius, “La théorie du symbolisme médiéval” [1960], trad. fr. en *Poétique*, N° 23, 1975, pp. 322-341. También véanse, respecto de la dificultad que se tiene hoy para aprehender, estudiar y comprender los símbolos medievales, las observaciones de G. Ladner, “Medieval and modern understanding of symbolism: a comparison”, en *Speculum*, vol. 54, 1979, pp. 223-256.

3 Aquí hay que citar, a modo de ejemplo, los trabajos de Percy Ernst Schramm, en particular su gran libro *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Stuttgart, 1954-1956, 3 vols.

figuras y los colores que componen dicho escudo de armas —el azur, el oro, las flores de lis— poseen una fuerte carga simbólica.⁴

Los dieciséis capítulos propuestos aquí son el reflejo de las investigaciones que he llevado a cabo en los ámbitos del símbolo, la imagen y el color desde hace tres décadas. Algunas de las páginas, ya publicadas, se han corregido, completado o rescrito para el presente libro. Otras se mantuvieron intactas. Y otras aún están inéditas. Todos los temas evocados fueron objeto de mis seminarios en la *École Pratique des Hautes Études* y en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* durante los últimos veinte años. Todos son el fruto de una larga reflexión y de incursiones en ámbitos de la investigación poco frecuentados por la historia universitaria. Reunidos en un volumen, estos trabajos no pretenden constituir un tratado del símbolo medieval, sino simplemente ayudar a definir lo que podría ser esta disciplina por nacer: la historia simbólica. Para ello, quiero centrar la atención en algunas nociones básicas, explorar algunos terrenos donde el símbolo suele expresarse, definir sus principales modos de funcionamiento y niveles de significación y, finalmente, abrir distintas vías en las que puedan adentrarse las investigaciones futuras.

LA ETIMOLOGÍA

Probablemente, la forma de definir y caracterizar al símbolo medieval con mayor facilidad sea a través de las palabras. El estudio de los fenómenos léxicos constituye, pues, la primera investigación para comprender sus mecanismos y todo lo que pone en juego. Para una gran cantidad de auto-

4 Estas dos palabras, “emblema” y “símbolo”, en la cultura medieval no tienen los sentidos generales que les damos hoy; además, su empleo es muy poco frecuente. La palabra latina *symbolum*, que proviene de la palabra griega *symbolon*, tiene sobre todo un significado religioso y dogmático: no designa tanto un signo o una construcción de tipo analógico, como el conjunto de los principales artículos de la fe cristiana, principalmente el “símbolo de los apóstoles”, es decir, el *credo*. Aquí no nos detendremos en ese significado. En cuanto a la palabra latina *emblema*, calcada de la palabra griega *émbλημα*, también se trata de una palabra erudita; es aun menos frecuente, puesto que sólo se utiliza en arquitectura para designar ornamentos añadidos o aplicados. Lo que en la actualidad entendemos por “emblema” o por “símbolo” en la Edad Media se expresa, pues, tanto en latín como en las lenguas vulgares, por medio de otras palabras; en particular aquellas que pertenecen a la riquísima familia del término *signum* (signo).

res anteriores al siglo XIV, la verdad de los seres y las cosas debe buscarse en las palabras: si se halla el origen y la historia de cada palabra, se puede acceder a la verdad “ontológica” del ser o del objeto que ésta designa. Pero la etimología medieval no es la etimología moderna. Se desconocen las leyes de la fonética y la idea de una filiación entre el griego y el latín no emerge claramente sino hasta el siglo XVI. Por lo tanto, el origen y la historia de una palabra latina se buscan en el latín, con la idea de que el orden de los signos es idéntico al orden de las cosas. Esto explica algunas etimologías que contrarían nuestra ciencia filológica y nuestra concepción de la lengua. Aquello que los lingüistas modernos, después de Saussure, llaman “la arbitrariedad del signo” es ajeno a la cultura medieval. Para ella todo está motivado, a veces mediante lo que parecen ser frágiles malabarismos verbales. El historiador no debe en absoluto ironizar sobre esas “falsas” etimologías. Por el contrario, debe considerarlas auténticos documentos de historia cultural y recordar que aquello que hoy nos parece científicamente seguro entre nuestros conocimientos, probablemente, hará sonreír a los filólogos que nos sucedan dentro de tres o cuatro generaciones. Asimismo, siempre debe tener presente la idea de que algunos autores de la Edad Media, comenzando por Isidoro de Sevilla, quizás a veces sólo se están divirtiendo cuando se dedican al ejercicio etimológico. Allí las construcciones más especulativas a veces aparecen voluntariamente junto a las comparaciones más groseras.

Esa verdad de las palabras explica, no obstante, una gran cantidad de creencias, imágenes, sistemas y comportamientos simbólicos. Atañe a todos los elementos del léxico, pero sobre todo a los nombres: nombres comunes y nombres propios. Citemos algunos ejemplos que presentaremos y desarrollaremos a lo largo de esta obra. Entre los árboles, se considera que el nogal es maléfico puesto que, por lo general, se asocia el nombre latino que lo designa, *nux*, al verbo que significa dañar, *nocere*. El nogal es, pues, un árbol dañino: no hay que dormirse bajo su follaje por temor de recibir la visita del Diablo o de los malos espíritus. Lo mismo sucede con el manzano, cuyo nombre, *malus*, evoca el mal. De hecho, es debido a su nombre que, poco a poco, éste se volvió en las tradiciones y las imágenes el árbol del fruto prohibido, causante de la Caída y el pecado original. Todo está dicho en el nombre y por el nombre. El estudio de la simbología medieval siempre debe comenzar por el estudio del vocabulario. Con frecuencia, éste pondrá al historiador en el buen camino y le evitará perderse en explicaciones demasiado positivistas o bien en un enfoque psicoanalítico, la mayor parte de las veces inconveniente. De este modo, muchas novelas de caballería francesas de los siglos XII y XIII han desorientado a

numerosos eruditos al poner en escena un lucio, extraño premio entregado al ganador de un torneo. Ni la simbología general de los peces ni la del lucio en particular tienen algo que ver en la elección de semejante recompensa; no más de lo que tienen que ver el oscuro tema jungiano de las “aguas primordiales”, ni el del animal salvaje “imagen arquetípica del guerrero predador”, como se ha escrito. No, lo que explica la elección de un lucio para recompensar al caballero vencedor de un torneo es simplemente su nombre: en francés antiguo, dicho pez se denomina *lus* (del latín *lucius*) y ese nombre se asemeja al término que designa una recompensa: *los* (del latín *laus*). Para el pensamiento medieval, la relación de *los* con *lus* es “natural” y, muy lejos de constituir lo que hoy llamaríamos un juego de palabras o un retruécano, constituye una notable articulación en torno de la cual se puede instalar el ritual simbólico de la recompensa caballeresca.

En cuanto a los nombres propios, hallamos una relación verbal de la misma naturaleza. El nombre dice la verdad de la persona, permite reconstituir su historia, anuncia lo que será su porvenir. La simbología del nombre propio cumple, pues, un papel considerable en la literatura y la hagiografía. Nombrar siempre es un acto extremadamente fuerte, puesto que el nombre establece vínculos estrechos con el destino de aquel que lo lleva. El nombre es lo que da sentido a su vida. Muchos santos, por ejemplo, deben su *vita*, su pasión, su iconografía, su patronato o sus virtudes exclusivamente a su nombre. El caso extremo es el de santa Verónica, quien debe su existencia –tardía– únicamente a la construcción de un nombre propio de persona a partir de las dos palabras latinas *vera icona*, que designan a la Santa Faz, es decir, a la verdadera imagen del Salvador impresa sobre un sudario. Verónica se convirtió, de este modo, en una joven que, durante la subida al Calvario, enjugó con un lienzo el sudor de Cristo cuando llevaba su cruz; milagrosamente, los rasgos de Cristo quedaron impresos sobre el lienzo.

Son numerosos los ejemplos similares en los cuales es el nombre lo que ha creado la leyenda hagiográfica. Así, se cree que el apóstol Simón sufrió el martirio de ser *aserrado* a lo largo, suplicio que comparte con el profeta Isaías: en efecto, estos dos nombres propios evocan en francés el de la sierra* –instrumento abominable para la sensibilidad medieval, puesto que, contrariamente al hacha, acaba con la materia lentamente– y contribuyen a crear leyendas, imágenes y patronatos. De manera inversa, santa Catalina de Alejandría, que sufrió el martirio de la rueda, se convirtió muy pronto en la patrona de todos los oficios que utilizan o fabrican ruedas,

* En francés, *scie*. [N. de la T.]

comenzando por los molineros y los carreteros. Se ha podido observar que, en Alemania, a fines de la Edad Media, el nombre de pila Katharina se daba, con frecuencia, a niñas cuyo padre ejercía alguno de esos oficios; una canción afirma, incluso, que “todas las hijas de molinero se llaman Catalina” y que son “buenas jóvenes para casarse”. Del mismo modo, una parte de los santos sanadores deben sus poderes terapéuticos o profilácticos exclusivamente a su nombre. Como la relación parlante entre el nombre del santo y el de la enfermedad no es la misma en las distintas lenguas, las virtudes de cada santo difieren según los países. Así, en Francia, san Maclou se invoca contra una gran cantidad de enfermedades de pústulas (forúnculos),* mientras que en Alemania es san Gallo quien cumple un papel similar (*die Galle*, el bubón). Del mismo modo, si en los países germánicos san Agustín cura la ceguera o alivia los males de la vista (*die Augen*), en Francia se evoca para los mismos trastornos a santa Clara y en Italia a santa Lucía (juego de palabras con el latín *lux*, luz).

Conocer el origen de un nombre propio significa, pues, conocer la naturaleza profunda de aquel que lo lleva. Esto explica las innumerables glosas paretimológicas que hoy nos parecen absurdas, pero que en la Edad Media poseen el valor de verdades. Lo mismo sucede en el caso de Judas. En Alemania, a partir del siglo XII, su sobrenombre de Iscariote (en alemán *Ischariot*) —el hombre de Carioth, localidad al sur de Hebrón— se descompone en *ist gar rot* (que “es todo rojo”). De este modo, Judas se convierte en el hombre rojo por excelencia, aquel cuyo corazón está habitado por las llamas del Infierno y que en las imágenes debe representarse con los cabellos llameantes, es decir, pelirrojos, pues su rubicundez es el signo de su naturaleza felona y lo que anuncia su traición.

LA ANALOGÍA

Aunque es polimorfo, el símbolo medieval casi siempre se construye en torno de una relación de tipo analógica, es decir, basada en el parecido —más o menos grande— entre dos palabras, dos nociones, dos objetos, o bien en la correspondencia entre una cosa y una idea. Más precisamente, el pensamiento analógico medieval intenta establecer una relación entre algo aparente y algo oculto y, principalmente, entre lo que está presente en el mundo de aquí abajo y lo que se ubica entre las verdades eternas del más

* En francés, *clous*. [N. de la T.]

allá. Una palabra, una forma, un color, una materia, un número, un gesto, un animal, un vegetal e incluso una persona pueden, pues, estar investidos de una función simbólica y, de ese modo, evocar, representar o significar algo diferente de lo que pretenden ser o mostrar. La exégesis consiste en circunscribir esa relación entre lo material y lo inmaterial y en analizarla para hallar la verdad oculta de los seres y las cosas. En la Edad Media, explicar o enseñar consiste, primero, en buscar y develar esas significaciones ocultas. Esto nos remite al sentido primero de la palabra griega *symbolon*: un signo de reconocimiento materializado por las dos mitades de un objeto que dos personas han compartido. Para el pensamiento medieval, tanto para el más especulativo como para el más común, cada objeto, cada elemento, cada ser vivo es, pues, la figuración de otra cosa que se corresponde con él en un plano superior o inmutable y del cual es símbolo. Esto incluye tanto a los sacramentos y los misterios de la fe, a los que la teología intenta explicar y volver inteligibles, como a las *mirabilia* más groseras, que tanta curiosidad generan en la mentalidad profana. No obstante, en el primero de los casos siempre se opera una suerte de dialéctica entre el símbolo y lo que éste significa, mientras que en el segundo la relación entre el objeto significante y la cosa significada se articula de un modo más mecánico.⁵

Dicho esto, se trate de teología, de *mirabilia* o de vida cotidiana, la correspondencia entre la apariencia tramposa de las cosas y las verdades ocultas que éstas albergan siempre se sitúa en varios niveles y se expresa de diferentes modos. La relación puede ser, pues, directa, alusiva, estructural, plástica o fónica, pero también puede basarse en datos afectivos, mágicos u oníricos y, por ende, ser difícil de reconstituir. Sobre todo puesto que nuestros saberes y sensibilidades modernos, que no eran los de los hombres y mujeres de la Edad Media, constituyen un obstáculo para hallar la lógica y el significado del símbolo. Tomemos un ejemplo simple relativo a los colores. Para nosotros, el azul es un color frío; esto nos parece una evidencia, si no una verdad. Sin embargo, para la cultura medieval, el azul es, por el contrario, un color cálido, puesto que es el color del aire y el aire es cálido y seco. El historiador del arte que pensase que en la Edad Media el azul era, como hoy, un color frío, se equivocaría por completo.⁶ Así como

5 Ese modo de funcionamiento del pensamiento analógico medieval fue particularmente bien resumido por J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, París, 1964, pp. 325-326 [trad. esp.: *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002].

6 M. Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, París, 2000, pp. 114-122.

se equivocaría, y con mayor gravedad aun, si basara sus investigaciones en la clasificación espectral de los colores, o en la noción de contraste simultáneo, o bien en la oposición entre colores primarios y colores complementarios: todas esas supuestas verdades del color son desconocidas por los pintores medievales, los que les encargan las obras y su público. Y lo que es válido para los saberes y las sensibilidades respectivos a los colores también lo es para todos los otros campos del saber (animales, vegetales, minerales, etc.) y sus prolongaciones en la civilización material. Por ejemplo, el león, en la Europa cristiana medieval, no es verdaderamente una fiera exótica y desconocida, sino un animal que puede verse, pintado o esculpido, en todas las iglesias y que casi forma parte de la vida cotidiana. Así como forma parte de la vida cotidiana el dragón, criatura del Diablo, símbolo del Mal que se halla en todas partes y que ocupa un lugar considerable en las mentalidades.

De este modo, el estudio de los símbolos no sólo exige que no se proyecten en el pasado, sin precaución alguna, nuestros saberes tal cual existen hoy, puesto que éstos no son los mismos que los de las sociedades que nos han precedido, sino que también requiere que no se establezca una frontera demasiado nítida entre lo real y lo imaginario. Para el historiador —y para el historiador de la Edad Media quizás más que para cualquier otro— lo imaginario siempre forma parte de la realidad, lo imaginario es una realidad.

LA DESVIACIÓN, LA PARTE Y EL TODO

A las especulaciones de tipo etimológico y a los modos de pensamiento analógicos el símbolo medieval añade, con frecuencia, procedimientos que podríamos calificar de “semiológicos”, especialmente en las imágenes y los textos literarios. Se trata de fórmulas a veces mecánicas, otras veces muy sutiles, relativas a la distribución, la repartición, la asociación o la oposición de diversos elementos dentro de un conjunto. El procedimiento más frecuente es el de la desviación: en una lista o un grupo, un personaje, un animal o un objeto es exactamente igual a todos los demás, pero con un detalle de diferencia; es ese pequeño detalle lo que lo pone en valor y lo que le da su significación. O bien ese mismo personaje opera una desviación respecto de lo que se sabe de él, del lugar que debe ocupar, del aspecto que debe tener, de las relaciones que debe establecer con los demás. Esa desviación respecto del uso o de la norma permite acceder a una simbo-

logía de naturaleza exponencial, aquella a la que los antropólogos a veces califican de “salvaje”, es decir, una simbología dentro de la cual las lógicas o los procedimientos utilizados se transgreden a sí mismos para situarse en otro nivel, superior al anterior. Tomemos un ejemplo simple. En las imágenes medievales, todos los personajes que tienen cuernos son personajes inquietantes o diabólicos. El cuerno, como todas las protuberancias corporales, tiene algo de animal y de transgresor (para los prelados y los predicadores, por ejemplo, disfrazarse de un animal con cuernos es peor que disfrazarse de un animal sin cuernos). No obstante, existe una excepción: Moisés, al que muy pronto la iconografía dotó de cuernos a causa de la incomprensión de un fragmento bíblico y la mala traducción de un término hebreo. De ese modo, lo ha sobrevalorado. Cornudo entre los seres con cuernos, Moisés, al que evidentemente no se puede considerar de manera negativa, es singularizado y admirado por sus cuernos mismos. De manera inversa, para continuar con las imágenes, donde todos los diablos suelen llevar cuernos, un diablo desprovisto de tal atributo será aun más inquietante que un diablo con cuernos.

La práctica de la desviación está en la base de muchas construcciones poéticas o simbólicas. Resulta aun mucho más eficiente puesto que, para la sociedad medieval, los seres y las cosas deben quedarse en su lugar, en su estado habitual o natural, a fin de respetar el orden deseado por el Creador. Transgredir ese orden es un acto violento que necesariamente llama la atención.

Del mismo modo, transgredir una secuencia, un ritmo o una lógica dentro de un texto determinado es un medio utilizado con frecuencia para hacer intervenir al símbolo. Algunos autores saben, pues, captar hábilmente la atención de su público rompiendo brutalmente con el código o el sistema simbólico que ellos mismos elaboraron y al cual han acostumbrado, poco a poco, al oyente o al lector. Hallamos varios ejemplos de esto en un gran poeta como Chrétien de Troyes. Tomemos el del “caballero bermejo”. En las novelas de Chrétien (y de sus sucesores), los caballeros bermejos —es decir, los caballeros cuyo escudo de armas, equipo y vestimenta son de color rojo— encarnan personajes malvados, inquietantes, a veces venidos del otro mundo para desafiar a los héroes y provocar una situación de crisis. Así, al comienzo del *Cuento del Grial*, Chrétien pone en escena a un caballero bermejo que se presenta en la corte de Arturo, insulta a la reina Ginebra y desafía a los caballeros de la Mesa Redonda allí presentes. Ese caballero es derrotado rápidamente por el joven Perceval, quien se apodera de sus armas y su caballo y que entonces, a su vez, se convierte en “caballero bermejo” aun antes de ser armado caballero. Pero Perceval no es un personaje nega-

tivo. Por el contrario, la inversión del código lo vuelve un héroe fuera de lo común, un caballero extraordinario, cuyas armas, completamente rojas, infringen adrede todos los sistemas de valores construidos por el autor, sus predecesores y sus epígonos.

Cercano al procedimiento de la desviación o de la inversión se halla el de la reunión de los extremos. La simbología medieval no tiene el monopolio de este procedimiento, pero sabe utilizarlo con mucha habilidad. Su punto de partida es la idea —muy preciada por la cultura occidental considerada a lo largo del tiempo— de que los extremos se atraen y terminan por reunirse. Idea peligrosa, subversiva incluso, pero que permite salirse de las fórmulas del simbolismo ordinario y poner de relieve algunas ideas fuertes. Para que este procedimiento mantenga toda su eficacia, hay que saber emplearlo con parsimonia, cosa que hacen los autores y artistas de la Edad Media. Por otra parte, este procedimiento casi siempre se utiliza en un contexto cristológico. Retomemos el ejemplo de Judas y de su cabellera pelirroja: en muchas imágenes u obras pintadas de fines de la Edad Media que representan el arresto de Jesús y el beso de la traición, los cabellos pelirrojos del apóstol felón parecen transmitirse, como por ósmosis, a los cabellos y la barba de Cristo; el verdugo y su víctima, que de ningún modo pueden confundirse, están simbólicamente reunidos mediante el mismo color.

Finalmente, a ese simbolismo de la desviación, la inversión o la transgresión se agrega con frecuencia el de la parte por el todo, la *pars pro toto*. Éste también es de tipo semiológico en su estructura y sus manifestaciones. Pero también se basa en nociones más especulativas respecto de las relaciones entre el microcosmos y el macrocosmos. Para la escolástica, el hombre y todo lo que existe aquí abajo forman universos en miniatura, contruidos a imagen del Universo en su totalidad. Lo finito, pues, es idéntico a lo infinito, la parte vale por el todo. Esa idea se retoma en muchos rituales, donde sólo se desarrollan una cantidad limitada de escenas y gestos, que valen por una cantidad mucho mayor. También preside la codificación de numerosas imágenes, sobre todo aquellas que dan mucha importancia a lo ornamental. En efecto, en un ornamento, una trama, una textura nunca hay diferencia entre una superficie pequeña y una grande: un centímetro cuadrado (para tomar una medida actual) es equivalente a un metro cuadrado y aun a mucho más.

Esa representación de la parte por el todo constituye en muchos ámbitos el primer grado de la simbolización medieval. En el culto de las reliquias, por ejemplo, un hueso o un diente valen por el santo entero; en la representación del rey, la corona o el sello reemplazan eficazmente al sobe-

rano; en la entrega de una tierra a un vasallo, una gleba, una mata de hierba o una brizna de paja bastan para materializar dicha tierra. En la representación de un lugar, una torre representa un castillo; una casa, una ciudad; un árbol, un bosque. Pero no sólo se trata de atributos o de sustitutos: ese árbol es realmente dicho bosque; esa mata es completamente aquella tierra concedida como feudo; ese sello constituye plenamente la persona del rey; ese hueso pertenece verdaderamente a ese santo, aun si este último ha dejado varias decenas de fémures o tibias en cada rincón de la Cristiandad. El símbolo siempre es más fuerte y más verdadero que la persona o la cosa real a la que debe representar porque, en la Edad Media, la verdad siempre se sitúa fuera de la realidad, en un nivel superior a ella. Lo verdadero no es lo real.

Tales son los principales códigos o procedimientos en torno de los cuales se construye el símbolo medieval. Éstos no agotan en absoluto su sustancia ni todo lo que éste pone en juego, pero se trata de los distintos mecanismos sobre los cuales el historiador puede intervenir y a los que no es totalmente vano querer estudiar. Una gran parte de sus otras propiedades (afectivas, poéticas, estéticas, modales) es más difícil de circunscribir o bien le resulta completamente ininteligible.

LOS MODOS DE INTERVENCIÓN

Dicho esto, en la simbología medieval, como en cualquier otro sistema de valores o de correspondencias, nada funciona fuera de contexto. Un animal, un vegetal, un número, un color no adquieren todo su significado hasta que no se los asocia u opone a uno o más animales, vegetales, números o colores. El historiador, pues, debe desconfiar de toda generalización abusiva, de toda búsqueda de una significación transdocumental. Por el contrario, siempre debe esforzarse en partir del documento al que está estudiando y buscar primero en ese documento los sistemas y modos de significación de los distintos elementos simbólicos que se hallan en él. Recién en una segunda instancia deberá establecer comparaciones con otros documentos de la misma naturaleza y luego con otros terrenos de la investigación, a fin de cotejar los textos con las imágenes, las imágenes con los lugares y los lugares con los rituales para comparar sus respectivos aportes. Finalmente, en un último estadio del análisis, podrá recurrir a una simbología más general, aquella sobre la cual los autores de la Edad Media se exhiben con frecuencia, pero que a veces conduce por falsos caminos, pues

éstos se sitúan fuera de todo contexto documental. Para incitar al historiador a ser prudente —y tomando una frase que los lingüistas emplean comúnmente en lo que respecta al léxico— se podría decir que, en la simbología medieval, los elementos significantes (animales, colores, números, etc.) no poseen, al igual que las palabras, un “significado en sí mismos, sino sólo empleos”. Sin duda, en algunos casos tal afirmación parecerá exagerada. Pero, en toda construcción simbólica medieval, el conjunto de relaciones que los distintos elementos establecen entre sí siempre es más rica en significaciones que la suma de las significaciones aisladas que posee cada uno de aquellos elementos. En un texto, en una imagen, sobre un monumento, la simbología del león, por ejemplo, siempre es más rica y más fácil de comprender cuando se la asocia o se la compara con la del águila, el dragón o el leopardo que cuando se la considera de manera aislada.

Para ir más lejos, hasta podría decirse que los símbolos medievales se caracterizan mucho más por sus modos de intervención que por tal o cual significación particular. Si tomamos el ejemplo de los colores, pues, podemos afirmar que el rojo no es tanto el color que significa la pasión o el pecado como el color que interviene con violencia (para bien o para mal); el verde, el color causante de ruptura, de desorden y luego de renovación; el azul, el que calma o estabiliza; el amarillo, aquel que excita o transgrede. Al priorizar esos modos de intervención sobre los códigos de significación, el historiador conserva toda la ambivalencia del símbolo, incluso su ambigüedad; ambigüedad que forma parte de su naturaleza más profunda y que es necesaria para su buen funcionamiento. Gracias a esa actitud frente al símbolo, el medievalista puede entregarse al comparatismo o bien inscribir ciertos problemas en el tiempo y no aislar la simbología medieval de las de la Biblia o las culturas griega o romana, para las cuales esos modos de intervención parecen, a veces, más importantes que tal o cual función o significación precisa. En la mitología griega, por ejemplo, Ares (Marte para los romanos) no es tanto el dios de la guerra como el dios que, siempre y en todos lados, interviene con violencia. Exactamente como lo hace el color rojo en los textos y las imágenes de la Edad Media.

Los grandes ejes de la simbología medieval, tal como se establecen durante los primeros cinco o seis siglos del cristianismo, no son construcciones surgidas *ex nihilo* de la imaginación de unos pocos teólogos. Por el contrario, son el resultado de la fusión de varios sistemas de valores y modos de sensibilidad anteriores. En esos ámbitos, la Edad Media occidental se ha beneficiado de una triple herencia: la de la Biblia, sin duda la más importante, la de la cultura grecorromana y la de los mundos “bárbaros”, es decir, celta, germánico, escandinavo e incluso algunos más leja-

nos. Y a esto ha sumado sus propias capas a lo largo de mil años de historia. En la simbología medieval, en efecto, jamás nada se elimina por completo; por el contrario, todo se superpone en una multitud de estratos que se van entremezclando a lo largo de los siglos y que para el historiador resultan difíciles de desentrañar. Cosa que a veces lo lleva a creer —erróneamente— en la existencia de una simbología transcultural, basada en arquetipos y proveniente de verdades universales. Semejante simbología no existe. En el mundo de los símbolos, todo es cultural y debe estudiarse en relación con la sociedad que los utiliza, en un momento dado de su historia y en un contexto preciso.

El acento puesto sobre el modo de intervención del símbolo más que sobre el repertorio gramatical de las equivalencias o las significaciones también pone de relieve el hecho de que, en las sociedades medievales, es imposible separar las prácticas simbólicas de los fenómenos de sensibilidad. En el mundo de los símbolos, sugerir suele ser más importante que decir, sentir que comprender, evocar que probar. Es por eso que el análisis que hoy hacemos de los símbolos medievales muchas veces es anacrónico, pues es demasiado mecánico, demasiado racional. Los números constituyen el mejor ejemplo de ello. En la Edad Media, éstos expresan tanto cualidades como cantidades y no deben interpretarse siempre en términos aritméticos o contables, sino en términos simbólicos. Tres, cuatro o siete, por ejemplo, son números simbólicamente primordiales que siempre significan más que las meras cantidades de tres, cuatro y siete. Doce no representa sólo una docena de unidades, sino también la idea de una totalidad, de un conjunto completo y perfecto; de este modo, once es insuficiente y trece es excesivo, imperfecto y nefasto. En cuanto a cuarenta, tan recurrente en todos los ámbitos, no debe comprenderse en absoluto como un número preciso, sino como la expresión genérica de una gran cantidad, un poco como hoy empleamos el cien o el mil. Su valor no es cuantitativo, sino cualitativo y sugestivo. Remite más a la imaginación que a la razón.

Y lo que es válido para los números también lo es para las formas, los colores, los animales, los vegetales y todos los signos, cualesquiera que sean. Éstos sugieren y modalizan tanto como dicen. Hacen sentir y soñar más que lo que designan. Nos introducen en esa otra parte de la realidad que es lo imaginario.

El animal

Los juicios contra animales

¿Una justicia ejemplar?

Durante mucho tiempo, los historiadores no se interesaron por el animal. Lo relegaron al “anecdótico”, tal como solían hacer con todos los temas que consideraban fútiles, anecdóticos o marginales. Tan sólo algunos filólogos y arqueólogos se habían interesado por tal o cual tema específico, dentro del cual podía estar implicado el animal. Pero dedicarle un estudio exclusivo o un auténtico libro era verdaderamente impensable.

En los últimos veinte años, la situación ha cambiado. Gracias a los trabajos de algunos historiadores pioneros, en cuyas primeras filas hay que citar a Robert Delort,¹ y gracias a la colaboración cada vez más frecuente con investigadores provenientes de otros campos (arqueólogos, antropólogos, etnólogos, lingüistas, zoólogos), el animal por fin se ha convertido en un objeto de historia en sí mismo. En la actualidad, incluso, su estudio ocupa uno de los primeros lugares en las investigaciones y se encuentra en el cruce de varias disciplinas. En efecto, no puede ser sino “transdocumental” y “transdisciplinario”, dos adjetivos que, es cierto, hoy están un poco desgastados a raíz del uso abusivo que se ha hecho de ellos, pero que califican perfectamente a las investigaciones que debe realizar todo historiador que se interese por el animal. Considerado según su relación con el hombre, el animal atañe a todos los grandes temas de la historia social, económica, material, cultural, religiosa, jurídica y simbólica.

En esta nueva atención prestada al mundo animal, los medievalistas han cumplido un papel primordial. Hay varias razones para ello. La primera proviene, quizás, de su curiosidad sin límites y de la manera en que han sabido derribar, con precocidad y eficacia, las barreras entre sectores de la investigación demasiado aislados unos de otros. Esto permitió cruzar infor-

1 R. Delort, *Les animaux ont une histoire*, París, 1984, obra que tuvo mucho éxito y que estuvo precedida de varios artículos que le proveyeron su material.

maciones extraídas de categorías documentales diferentes, enriquecer las problemáticas y entablar con mayor facilidad contactos con especialistas provenientes de las demás ciencias, sociales y naturales.² Pero la razón principal se halla también en los documentos medievales mismos: éstos dedican particular atención al animal y a sus relaciones con los hombres, las mujeres y la sociedad. Se trata de textos e imágenes, por supuesto, pero también de materiales arqueológicos, rituales y códigos sociales, heráldica, toponimia y antroponimia, folklore, proverbios, canciones, juramentos: sea cual fuere el terreno documental en el que se aventura, el historiador medievalista no puede no encontrarse con el animal. Parecería que en Europa ninguna otra época pensó en él, habló de él y lo puso en escena con tanta frecuencia ni con tanta intensidad como lo hizo la Edad Media. Allí, los animales proliferan hasta en las iglesias, donde constituyen una buena parte del entorno y del horizonte figurado—pintado, esculpido, modelado, tejido— que los clérigos y los fieles tienen a diario frente a sus ojos. Para gran indignación de algunos prelados que, al igual que san Bernardo en una famosa diatriba, se enfurecen con “los feroces leones, los monos inmundos [...] y los monstruos híbridos” que invaden las iglesias y distraen a los frailes del rezo.³

LA EDAD MEDIA CRISTIANA FRENTE AL ANIMAL

A pesar de esa aparente actitud de rechazo, hay que destacar la curiosidad por el animal que sienten los clérigos y la cultura medieval cristiana en su conjunto y el hecho de que, en lo que a él respecta, existen dos corrientes de pensamiento y de sensibilidad en apariencia contradictorias. Por un lado, hay que oponer con la mayor claridad posible el hombre, creado a imagen de Dios, a la criatura animal, sumisa e imperfecta, si no impura.

2 Eso es lo que ocurre, particularmente, desde hace algunos años en el marco del seminario de François Poplin en el Museo nacional de historia natural de París, seminario titulado “Historia natural y cultural de los animales verdaderos”. Allí se reúnen fructíferamente zoólogos, historiadores, historiadores del arte, arqueólogos, etnólogos y lingüistas.

3 Este fragmento citado con frecuencia (y que aquí he condensado considerablemente) se halla en *Apologie à Guillaume de Saint-Thierry*, en J. Leclercq, C. H. Talbot y H. Rochais (eds.), *S. Bernardi opera*, Roma, 1977, t. 111, pp. 127-128 [trad. esp.: *Obras completas de San Bernardo*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1986].

Pero, por otro lado, se percibe en varios autores la idea más o menos difusa de la existencia de un vínculo entre los seres vivos y de un parentesco –no sólo biológico, sino también trascendente– entre el hombre y el animal.

La primera corriente es la dominante y explica por qué se hace intervenir o se pone en escena al animal con tanta frecuencia. Oponer sistemáticamente el hombre al animal y presentar a este último como una criatura inferior o que califica al hombre por contraste lleva, necesariamente, a hablar siempre de él, a hacerlo intervenir a cada instante, a volverlo el lugar privilegiado de todas las metáforas, de todos los “ejemplos”, de todas las comparaciones. En suma, a “pensarlo simbólicamente”, para retomar la célebre fórmula de un antropólogo.⁴ También lleva a reprimir con severidad todo comportamiento que pudiese alimentar la confusión entre el ser humano y la especie animal. De allí, por ejemplo, las prohibiciones incesantemente repetidas –pues sin verdadero efecto– de disfrazarse de animal,⁵ de imitar el comportamiento animal, de festejar o celebrar al animal y, más aun, de mantener con él relaciones que se juzguen culpables, desde el excesivo afecto hacia determinados individuos domésticos (caballos, perros, halcones) hasta los crímenes más diabólicos e infames, como la brujería o el bestialismo.

La segunda corriente es más discreta, pero es quizás más rica en modernidad. Es a su vez aristotélica y paulina. En efecto, de Aristóteles proviene la idea de una comunidad de los seres vivos, idea diseminada en muchas de sus obras, sobre todo en *De anima*, y heredada por la Edad Media en distintas etapas, la última de las cuales –el siglo XIII– es la más importante.⁶

4 D. Sperber, “Pourquoi l’animal est bon à penser symboliquement”, en *L’Homme*, 1983, pp. 117-135.

5 Sobre el problema de disfrazarse de animal, véase M. Pastoureau, “Nouveaux regards sur le monde animal à la fin du Moyen Âge”, en *Micrologus. Natura, scienze e società medievali*, vol. 4, 1996, pp. 41-54.

6 El corpus aristotélico sobre los animales fue traducido al latín del árabe por Miguel Escoto en Toledo hacia el año 1230; ese mismo traductor se había avocado algunos años antes a los comentarios de Avicena sobre ese mismo corpus. Cerca de una generación más tarde, Alberto el Grande integró todo el conjunto (casi literalmente en el caso de algunos fragmentos) en su *De animalibus*. No obstante, muchos capítulos de ese corpus ya habían sido traducidos y se conocían desde fines del siglo XII. Acerca del redescubrimiento de los trabajos de historia natural de Aristóteles véanse F. van Steenberghen, *Aristotle in the West. The origins of latin aristotelianism*, Lovaina, 1955, y *La philosophie au XIII^e siècle*, 2^a ed., Lovaina, 1991; C. H. Lohr, *The medieval interpretation of Aristotle*, Cambridge, 1982. Sobre la unidad del mundo viviente en el sistema de Aristóteles, véase: P. Pellegrin, *La classification des animaux chez Aristote. Statut de la biologie et unité de l’aristotélisme*, París, 1982.

No obstante, en este terreno, la asimilación de la herencia aristotélica se vio facilitada por la existencia en el seno de la tradición cristiana de una actitud similar hacia el reino animal (pero por razones diferentes). Dicha actitud, cuyo ejemplo más célebre se halla en Francisco de Asís, proviene quizás de algunos versículos de san Pablo, en particular de un fragmento de la Epístola a los romanos: “La creación entera espera anhelante ser liberada de la servidumbre de la corrupción, para participar en la libertad de la gloria de los hijos de Dios”.^{7*}

Esta frase ha marcado intensamente a todos los teólogos que la comentaron.⁸ Algunos se interrogan acerca del significado de aquellas palabras: se preguntan si Cristo vino realmente a salvar a *todas* las criaturas y si *todos* los animales son realmente “hijos de Dios”. El hecho de que Jesús haya nacido en un establo parece ser, para algunos autores, la prueba de que el Salvador bajó a la tierra para salvar *también* a los animales.⁹ Otros, amantes de la escolástica, se hacen preguntas que aún se debatían en la Sorbona a fines del siglo XIII. Así, acerca de la vida futura de los animales: ¿acaso resucitan después de la muerte? ¿Van al cielo? ¿A un lugar especialmente reservado para ellos? ¿Todos o un solo individuo de cada especie? O bien, acerca de su vida terrenal: ¿pueden trabajar los domingos? ¿Hay que imponerles días de ayuno? Y, sobre todo, ¿hay que tratarlos aquí abajo como a seres con responsabilidad moral?¹⁰

Esas preguntas, curiosidades y múltiples interrogaciones que la Edad Media occidental se plantea respecto del animal ponen de manifiesto hasta qué punto el cristianismo actuó como promotor de éste. La Antigüedad bíblica y grecorromana lo ignoraba, lo despreciaba o lo sacrificaba; la Edad Media cristiana, por el contrario, lo coloca al frente de la escena, lo dota de un alma más o menos racional y se pregunta si es o no responsable de sus actos. El cambio es notable.

7 Rom 8,21: *Quia et ipsa creatura liberabitur a servitute corruptionis in libertatem gloriae filiorum Dei.*

* Éste y todos los fragmentos bíblicos citados siguen la versión española de la *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1969. [N. de la T.]

8 Comenzando por Tomás de Aquino mismo. Véase T. Domanyi, *Der Römerbriefkommentar des Thomas von Aquin*, Berna y Frankfurt, 1979, pp. 218-230.

9 Esa observación se atribuye a Guillaume d’Auvergne, obispo de Paris (1228-1249), pero aparece en un sermón (hacia 1230-1235) que probablemente no sea de él. Véase A. Quentin, *Naturkenntnis und Naturanschauungen bei Wilhelm von Auvergne*, Hildesheim, 1976, p. 184.

10 *Ibid.*, pp. 126-127. Véase también A. Vanneste, “Nature et grâce dans la théologie de Guillaume d’Auvergne...”, en *Ephemerides theologicae lovanienses*, t. 53, 1977, pp. 83-106.

Preguntarse sobre la responsabilidad moral de los animales abre la importante cuestión de los juicios que llevan a animales frente al tribunal a partir de mediados del siglo XIII. Por desgracia, a pesar de su inmenso interés, dichos juicios aún esperan a sus historiadores.¹¹ Durante mucho tiempo, a ellos también se los relegó al “anecdotario”, con frecuencia a publicaciones destinadas a un público ávido de curiosidades, que miraba con escarnio los hábitos y las creencias de las sociedades antiguas.¹² Actitud completamente anacrónica, que muestra que a veces no se ha comprendido nada de lo que es la historia.

Desconocidos, parecería, antes de la mitad del siglo XIII,¹³ esos juicios están presentes a lo largo de los tres siglos siguientes. La cristiandad occidental tiende, entonces, a replegarse sobre sí misma y la Iglesia se convierte en un inmenso tribunal (creación del tribunal eclesiástico, institución de la Inquisición y del procedimiento inquisitorio). Sin duda, esto explica, al menos en parte, la instrucción de tales juicios. En el caso del reino de Francia, he podido hallar unas sesenta causas entre 1266 y 1586. Algunas están bien documentadas, como la de la cerda infanticida de Falaise (1386), sobre la cual voy a detenerme. Otras, más numerosas, sólo se conocen por menciones indirectas, en su mayoría de índole contable. Sin embargo, Francia

- 11 Entre una bibliografía poco abundante y a veces decepcionante (sobre todo aquella en francés), hay que citar en especial a: K. von Amira, “Thierstrafen und Thierprocesse”, en *Mittheilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, t. 12, Innsbruck, 1891, pp. 546-606; E. P. Evans, *The criminal prosecution and capital punishment of animals*, Londres, 1906; H. A. Berkenhoff, *Tierstrafe, Tierbannung und rechtsrituelle Tiertötung im Mittelalter*, Leipzig, 1937; C. Chêne, *Juger les vers. Exorcismes et procès d’animaux dans le diocèse de Lausanne (xv^e-xvi^e siècles)*, Lausana, 1995 (*Cahiers lausannois d’histoire médiévale*, vol. 14). Dos artículos elaboran un corto sumario historiográfico para los siglos XIX y XX: W. W. Hyde, “The prosecution of animals and lifeless things in the Middle Age and Modern Times”, en *University of Pennsylvania Law Review*, t. 64, 1916, pp. 696-730; E. Cohen, “Law, folklore and animal lore”, en *Past and Present*, t. 110, 1986, pp. 6-37 (esencialmente en lo que respecta a los juicios contra roedores, gusanos e insectos).
- 12 Ejemplos recientes en francés: G. Dietrich, *Les procès d’animaux du Moyen Âge à nos jours*, Lyon, 1961; M. Rousseau, *Les procès d’animaux*, París, 1964; J. Vartier, *Les procès d’animaux du Moyen Âge à nos jours*, París, 1970.
- 13 Todos los ejemplos anteriores a la mitad del siglo XIII citados por diferentes autores están fuertemente sujetos a duda; en el estado actual de nuestros conocimientos, debemos dejarlos fuera del corpus. La causa documentada más antigua que haya tenido lugar en Francia data de 1266. Involucra a una cerda que fue quemada viva por haber matado y comido a un niño en Fontenay-aux-Roses (territorio que dependía de la abadía parisina de Sainte-Geneviève). Véase abate Lebœuf, *Histoire du diocèse de Paris*, París, 1757, t. 1x, pp. 400-401.

no tiene el monopolio de tales causas. Éstas existen en todo el Occidente, sobre todo en los países alpinos, donde los juicios contra insectos y “gusanos” parecen –al igual que aquéllos por brujería– más frecuentes y prolongados que en otros lugares.¹⁴ Esperemos que futuros trabajos nos permitan conocerlos mejor. Su estudio debería, sin duda, ser objeto de un trabajo en equipo, tal es la complejidad de los informes, procedimientos, documentos y problemas implicados.

LA CERDA DE FALAISE

A comienzos del año 1386, en Falaise, Normandía, tuvo lugar un acontecimiento muy insólito. Una cerda de aproximadamente 3 años de edad, vestida con ropas de hombre, fue acarreada por una yegua desde la plaza del castillo hasta la periferia de Guibray, donde se había instalado un cadalso sobre el campo de la feria. Allí, frente a una muchedumbre heterogénea integrada por el vizconde de Falaise y su gente, habitantes de la ciudad, campesinos venidos de los campos de los alrededores y una multitud de cerdos, el verdugo mutiló a la cerda cortándole el morro y practicándole incisiones en un muslo. A continuación, luego de disfrazarla con una suerte de máscara con forma de rostro humano, la colgó por los corvejones traseros de una horca de madera especialmente dispuesta para ese efecto y la abandonó en esa posición hasta que sobrevino su muerte. Cosa que, sin duda, ocurrió rápidamente, puesto que de las heridas del animal manaban borbotones de sangre. Pero no por eso concluyó el espectáculo. Se trajo a la yegua nuevamente y, luego de un simulacro de estrangulamiento, se ató el cadáver de la cerda sobre una criba a fin de que el ritual infamatorio del acarreo pudiese recomenzar. Finalmente, luego de varias vueltas a la plaza, se colocó a los restos más o menos dislocados del pobre animal en una hoguera y se los quemó. Ignoramos qué fue de sus cenizas, pero sabemos que un tiempo después, por pedido del vizconde de Falaise, se

14 Uno de los pocos estudios sólidamente documentados sobre este tema, el de L. Menabrea, “De l’origine, de la forme et de l’esprit des jugemens rendus au Moyen Âge contre les animaux”, en *Mémoires de la Société Royale Académique de Savoie*, vol. 12, 1846, pp. 3-161, toma la mayor parte de sus ejemplos de las regiones alpinas. Incluye a su vez –como todos los trabajos que se encuadran en los Alpes– tanto a los juicios contra roedores, insectos y gusanos que amenazan las cosechas, como a los juicios contra animales domésticos de gran tamaño que causaron accidentes que provocaron la muerte de un hombre, una mujer o un niño.

realizó una gran pintura mural en la iglesia de la Santa Trinidad, a fin de conservar el recuerdo del acontecimiento.¹⁵

Este hecho es insólito por más de una razón. El disfraz de hombre de la cerda, las mutilaciones corporales, el doble acarreo ritual y, sobre todo, la presencia de congéneres porcinos en el lugar del suplicio, todo esto es realmente excepcional. Lo que quizás resulta menos excepcional, en cambio, a fines del siglo xiv, es la ejecución pública de un animal que, tras haber cometido un crimen o un *mesfet* [perjuicio] grave, comparece ante un tribunal, es juzgado y luego condenado a muerte por una autoridad laica. Tal fue el caso de la cerda de Falaise, culpable de matar a un niño de pecho; su juicio, contrariamente a muchos otros, ha dejado algunos rastros en los archivos.¹⁶

En efecto, la mayoría de las veces, son los documentos de los archivos judiciales los que nos permiten tener conocimiento de esas extrañas ceremonias. Y, mucho más que el relato (muy poco frecuente) de la ejecución, o incluso que el texto de la sentencia que la dicta, lo que pone al historiador tras la pista de tales juicios son las meras menciones contables. Mientras se espera el juicio, el animal es encarcelado: por ende, hay que alimentarlo, pagar a su carcelero y, eventualmente, al propietario del local. El encarcelamiento puede durar de una a tres semanas. A su vez, hay que pagar al verdugo y a sus asistentes, así como a los carpinteros, albañiles y personas de oficios diversos que instalaron el cadalso o prepararon los instrumentos de suplicio. Asimismo, buscar al animal culpable, escoltarlo hasta su prisión, conducirlo hacia su destino fatal requiere la intervención de sargentos y guardias. En la Edad Media, castigar el crimen cuesta

15 Conocida por los historiadores desde hace mucho tiempo, la historia de la cerda de Falaise nunca fue objeto de un estudio profundo, ni siquiera de un artículo serio que superara la simple mención o el marco de la anécdota. Esta historia merecería un estudio exclusivo, a tal punto las preguntas que plantea son numerosas, complejas y, además, originales. Mientras se espera dicho estudio, véanse: J. Charange, *Dictionnaire des titres originaux...*, París, 1764, t. II, pp.72-73; *Statistique de Falaise*, Falaise, 1827, t. I, p. 63; M. Berriat de Saint-Prix, "Rapport et recherches sur les procès et jugemens relatifs aux animaux", en *Mémoires et dissertations sur les antiquités nationales et étrangères*, t. 8, 1829, pp. 403-450, aquí p. 427; E. P. Evans, *The criminal prosecution...*, *op. cit.*, p. 287.

16 Debo a mi amistad con el canónigo Pierre Flament, antiguo archivista de la diócesis de Sées y antiguo presidente de la Sociedad Histórica y Arqueológica de Orne, el haber tenido acceso a dos *dossiers* compilados hacia 1880 por un cura erudito normando, Pierre Renard, que relatan distintos "hechos curiosos e historias singulares" que tuvieron lugar en las antiguas diócesis de Avranches, Sées y Bayeux.

caro, muy caro.¹⁷ Todas esas sumas, entonces, están cuidadosamente consignadas en los registros contables de la autoridad judicial o de un notario, donde también se registran los nombres de los beneficiarios y se indican, a veces, algunas precisiones sobre las tareas realizadas. En el caso de la cerda de Falaise, por ejemplo, sabemos por un recibo del 9 de enero de 1386, presentado ante un “tabellio” de nombre Guiot de Montfort, que el verdugo de la ciudad recibió diez sueldos y diez denarios torneses por su pena –de lo cual declara estar “muy contento”– y luego, nuevamente, diez sueldos para comprarse un par de guantes nuevos. Se trata de una suma importante para un par de guantes, pero los anteriores se habían manchado material y simbólicamente de tal forma que sin duda era necesario ir más allá de la mera indemnización.

Sabemos aun muchas cosas más sobre esta causa, una de las mejor documentadas de los cerca de sesenta juicios hallados en Francia entre el siglo XIII y el siglo XVI. El vizconde, es decir, el baile del rey, puesto que en la región de Normandía las bailías se llaman *vizcondados*, se llamaba Regnaud Rigault. Fue vizconde de Falaise de 1380 a 1387. Seguramente, fue él quien pronunció la sentencia y presidió la ceremonia de ejecución. Quizás, también fue él quien tuvo la sorprendente idea de invitar a los campesinos a asistir no sólo en familia, sino también acompañados por sus cerdos, a fin de que el espectáculo de la cerda supliciada “les sirviese de enseñanza”.¹⁸ Fue él, por último, el que encargó que se realizara una pintura en la iglesia de la Trinidad para conservar el recuerdo del acontecimiento.

Esa pintura tuvo una historia agitada. Realizada en la nave poco tiempo después del suplicio, desapareció, al igual que una gran parte de la iglesia, durante el terrible sitio impuesto a la ciudad por el rey de Inglaterra Enrique V en el otoño de 1417. Se la reconstruyó en una fecha desconocida, y según un modelo difícil de imaginar, sobre un muro del brazo sur del transepto. Se la podía ver allí durante el Antiguo Régimen y aún durante el Primer Imperio. Pero en 1820 se blanqueó toda la iglesia a la cal y la curiosa pintura mural se perdió para siempre. De todos modos, algunos autores antiguos nos han dejado una descripción:

Este singular bosquejo está pintado al fresco sobre el muro occidental del ala o crucero meridional de la iglesia de la Santa Trinidad de Falaise.

17 Especialmente, cuando el animal es el culpable y su propietario es declarado inocente: la justicia no puede esperar ningún ingreso de dinero.

18 J. Charange, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, t. II, p. 72.

Sobre dicho muro, cercano a la escalera del campanario, están representados el niño devorado y su padre recostados uno al lado del otro en una cuna. Luego, hacia la mitad del muro, están pintadas la horca, la cerda vestida con ropas humanas, a la cual el verdugo ahorca, en presencia del vizconde a caballo, con una pluma en el sombrero y el puño sobre su lado, que observa esta expedición.¹⁹

Sabemos, incluso, que la cerda estaba “vestida con una chaqueta, calzones, calzas en las patas traseras, guantes blancos en las patas delanteras; se la ahorcó debido a la aberración del crimen”.²⁰

Dicho crimen fue cometido durante los primeros días de enero. El niño tenía aproximadamente 3 meses de edad, se llamaba Jean Le Maux y su padre era albañil. La cerda errante, cuyo dueño ignoramos, había devorado el brazo del niño y una parte de su rostro “de modo que [el niño] murió”.²¹ El juicio duró nueve días, durante los cuales hubo que alimentar y vigilar a la cerda, que fue asistida por un *deffendeur* [defensor]. Éste fue poco eficaz –es cierto que su tarea era difícil– pues su “cliente” fue condenada a muerte luego de que se le practicaran las mismas mutilaciones que ella había infligido a su víctima.²² El vizconde exigió que el suplicio se realizara frente al propietario del animal “para avergonzarlo” y del padre del niño “para castigarlo por no cuidar de su hijo”.²³ Se notificó la sentencia al animal en su calabozo, como si se tratase de un hombre o una mujer. Sin embargo, ningún cura escuchó su confesión.

Semejantes disposiciones parecen frecuentes en juicios de este tipo. Singularmente, el propietario del animal nunca es responsable a nivel

19 Padre G. Langevin, *Recherches historiques sur Falaise. Supplément*, Falaise, 1826, pp. 12-13.

20 *Ibid.*, p. 13. Acerca de la iglesia y su historia, véase también P. Germain, *Visitors Falaise. L'église de la Sainte-Trinité*, Condé, 1992. En la actualidad (octubre de 2003), se están estudiando proyectos para intentar recuperar la pintura bajo las capas de cal y enduidos.

21 J. Charange, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, t. II, p. 72.

22 Semejante práctica no resulta excepcional en los siglos xv y xvi. Otros animales, antes de su ejecución, también fueron mutilados en los mismos lugares en los que ellos habían agredido y herido a su víctima humana. Esta práctica puede compararse con las penas y mutilaciones que reciben algunos falsificadores, ladrones, violadores, falsos testigos y blasfemadores, así como las mutilaciones que se practican sobre los cuerpos de los agresores en el mismo lugar en que agredieron a su víctima. Véase N. Gonthier, *Le châtiment du crime au Moyen Âge*, Rennes, 1998, pp. 140-146.

23 J. Charange, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, t. II, p. 73.

penal.²⁴ A veces se le pide que realice un peregrinaje, pero, en general, la pérdida de su puerco, su caballo o su toro se considera una pena suficiente. No es el hombre el culpable, sino la bestia.²⁵ Por otra parte, es a ella a quien se puede –excepcionalmente, parecería– infligir la tortura. Tal es el caso de aquella otra cerda que, en 1457, en Savigny-sur-Étang, Borgoña, confesó (!) bajo tortura haber matado y devorado en parte al joven Jehan Martin, de 5 años de edad, siniestra comida que compartió con sus seis cochinitos.²⁶

En cuanto a la tortura, parece que cuanto más avanzamos en el tiempo, más esfuerzo se pone en hacer sufrir antes de su ejecución al animal declarado culpable. Aquí, valdría la pena establecer comparaciones entre la evolución, del siglo XIII al XVII, del castigo aplicado al animal y la de aquel aplicado al ser humano. En lo que respecta a los hombres y mujeres condenados a la pena capital, ¿asistimos de igual manera, a partir de fines del siglo XIV, a un aumento de los sufrimientos infligidos antes de la muerte? Particularmente, cuando el crimen se cometió en circunstancias o bajo formas que se consideran agravantes: astucia o premeditación, ensañamiento con la víctima, crueldades y “excesos” de todo tipo, cantidad de sangre derramada, etc.²⁷ En los juicios realizados contra animales, muchas veces se toman en cuenta dichas circunstancias agravantes, las cuales tienen consecuencias sobre los suplicios y los rituales que preceden o que siguen a la muerte: exposición, acarreo, mutilaciones, humillaciones y destrucción del cadáver. A veces, la circunstancia agravante está relacionada con el día o

24 En cambio, sí lo es cuando el animal no cometió un crimen, sino sólo un “perjuicio”, es decir, un delito (robos, jardines destrozados, visitas a tiendas o almacenes, estragos varios, casos de vagabundeo). La causa no se juzga en lo criminal, sino en lo civil y acarrea sanciones. Causas de ese tipo que involucran animales son extremadamente numerosas en las querellas y los juicios vecinales.

25 Para insistir en la inocencia del propietario del animal, recordamos el siguiente fragmento del libro del Éxodo (21,28): “Si un buey arconea a un hombre o a una mujer y se sigue la muerte, el buey será lapidado, no se comerá su carne, y el dueño será quitto” (*Si bos cornu percusserit virum aut mulierem et mortui fuerint, lapidibus obruetur. Et non comendentur carnes ejus. Dominus quoque bovis innocens erit*).

26 C. D’Addosio, *Bestie delinquenti*, Nápoles, 1892, pp. 286-290; E. P. Evans, *The criminal prosecution...*, *op. cit.*, pp. 298-303.

27 Para el período moderno, los trabajos de R. Muchembled parecen orientarse en la misma dirección. Véase *Le Temps des supplices. De l’obéissance sous les rois absolus*, París, 1992. Véase también, de modo más general, J.-M. Carbasse, “La peine en droit français, des origines au XVII^e siècle”, en *Recueil de la Société Jean Bodin*, t. 56/2, Bruselas, 1956, pp. 157-172.

el período del año en que se cometió el crimen. Así es que en 1394, en Mortain, Normandía, se acarrea y humilla a un cerdo antes de ahorcarlo no sólo por haber matado a un niño, sino también por haber comido parte de su carne a pesar de que era viernes, día de vigilia.²⁸

UNA HISTORIOGRAFÍA DECEPCIONANTE

Pese a su gran interés, tanto en el plano histórico y jurídico como en el antropológico, los juicios contra animales que encontramos en diferentes regiones de Europa occidental a partir del siglo XIII aún esperan, en su mayoría, a sus historiadores. Sólo unos pocos juristas e historiadores del derecho se interesaron por ellos en el siglo XIX y a comienzos del XX. Algunos dedicaron toda o una parte de su tesis a este tema que, en ese entonces, era considerado “divertido”, recreativo, hasta picante.²⁹ Uno de los primeros en adoptar otro punto de vista y comprender la importancia de semejante objeto de estudio fue Karl von Amira (1848-1930), renovador de la etnohistoria del derecho germánico, fundada en la época romántica. Lamentablemente, sólo le dedicó un breve estudio y no tuvo sucesores.³⁰ El “anecdotario” pudo seguir contando a los juicios contra animales entre las *curiosa ridiculosa* del pasado.

A decir verdad, trabajar sobre una cuestión semejante no es un ejercicio fácil. Con frecuencia, los archivos de esos juicios están reducidos al estado de migajas, a veces dispersas en fondos laberínticos. Tanto en Francia como en los países vecinos, la organización de las antiguas instituciones de justicia es de tal complejidad que, a veces, los investigadores vacilan en aventurarse en los archivos que éstas han creado. Y, no obstante, para la historia de la vida cotidiana así como para la de los hechos sensibles, los archivos judiciales son sin duda los más ricos que los fines de la Edad Media nos han dejado. Asimismo, en cuanto al tema que nos ocupa, algunos jurisconsultos de los siglos XVI y XVII prepararon en parte el terreno: se interrogaron sobre la legitimidad y la eficacia de tales juicios y realizaron varias recopilaciones de jurisprudencia, a veces incluso verdaderos tra-

28 E. P. Evans, *The criminal prosecution...*, *op. cit.*, pp. 156-157.

29 C. D'Addosio, *Bestie delinquenti*, *op. cit.*; G. Tobler, *Tierprozesse in der Schweiz*, Berna, 1893; E. L. Kerdaniel, *Les animaux en justice. Procédure en excommunication*, Paris, 1908; H. A. Berkenhoff, *Tierstrafe, Tierbannung...*, *op. cit.* (nota 11).

30 K. von Amira, “Thierstrafen und Thierprozesse”, *art. cit.* (nota 11).

tados que, pese a su carácter incompleto, pueden servir como punto de partida para nuestras investigaciones.³¹

Entre esos jurisconsultos, hay que citar al célebre Barthélemy de Chasseneuz (1480-1541), magistrado borgoñón más conocido bajo el nombre de Chassenée.

Éste comenzó su carrera como abogado del rey en la bailía de Autun (1508) y la terminó como presidente del Parlamento de Aix, magistratura importante que lo llevó a arremeter con dureza contra los pueblos valdenses de la Provenza (1532). Chassenée dejó numerosos trabajos, incluido un libro de comentarios sobre la *Coutume de Bourgogne* y, sobre todo, una recopilación de sus investigaciones sobre distintas materias de jurisprudencia. En la primera parte de ese libro, trata diversas cuestiones relativas a la forma de los “procedimientos utilizados contra los animales perniciosos”. Una leyenda tardía, probablemente inventada por algún autor protestante con el fin de ridiculizarlo, cuenta que, en 1517, se requirió de oficio al propio Chassenée para defender frente al tribunal eclesiástico de Autun a un grupo de ratas que habían invadido la ciudad y sus alrededores. Su alegato le habría valido “la reputación de un virtuoso y hábil abogado”.³² En su trabajo, Chassenée no hace mención de ese caso, pero, luego de evocar otros similares, confecciona la lista de los principales “animales perniciosos” que dañan las cosechas: ratas, ratones de campo, topos, gorgojos, babosas, abejorros, orugas y otras “plagas”. Luego, se hace una serie de preguntas a las que intenta responder apoyándose a su vez en la opinión de las autoridades, en la costumbre y en las decisiones ya tomadas por ciertos tribunales. A la pregunta de si se debe citar ante la justicia a esos pequeños animales, sin vacilar responde por la afirmativa. ¿Hay que citarlos a ellos mismos? Sí. Si no hay comparecencia, ¿puede citarse en su represen-

31 Además de Barthélemy de Chasseneuz, del cual hablamos más adelante, citamos a: G. Pape, *Decisiones*, Grenoble, 1490 (véase, en particular, el *dossier* sobre la *quaestio* 238: *si animal brutum delinquat, sicut quandoque faciunt porci qui comedunt pueros, an debeat mori? Dic quod sit – “si una bestia bruta ha cometido un crimen, como lo hacen, por ejemplo, los cerdos que devoran niños, ¿debe ser ejecutada? Respondo por la afirmativa”*); J. Duret, *Traicté des peines et amendes tant pour les matières criminelles que civiles*, Lyon, 1573, 2ª ed.: Lyon, 1603, pp. 436-443; P. Ayrault, *L'ordre, formalité et instruction judiciaire*, 4ª ed., París, 1610, pp. 602 y ss. Estas tres obras se reeditaron constantemente hasta fines del Antiguo Régimen. Entre los numerosos trabajos de eruditos del siglo XIX que presentan un florilegio de casos, causas y juicios que interesan a nuestro tema, por un motivo u otro, retendremos el de C. E. Dumont, *Justice criminelle des duchés de Lorraine et de Bar*, Nancy, 1848, vol. 2.

32 L. Pons, *Barthélemy de Chasseneuz*, París, 1879, p. 46; L. Pignot, *Un juriconsulte du xv^e siècle*, París, 1881, p. 112.

tación a un procurador (abogado) de oficio? Sí. ¿Cuál es la jurisdicción competente? El tribunal eclesiástico, es decir, el tribunal del obispo. ¿Hay derecho a ordenar a esos roedores e insectos que abandonen el territorio donde cometen sus perjuicios? Sí (sin embargo, Chassenée reconoce que, para la gran mayoría de ellos, comer los productos de las cosechas es una actividad “natural”). ¿Cómo proceder para acabar con ellos? Con la conjura, el anatema, la maldición ¡y hasta la excomunión!³³

De hecho, parece que algunos prelados han actuado de ese modo durante muchos siglos. En Francia, el testimonio más antiguo (pero sujeto a dudas) tuvo lugar en la diócesis de Laon, donde en 1120 el obispo Barthélemy, como si tratara con herejes, declara “malditos y excomulgados” a los ratones de campo y las orugas que invadieron los campos.³⁴ Al año siguiente, incrimina de igual manera a las moscas. Es probable que existan casos anteriores que esperan una actualización.³⁵ A partir del siglo XIV, las causas similares se vuelven relativamente numerosas y continúan siéndolo hasta comienzos de la época moderna. En 1516, por ejemplo, el obispo de Troyes, Jacques Raguier, ordena a los *hurebets* (especie de saltamontes) que han invadido las viñas de la región de Villenauxe, que abandonen su diócesis en un plazo de seis días o si no serán excomulgados. El obispo aprovecha para recordar a sus feligreses que se “abstengan de todo crimen y que paguen sin fraude el diezmo acostumbrado”.³⁶ Hallamos la misma amenaza en la diócesis de Valencia en 1543 contra las babosas³⁷ y en la de Grenoble en 1585 contra las orugas.³⁸ En esta última causa, el oficial, antes de pronunciar la sentencia de excomunión, invita amablemente a las orugas a retirarse a un territorio no cultivado que se les concedería especialmente. Fue en vano. Sin embargo, se seguirá haciendo ofrecimientos similares a

33 Chassenée, *Consilia*, Lyon, 1531, 1ª parte, § “De excommunicatione animalium et insectorum”.

34 Citado por M. Berriat de Saint-Prix, “Rapport et recherches sur les procès et jugements relatifs aux animaux”, art. cit., y retomado por E. P. Evans, *The criminal prosecution... op. cit.*, p. 265.

35 E. P. Evans, *ibid.*, menciona algunos, pero todos según testimonios muy frágiles. Véase también E. Poullain de Saint-Foix, *Œuvres complètes*, París, 1778, t. II, p. 167, y t. IV, p. 97.

36 P. J. Brillouin, *Dictionnaire de jurisprudence*, Lyon, 1786, t. V, p. 80 (“Animal”); A. Franklin, *La vie privée d'autrefois, du XI^e au XVII^e siècle: les animaux*, París, 1899, t. II, pp. 267-268.

37 A. Giraud, “Procédures contre les chenilles et autres bêtes nuisibles”, en *Bulletin de la Société Départementale d'Archéologie et de Statistique de la Drôme*, t. I, 1866, pp. 100-102.

38 L. Menabrea, “De l'origine...”, art. cit. (nota 14), pp. 148-161.

algunos insectos en el siglo xvii y aún en el siglo xviii (últimos ejemplos encontrados: en Pont-du-Château, Auvernia, en 1718,³⁹ y en la región de Besançon, hacia 1735).⁴⁰

Esos juicios colectivos iniciados contra roedores y “plagas” se han estudiado mejor que los juicios individuales contra animales domésticos grandes y han dejado muchos más rastros en los archivos —quizás porque hacen intervenir a la justicia eclesiástica—, sobre todo en las regiones alpinas.⁴¹ Un excelente trabajo, publicado recientemente y dedicado a los exorcismos y juicios contra animales en la diócesis de Lausana a fines de la Edad Media y a comienzos de la época moderna, ha vuelto a fijar la atención sobre ellos. Dicho estudio pone de manifiesto cómo, por medio de procuradores intermediarios, la población y las “plagas” se enfrentan en el tribunal del obispo por cuestiones relacionadas con las cosechas y los frutos de la tierra. Asimismo, muestra cómo frente a semejantes plagas, a veces caídas del cielo (saltamontes, abejorros, moscas), la Iglesia recurre a una gran cantidad de prácticas litúrgicas profilácticas (penitencias varias, procesiones rogatorias, aspersión de agua bendita, ostensión de reliquias) antes de servirse de los rituales de conjura, exorcismo y, finalmente, excomunión. Esperemos que ese admirable estudio, realizado por Catherine Chène,⁴² sea imitado por otros trabajos sobre otras regiones.

TIPOLOGÍA DE LOS JUICIOS

Ahorcar o quemar cerdos y excomulgar ratas o insectos no es exactamente lo mismo. La diferencia, incluso, entre la causa de la cerda de Falaise

39 Sobre esas causas y algunas otras véase J. Desnoyer, “L’excommunication des insectes et autres animaux nuisibles à l’agriculture”, en *Bulletin du Comité Historique des Documents Écrits de l’Histoire de France*, t. 4, 1853, pp. 36-54.

40 F. Bavoud, “L’exorcisme des insectes au xviii^e siècle dans le diocèse de Besançon”, en *Mémoires de la Société d’Émulation du Doubs*, t. 6, 1937, pp. 99-113.

41 En los Alpes, el testimonio más antiguo de un juicio semejante data de 1338 e involucra a saltamontes que infestan la región de Bolzano, en el Tirol del Sur. Véase K. Ausserer, “Die Bozner Chronik und ihre Nachrichten zur Geschichte der Stadt Bozen”, en *Der Schlern*, t. 12, 1922, pp. 386-393. Respecto de plagas similares en la región mediterránea véanse R. Delort, *Les animaux ont une histoire*, op. cit., pp. 169-186; B. Arbel, “Sauterelles et mentalités: le cas de la Chypre vénitienne”, en *Annales. ESC*, vol. 44, septiembre-octubre de 1989, pp. 1057-1074.

42 C. Chène, *Juger les vers*, op. cit. (nota 11). Los *dossiers* estudiados se sitúan entre 1452 y 1536.

y la de las ratas de Autun o los *hurebets* de Villenauxe es inmensa. Y entre ambas se intercalan otras causas en las que se llevó frente a distintos tribunales, laicos o eclesiásticos, a un variado bestiario. No obstante, dichos juicios pueden agruparse en tres categorías. Por un lado, los que se inician contra animales domésticos (cerdos, bovinos, caballos, burros, perros) considerados individualmente y que mataron o hirieron de gravedad a un hombre, una mujer o un niño.⁴³ Se trata de juicios criminales; la autoridad eclesiástica no interviene. Por otro lado, los juicios contra animales considerados colectivamente: ya sea mamíferos salvajes grandes (jabalíes, lobos) que devastan un territorio o amenazan a su población, ya sea, con más frecuencia, animales de pequeño tamaño (roedores, insectos, “parásitos”) que destruyen las cosechas. Son plagas. A los primeros se los persigue en batidas organizadas por las autoridades laicas. Los segundos requieren de la intervención de la Iglesia, que se sirve del exorcismo y que a veces pronuncia contra ellos anatemas de maldición⁴⁴ o excomuniación.⁴⁵ En dicha ocasión, se recuerda cómo Dios maldijo a la serpiente que, a comienzos del Génesis, sirvió de instrumento a Satán.⁴⁶ Tales prácticas asocian el ritual litúrgico y el ritual judicial con la intervención del exorcista y el oficial diocesanos. Finalmente, existe un tercer tipo de juicios: aquellos de animales implicados en crímenes de bestialismo. Éstos son difíciles de estudiar, ya que en muchos casos los documentos de los juicios han desaparecido, quizás al mismo tiempo que los culpables. A veces, se encierra con vida en una misma bolsa y junto con los documentos de la sentencia al hombre (o la mujer) y al animal (considerado cómplice) y se quema todo en una hoguera, probablemente para que no queden rastros de tan horrible crimen.⁴⁷ Es difícil saber si los crímenes de bestialismo, mal

43 Recordemos que las causas por robos, daños y vagabundeo que involucran animales se juzgan en lo civil.

44 L. K. Little, “Formules monastiques de malédiction au IX^e et au XI^e siècle”, en *Revue Mabillon*, t. 58, 1970-1975, pp. 377-399, y “La morphologie des malédictions monastiques”, en *Annales. ESC*, vol. 34, enero-febrero de 1979, pp. 43-60.

45 J. Desnoyer, “L’excommunication des insectes...”, art. cit.; H. d’Arbois de Jubainville, “Les excommunications d’animaux”, en *Revue des Questions Historiques*, t. 5, 1868, pp. 275-280; M. Besson, “L’excommunication des animaux au Moyen Âge”, en *Revue Historique Vaudoise*, t. 43, 1935, pp. 3-14. Como lo indican estos tres autores, el término “excomuniación” debe utilizarse aquí con precaución y no se corresponde del todo con su significado habitual.

46 Gen 3,17.

47 F. Fleuret y L. Perceau, *Les procès de bestialité*, París, 1920, pp. 14-15. El hecho de quemar los archivos de un juicio es absolutamente excepcional, tan extraño a las prácticas de fines de la Edad Media y comienzos de la época moderna que

documentados, fueron o no numerosos en la Edad Media.⁴⁸ Todo lo que se ha escrito a ese respecto proviene de una historia muy poco científica. Además, las acusaciones de bestialismo son a veces dudosas y llevan al investigador a adentrarse en causas turbias en las que resulta muy difícil, con varios siglos de distancia, separar lo que es verdadero de lo que es falso.

Tomemos, por ejemplo, la triste historia de Michel Morin. En 1553, con 65 años de edad, este negociante de vinos de Maugé, en Anjou, es acusado por su mujer Catherine, mujer temperamental e inconstante, de haber comprado una oveja para “gozar de ella carnalmente” y de haber pasado al acto en tres oportunidades: el 13 de noviembre, el 25 de noviembre (¡día de Santa Catalina!) y el 1 de diciembre. Un vecino complaciente, amante de la joven mujer y boticario de profesión, afirma que Morin le confesó “preferir la oveja a su mujer”. El criado de la pareja, un tal Jeannot, sin duda también beneficiario de los favores de Catherine, confirma todas las acusaciones. El juez y preboste de Baugé hace arrestar a Michel Morin el 13 de diciembre. Éste niega los hechos que se le reprochan y afirma que su mujer, su criado y el boticario montaron un complot para apoderarse de su fortuna. El juez lo condena a la tortura. Al ver los preparativos para el suplicio, Morin se echa a gritar y confiesa “haber comprado la oveja con la intención mencionada, pero sin embargo no haber concretado la copulación carnal más que una vez”. El 15 de enero de 1554, se lo condena a ser ahorcado y quemado en una bolsa junto con la oveja. Sus bienes son confiscados en beneficio de su esposa. Dos años después de la ejecución de su anciano marido, ésta se casa con el boticario.⁴⁹

Aun mucho más específicos son los juicios por brujería o herejía en los cuales se implica, por un motivo u otro, a animales (gatos, perros, chivos,

podemos preguntarnos si no se destruyó únicamente a las minutas, o incluso a las copias, de manera simbólica, y no a los documentos originales. Pero, por otro lado, en los archivos judiciales quedan tan pocos rastros de esos crímenes de bestialismo y de los juicios que los siguieron que podemos preguntarnos si no se los hizo desaparecer, en un momento u otro, de manera voluntaria. Véanse dos casos del siglo xv bien documentados, uno borgoñón y el otro de Lorena, citados por Nicole Gonthier, *Le châtiment du crime au Moyen Âge, op. cit.*, p. 163.

48 En el siglo xvi, parecen volverse un poco más numerosos. M. Alfred Soman me indicó que él había inventariado 54 juicios por crimen de bestialismo presentados ante el Parlamento de París entre 1536 y 1600. Esas causas ponen en escena a una fauna poco variada: burras, yeguas, perras, cabras y vacas. La cerda no aparece en ninguna de ellas. Le agradezco calurosamente a M. A. Soman por todas las informaciones que me ha transmitido.

49 L. Dubois-Desaulle, *Étude sur la bestialité du point de vue historique, médical et juridique*, París, 1905, pp. 154-157.

burros, cuervos). Éstos plantean problemas diferentes y exigen estudios propios, para los cuales me confieso incompetente. Asimismo, en oposición a lo que se suele creer, si bien existen casos de tales juicios en la Edad Media, éstos, sobre todo, se producen en los siglos *xvi* y *xvii*.

Mis propias investigaciones se han centrado únicamente en el primero de los casos, es decir, en el de animales domésticos grandes que, de manera individual, cometieron un crimen, en general infanticidio u homicidio. A veces, los archivos del juicio precisan muy vagamente el crimen o la falta reprochada al animal. Así, en Gisors, en 1405, se ahorca a un buey “por sus desméritos”.⁵⁰ Y en 1735 en Clermont-en-Beauvaisis, se mata con arcabuz a una burra por “dar un mal recibimiento” a su nueva dueña. No obstante, los casos más graves y numerosos son los de homicidio e infanticidio. Éstos llevan al tribunal a todo un desfile de vacas, toros, yeguas, caballos, perros, carneros y, sobre todo, cerdos. En Francia, entre el siglo *xiv* y el *xvi*, la intervención de la justicia parece desarrollarse casi siempre según un mismo ritual: se captura con vida al animal y se lo encarcela en la prisión de la sede de la justicia criminal del lugar; ésta labra un acta, realiza una investigación y acusa al animal; el juez escucha a los testigos, confronta las informaciones y pronuncia su sentencia, la cual se comunica al animal en su celda.⁵¹ Dicha sentencia marca el fin del papel de la justicia. A partir de ese momento, el animal pertenece a la fuerza pública encargada de aplicar la pena.

Puede tratarse de la horca (caso más frecuente), la hoguera, el estrangulamiento (poco frecuente), la decapitación (sobre todo para los bovinos), el ahogamiento o el entierro.⁵² La pena, como hemos visto, puede combinarse con rituales de exposición, humillación o mutilación. Si, por una razón u otra, no se puede llevar a cabo la ejecución prevista, el animal condenado es “*eslargi*” [liberado] y devuelto a su propietario. Así, en 1462, en Borest, parroquia perteneciente a la abadía Sainte-Geneviève, se libera a una cerda que había devorado a un niño mientras sus padres estaban en la iglesia por no poderse la ahorcar: las horcas patibularias de los religiosos estaban “*cheues par poureture*” (habían caído a causa de su podredumbre).⁵³ Cuando no se ha podido identificar o capturar al animal cul-

50 M. Berriat de Saint-Prix, “Rapport et recherches...”, art. cit. (nota 15), p. 427.

51 A. Franklin, *La vie privée d'autrefois... les animaux*, op. cit., t. II, p. 261.

52 En el estudio citado de H. A. Berkenhoff, se encontrará una tipología precisa de los castigos infligidos a los animales en los países germánicos.

53 París, AN, L 885/1. Le agradezco al profesor Henri Dubois y a su estudiante, Anne Lacourt-Bruère, por haberme hecho conocer este documento inédito.

pable, puede suceder que se tome arbitrariamente a un congénere, al cual se encarcela, se juzga y se condena en su lugar (pero, en cambio, no se lo ejecuta). Sin embargo, parece haber otro procedimiento más frecuente para reemplazar al animal culpable que se ha escapado: éste consiste en juzgar y supliciar en su lugar a un maniquí con su forma. El ejemplo francés más antiguo data de 1332. Un caballo había causado un accidente que provocó la muerte de un hombre en el territorio de la parroquia de Bondy, en los alrededores de París. Dicha parroquia dependía de la justicia del priorato de Saint-Martin-des-Champs, que tenía reputación de ser muy severa. Por esa razón, el propietario del caballo se apresuró a llevar al animal a un territorio dependiente de otra jurisdicción. Pero la astucia fue descubierta y el hombre capturado. Se lo condenó a pagar una suma equivalente al valor de un caballo y, por otra parte, a proporcionar a la justicia de Saint-Martin-des-Champs una “figura de caballo”, que fue acarreada y colgada de acuerdo con el ritual habitual.⁵⁴

¿POR QUÉ TANTOS CERDOS EN EL TRIBUNAL?

La estrella de este bestiario judicial, no obstante, no es el caballo, sino el cerdo. En nueve de cada diez casos, es este animal el que comparece frente al tribunal. A tal punto que, para el investigador, la historia de los juicios contra animales se convierte rápidamente en una antropología histórica del puerco.

Existen diferentes razones para esta primacía del cerdo. La principal reside, sin duda, en la ley del número. Entre los mamíferos, el cerdo es quizás el más abundante en Europa hasta comienzos de la época moderna. Contrariamente a una idea preconcebida, el carnero apenas ocupa el segundo puesto. Es cierto que la población porcina se distribuye de manera desigual y parece disminuir a partir de mediados del siglo XVI, pero el peso de la cantidad se mantiene vigente. La arqueozoología no da buena cuenta de esa abundancia de los porcinos. En materia de cría de ganado y consumo de carne, basa sus estimaciones cuantitativas en la cantidad de osamentas halladas y tiende, por lo tanto, a infravalorar la cantidad de porcinos respecto de la de ovinos o bovinos. Al proceder de este modo, en efecto, olvida que “en el cerdo todo es útil” y que sus huesos sirven para fabricar una gran cantidad de objetos y productos (sobre todo, el pegamento). A su vez, desde

54 L. Tanon, *Histoire des justices des églises de Paris*, París, 1883, p. 227.

un punto de vista metodológico, admitir que la cantidad de animales domésticos que existieron en una época determinada, en un territorio determinado, es proporcional a la cantidad de osamentas halladas en esa región, es muy discutible.⁵⁵

Los cerdos no sólo son los más numerosos, sino que también, y antes que nada, son los más vagabundos. En la ciudad, donde cumplen el papel de basureros, se los encuentra en todas las plazas, todas las calles, todos los jardines y hasta en los cementerios (donde intentan desenterrar a los cadáveres). A pesar de las prohibiciones municipales, repetidas innumerablemente a lo largo de todas las ciudades de Europa entre el siglo XII y el siglo XVIII, el tránsito de los cerdos forma parte de la vida cotidiana. En algunas ciudades –Nápoles, por ejemplo– esto dura hasta comienzos del siglo XX. De allí que no resulte sorprendente que dichos cerdos errantes ocasionen daños y accidentes con mayor frecuencia que el resto de los animales domésticos.⁵⁶

Pero hay otra razón que explica la presencia del cerdo en los tribunales: su parentesco con el hombre. Para las sociedades antiguas, en efecto, el animal más cercano al hombre no es el oso (pese a su aspecto externo y a sus prácticas de acoplamiento consideradas *more hominum*), menos aun el mono (hay que esperar hasta el siglo XVIII para que tal acercamiento sea considerado seriamente), sino el puerco. La medicina no se equivoca al estudiar, desde la Antigüedad hasta el siglo XIV, y a veces hasta pleno siglo XVI, la anatomía del cuerpo humano a partir de la disección del cerdo, con la idea de que la organización interna de estos dos seres vivos es similar (cosa que la medicina contemporánea confirma plenamente en lo que respecta al aparato digestivo, el aparato urinario, los tejidos y el sistema cutáneo).⁵⁷ Asimismo, en la Europa cristiana, semejantes prácticas permiten eludir las prohibiciones de la Iglesia, que hasta una fecha avanzada

55 Acerca de la arqueozoología, sus cifras, sus métodos, sus resultados, véase el corpus bibliográfico de F. Audouin-Rouzeau, *Hommes et animaux en Europe de l'époque antique aux temps modernes. Corpus de données archéozoologiques et historiques*, París, 1993.

56 J. Verroust y M. Pastoureau, *Le cochon. Histoire, symbolique, cuisine*, París, 1987, pp. 23-26.

57 De allí proviene la utilización por la medicina contemporánea de tejidos u órganos extraídos del cerdo para efectuar vendajes, trasplantes o experimentos. Aun si el porcentaje de ADN común entre el hombre y el cerdo es menor que el que comparten el hombre y el mono, en los laboratorios se utiliza mucho más al cerdo: por un lado, es oriundo de Occidente y, por lo tanto, es más accesible y menos oneroso; por otro lado, no constituye una especie protegida y es menos “objeto de sensibilidades” que el mono.

condena la disección del cuerpo humano. El estudio anatómico de este último, por ende, se enseña en las escuelas de medicina a partir de la disección del cochino o la cerda.⁵⁸

De las entrañas del cuerpo a las del alma no hay más que un paso. Algunos autores se ven tentados a darlo o, al menos, se preguntan si el parentesco anatómico no se acompaña de un parentesco de otra naturaleza. ¿El cerdo es, al igual que el hombre, responsable de sus actos? ¿Es capaz de comprender lo que es el bien y lo que es el mal? Y, más allá del mero caso del cerdo, ¿podemos considerar a todos los animales domésticos de gran tamaño como seres morales y perfectibles?

EL ALMA DE LOS ANIMALES

Tales son, en efecto, las grandes preguntas a las que conducen la mayoría de dichos juicios. Juristas y teólogos se las plantean desde temprano. Desde fines del siglo XIII, por ejemplo, Philippe de Beaumanoir, célebre compilador de las *Coutumes de Beauvaisis*, afirma que hacer comparecer a una cerda frente a un tribunal por haber matado a un niño es una “causa perdida”, pues las bestias no saben qué es el mal y son incapaces de comprender la pena que se les inflige.⁵⁹ No obstante, esa opinión no es la más usual. Tarda, incluso, varios años en imponerse. En el siglo XVI, aún son muchos los juristas que, por diversos motivos, consideran que hay que castigar a los animales culpables de homicidio o infanticidio. Muchos piensan que ésta es la oportunidad de demostrar que la justicia es ejemplar y que atañe a todo el mundo. Tal es el caso de Jean Duret, autor en 1572 de un *Traité de peines et amendes*, reeditado muchas veces hasta fines del Antiguo Régimen: “Si las bestias no sólo hieren, sino que también matan o comen, como lo muestra la experiencia de los niños devorados por cochinos, éstas deben morir. Hay que condenarlas a la horca y al estrangulamiento para que la enormidad del hecho sea recordada”.⁶⁰ Lo mismo opina, un tiempo después, su colega Pierre Ayrault, autor de *Ordre, formalité e instruction judiciaires*, publi-

⁵⁸ Los modelos generalmente se extraen de los textos compilados por la gran escuela salernitana de medicina del siglo XII. Véase S. de Renzi, *Collectio salernita*, Nápoles, 1853, t. II, pp. 391-401; W. Corner, *Anatomical texts of early Middle Ages*, Washington, 1927, pp. 47-68.

⁵⁹ P. de Beaumanoir, *Coutumes de Beauvaisis*, cap. LXIX, § 6 (ed. por Beugnot, París, 1842, t. II, pp. 485-486).

⁶⁰ J. Duret, *Traité des peines et amendes*, Lyon, 1572, pp. 108-109.

cada por primera vez en 1575, pero que se convertirá en una suerte de biblia para los juristas franceses del siglo xvii. Para él, los animales no están en absoluto dotados de razón y, por ende, no pueden comprender lo que se les reprocha. Pero el principal objetivo de la justicia es el ejemplo; de este modo, “si vemos un cochino colgado en la horca por haberse comido a un niño, es para advertir a los padres y a las madres, las nodrizas, los criados, que no dejen solos a sus niños y que mantengan bien encerrados a sus animales para que no puedan perjudicarlos ni hacerles daño”.⁶¹

Por su parte, los teólogos hacen hincapié en que la Biblia recomienda matar a los animales homicidas, pues son a la vez culpables e impuros. El libro del Éxodo especifica, de este modo: “Si un buey arconea a un hombre o a una mujer y se sigue la muerte, el buey será lapidado, no se comerá su carne, y el dueño será quitto”.⁶² Asimismo, para algunos autores, en la Edad Media el animal es en parte responsable de sus actos. Al igual que todos los seres vivos, posee un alma (que se define primero como un impulso vital y que regresa a Dios después de la muerte). Dicha alma no es sólo *vegetativa* (es decir, dotada del principio de nutrición, de crecimiento y de reproducción) como la de las plantas, y *sensitiva* (dotada del principio de sensación), sino que también es, al menos en el caso de los “animales superiores”, parcialmente *intelectiva*, como la del hombre. Muchos autores, en efecto, observan que los animales sueñan, reconocen, deducen, recuerdan, pueden adquirir costumbres nuevas. El problema, no obstante, sigue siendo determinar si además poseen, al igual que el hombre, un principio pensante y un principio espiritual. Tomás de Aquino sostiene claramente que esas dos cualidades están reservadas al ser humano: el animal superior sin duda está dotado de conocimiento sensible, de cierta inteligencia práctica y, además, es capaz de experimentar estados afectivos, pero no percibe lo inmaterial; reconoce *una* casa determinada que le es familiar, pero no accede a la noción abstracta de *casa*.⁶³ Y Alberto Magno, quien muestra que a veces el animal es capaz de deducir, aporta otra restricción al insistir en que, aun para el animal más inteligente, los signos son señales, pero nunca se vuelven lo que hoy llamaríamos símbolos.⁶⁴ Hay dos diferencias esenciales que parecen dibujar una frontera infranqueable

61 P. Ayrault, *L'ordre, formalité et instruction judiciaires...*, 4ª ed., París, 1610, p. 109.

62 Ex 21,28. Texto latino citado en la nota 25.

63 Tomás de Aquino, *Summa contra gentiles*, libro II, cap. 82 (*Opera... ed. leonina*, Roma, 1918, pp. 513-515).

64 Alberto Magno, *De anima*, libro II, caps. 3 y 12 (véase la ed. “de Cologne”, Bonn, 1955, t. XII).

entre el hombre y la bestia. Ésta no percibe aquello que no es contingente; toda idea religiosa o moral, toda noción abstracta le es prohibida. Es por eso que Tomás de Aquino es hostil a los juicios realizados contra animales: éstos pueden reconocer determinada cantidad de *res* e incluso de *signa*, pero no pueden distinguir el bien del mal.⁶⁵

Eso no impide a la teología escolástica hacerse innumerables preguntas acerca de la vida futura o terrenal de los animales, como hemos visto más arriba, y preguntarse si se los debe tratar como a seres moralmente responsables. Pese a la autoridad de Tomás de Aquino, muchos teólogos y juristas de fines de la Edad Media continúan respondiendo a esa última pregunta por la afirmativa.

En el siglo XVII, ésta ya no es más de actualidad. Algunos filósofos se sublevan violentamente contra la concepción aristotélica del alma. Para Descartes, por ejemplo, los animales no poseen una y son incapaces de razonar. Los considera casi puras máquinas mecánicas (teoría que, un tiempo después, La Mettrie extenderá al ser humano).⁶⁶ Para Malebranche, los animales no conocen el sufrimiento, pues éste es consecuencia del pecado original, que es extraño a ellos. Para otros autores, cada vez más numerosos, es absurdo pensar que se trata de seres morales, responsables y perfectibles.⁶⁷ Así, en su comedia *Los litigantes* (1668), Racine ridiculiza el juicio realizado contra un perro que hurtó un capón y al que el juez condena a las galeras.⁶⁸

En la época moderna, pues, el animal parece estar más alejado del hombre que en la época medieval. Las teorías de Darwin sobre el origen de las especies todavía están muy lejos. En los albores de la Ilustración, los amigos de los animales aún no pueden oponer a la estremecedora teoría cartesiana y poscartesiana de los “animales máquina” argumentos que no sean escriturarios: Jesús nació en un establo; vino a salvar a *todas* las criaturas, pues, como afirma san Pablo, todas las criaturas son hijas de Dios.⁶⁹

65 Tomás de Aquino, *Summa theologica*, II, 90/3 y III, 76/2 (*Opera... ed. leonina*, Roma, 1935, pp. 169-172).

66 Véase L. C. Rosenfield, *From beast machine to man machine*, Nueva York, 1941.

67 Acerca de la actitud de los filósofos, en particular aquellos de los siglos XVII y XVIII, respecto de los animales –*dossier* muy conocido y estudiado–, léase el reciente trabajo de Élisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, París, 1998, pp. 265-543. Es sorprendente que ese largo trabajo, que estudia la posición de los filósofos antiguos, modernos y contemporáneos respecto del animal, se saltee por completo a la Edad Media, época en la que se habla mucho de este tema.

68 J. Racine, *Los litigantes*, acto III, escena 3.

69 Rom 8,21. Véase más arriba en la nota 7.

LA BUENA JUSTICIA

En la cultura medieval, las cosas son diferentes: el animal, por una razón u otra, siempre es fuente de ejemplaridad. Para la justicia, hacer comparecer animales frente al tribunal, juzgarlos y condenarlos (o absolverlos), siempre significa poner de manifiesto la ejemplaridad del ritual judicial. De ninguna manera se trata de una “causa perdida”, como piensa Beaumanoir, sino, por el contrario, de un acto indispensable para el ejercicio de la “buena justicia”. Parecería que nada puede escapar a la influencia de ésta, ni siquiera los animales. Todo ser vivo es sujeto de derecho.

Durante mucho tiempo me he preguntado acerca de la cantidad de juicios entablados contra animales domésticos. ¿Eran frecuentes tales causas? Quizás. Pero, en ese caso, ¿por qué hay tan pocos documentos que conserven su testimonio (en el caso del reino de Francia, repito, se hallaron unos sesenta juicios documentados desde mediados del siglo XIII hasta fines del siglo XVI)? ¿Esto se debe a los avatares de la conservación y la transmisión de los archivos? ¿A la voluntad de hacer desaparecer los documentos de los juicios? O bien, por el contrario, como esas causas eran poco frecuentes, o incluso muy poco frecuentes, motivo por el cual eran tan notables, ¿la función del ritual del juicio y del espectáculo del castigo era dar el ejemplo y enseñar? Hoy, me parece que la segunda hipótesis es la acertada. Al menos para fines del período medieval. A partir del siglo XIII, los juicios contra animales constituyen verdaderos *exempla* ritualizados. Ponen en escena el perfecto ejercicio de la “buena justicia”, basada en el procedimiento inquisitorio y acompañada por todos sus rituales (que se llevan a cabo hasta el más mínimo detalle). Asimismo, la justicia no se expone aquí, como muchas veces ocurre en otros lugares, al riesgo del soborno de los testigos ni al de la retractación de los acusados. Todo en ella es absolutamente ejemplar. Por ese motivo, en el futuro tales juicios deberían atraer aun más la atención de los historiadores del derecho y los rituales judiciales.

Sin embargo, su interés no se limita al universo jurídico. Mejor que muchas otras cuestiones, ponen de relieve, una vez más, el mayor peligro que acecha al historiador que trabaja sobre las relaciones entre el hombre y el mundo animal en las sociedades antiguas: el anacronismo. Hoy, muchas de las cuestiones evocadas más arriba nos hacen sonreír (¿es lícito hacer trabajar a los animales los domingos? ¿Hay que imponerles días de ayuno? ¿Van al Infierno o al Paraíso?). Nos equivocamos. Al menos en nuestro trabajo como historiadores, campo en el cual no debemos proyectar tal cual existen en el presente nuestros conocimientos y nuestras sensibilidades. Éstos no son los mismos de ayer (y sin duda no serán los de mañana). Nues-

tros saberes actuales no constituyen de ningún modo verdades absolutas y definitivas, sino que son sólo etapas en la historia en constante evolución de los saberes. De no admitir eso, el investigador corre el riesgo de caer en un cientificismo reductor, no sólo deleznable en el plano ideológico, sino también fuente de numerosas confusiones, errores o absurdos en el plano metodológico.

La coronación del león

Cómo el bestiario medieval se asignó un rey

¿Por qué hay tantos leones en el Occidente medieval? Responder a esta pregunta no es una tarea fácil. Para hacerlo, habría que aventurarse en terrenos documentales varios, desde la arqueozoología y la historia de las casas de fieras hasta los testimonios de las imágenes y los textos literarios, pasando por los fenómenos léxicos, los saberes zoológicos, los códigos sociales, la heráldica, la antroponimia, los proverbios. Por el contrario, resulta más fácil observar que los leones se hallan en todas partes, en todos los lugares, en todas las circunstancias: a veces se trata de leones verdaderos, de carne y hueso, pero también, y sobre todo, de leones pintados, esculpidos, modelados, bordados, tejidos, descritos, contados, pensados, soñados.

LEONES EN TODAS PARTES

En su estado salvaje, los leones desaparecieron de Europa occidental bastante temprano, sin duda muchos milenios antes de nuestra era. Para los juegos del circo, los romanos los traen, en gran cantidad, de África del Norte o de Asia Menor, a veces de mucho más lejos. En la Edad Media, hace ya mucho tiempo que el león ha dejado de ser autóctono de Europa. Sin embargo, los hombres y las mujeres de la época feudal pueden tener la oportunidad de ver leones con vida; no todos los días, por cierto, pero quizás con mayor frecuencia de lo que podría creerse en un primer momento. En efecto, existen varios domadores de animales que se desplazan de feria en feria y de mercado en mercado. Entre una fauna relativamente diversificada, muestran osos que bailan y hacen acrobacias y, de vez en cuando, uno o varios leones. Éstos, naturalmente, son las “vedettes” y muchas veces se viene desde lejos para contemplarlos. Junto a aquellas modestas casas

de fieras ambulantes, también existen casas de fieras de mayor tamaño, generalmente fijas, a veces itinerantes, dentro de las cuales los leones ocupan el primer lugar: las casas de fieras reales y principescas.¹

En la Europa medieval, dichas casas de fieras² siempre son signos de poder. Ya lo eran en la Antigüedad y seguirán siéndolo en la época moderna. Durante mucho tiempo, sólo los reyes, los grandes señores y algunas abadías contaron con una. A partir del siglo XIII, ciertas ciudades, varios cabildos y algunos prelados ricos los imitan. No se trata en absoluto de satisfacer la curiosidad de un público ávido de ver bestias salvajes o insólitas, sino de poner en escena emblemas o símbolos con vida, que sólo los más poderosos pueden comprar, alimentar, regalar o intercambiar. En este sentido, toda casa de fieras es un “tesoro”.³ Por desgracia, pocos documentos hablan de esto y, por lo general, no proporcionan más que migajas de información. Hacen falta, más que nada, auténticos inventarios o registros que nos proporcionen la composición de la casa de fieras de tal o cual príncipe, en determinado lugar, en determinado momento.⁴ Nos gustaría, pues, conocer mejor la distribución entre animales autóctonos y animales exóticos, animales salvajes y animales domésticos, animales peligrosos y animales inofensivos, animales de gran tamaño y animales de tamaño pequeño, ani-

1 La historia de esas casas de fieras reales y principescas aún debe escribirse. El antiguo libro de Gustave Loysel, *Histoire des ménageries de l'Antiquité à nos jours*, París, 1912, 3 vols., citado con frecuencia, pero sin duda jamás leído, es mediocre; provee una información fragmentaria, muchas veces anticuada y desprovista de toda problemática. En efecto, las casas de fieras –como también el conjunto de los problemas relacionados con los animales– durante mucho tiempo se abandonaron a la pequeña historia y a las compilaciones de anécdotas. Se merecen mucho más.

2 A lo largo de todo este estudio, utilizo la palabra *ménagerie* [casa de fieras] en el sentido moderno, aquel que tomó en el siglo XVII. En francés antiguo y medio, esta palabra designa no un lugar donde se guardan y se muestran animales salvajes o curiosos, sino simplemente la administración de una granja o casa.

3 El gran P. E. Schramm no se equivocó al dedicarles algunas páginas de su bonito libro, escrito en colaboración con F. Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, Munich, 1962, pp. 70-74.

4 La tipología de las casas de fieras es difícil de establecer, puesto que el vocabulario que las designa es inestable y ambiguo. Las palabras más frecuentes son: *bestiarium*, *vivarium* y *claustrum*; pero designan tanto fosas o jaulas como parques o reservas. Además, poseen varios sentidos: *vivarium*, por ejemplo, califica al mismo tiempo a una casa de fieras que alberga fieras salvajes, un parque de ciervos, un coto de caza, un acuario e incluso un vergel. Términos como *pardarium*, *leopardarium* o *ferarium* se usan con menor frecuencia, pero su empleo es más preciso: se trata de una fosa donde se hallan leones, leopardos y panteras. Asimismo, las pajareras, contrariamente a los acuarios, poseen un léxico explícito: *aviarium*, *columbarium*.

males presentes en un solo ejemplar y animales poseídos en gran cantidad. Un estudio atento de la composición de dichas casas de fieras resultaría instructivo por más de un motivo. En las de la alta Edad Media predominan los osos, los jabalíes y los leones. En la época feudal, los jabalíes ya no ocupan el mismo lugar, los osos son menos numerosos, pero la cantidad de leones aumenta, así como la de leopardos y panteras. A fines de la Edad Media, los animales exóticos, ya sean nórdicos (morsas, renos, alces), asiáticos (panteras, camellos) o africanos (elefantes, dromedarios, monos, antílopes, onagros), son cada vez más buscados. Pero la gran estrella sigue siendo el león, atributo obligado de toda persona poderosa.⁵

Ver un león vivo en la Europa de la Edad Media, pues, no es tan inusual, incluso en zonas rurales. Pero ver un león pintado, esculpido, bordado o modelado es, por supuesto, mucho más frecuente. A decir verdad, es algo casi cotidiano, a tal punto son numerosas las imágenes de leones en las iglesias, los edificios civiles, los monumentos funerarios, las obras de arte y los objetos de la vida material. Ya sea románica o gótica, la iglesia, sobre todo, exhibe leones en todas partes, tanto en el exterior como en el interior, en la nave como en el coro, en los pisos, los muros, los techos, las puertas y las ventanas: leones enteros o leones híbridos, representados solos o bien integrados en una escena. En la abundante decoración de las iglesias, donde la parte reservada al bestiario es considerable, los leones esculpidos hoy son más numerosos que los leones pintados. Pero una gran parte de estos últimos ha desaparecido—como la mayor parte de las figuras pintadas sobre los muros— y no es seguro que todos los animales esculpidos a los que tomamos por leones realmente hayan sido pensados y recibidos como tales. A

5 En la misma época, se multiplican los parques de ciervos, animales con significado cristológico y cuya caza se considera, a partir de entonces, más noble que la del jabalí. Hay que vincular a las casas de fieras y a los animales vivos poseídos por los príncipes con los animales disecados o embalsamados—*bouillis en huile* [hervidos en aceite], dice el francés medio— y las partes de animales (cueros, pieles, pelos, crines, huesos, dientes, garras, etc.) conservadas en los tesoros laicos o eclesiásticos. Aquí, los cocodrilos, las serpientes y los dragones son los más buscados y seguirán siéndolo hasta bien avanzada la época moderna. Del mismo modo, los espectáculos y los combates de animales mantienen relaciones estrechas con las casas de fieras: si bien *le gieu des ours et des lions*, es decir, el combate entre un oso y un león,preciado por las canciones de gesta, ya no existe en el otoño de la Edad Media, los enfrentamientos entre leones y toros no son poco frecuentes, sobre todo en España y en Italia. De un modo general, la segunda mitad del siglo xv revaloriza el toro y los espectáculos tauromáquicos. Pero estos últimos, contrariamente a lo que a veces se ha escrito, probablemente no sean los herederos directos de los rituales taurinos de la Antigüedad.

veces, se trata de felinos relativamente indeterminados, incluso de simples cuadrúpedos a los que resulta imposible conferir un nombre de especie. A veces, también tendemos a confundir el león y el oso, dos animales que forman una dupla en la Biblia, en los textos patrísticos y en la iconografía derivada de ellos. Sólo la cola y la melena permiten distinguir verdaderamente el primero del segundo. Con más frecuencia aun, nos vemos tentados de calificar de león a toda fiera o todo monstruo con las fauces abiertas que parece devorar o vomitar a un ser humano. En muchos casos, esa identificación es abusiva, pues es demasiado precisa.

De todos modos, los leones abundan, sobre todo en la decoración esculpidada de la época románica. Pero dicha abundancia no se limita a la escultura. En los manuscritos iluminados, por ejemplo, se la halla en las mismas proporciones: el león es el animal representado con mayor frecuencia. En algunos libros, incluso, está presente en todos los folios, tanto en la miniatura principal como en las letras historiadadas o la decoración de los márgenes. De hecho, sea cual fuere el soporte de la imagen o la técnica utilizada, el león es la “estrella” del bestiario medieval, lejos, muy lejos, delante de todos los demás animales. Son raros los lugares o momentos en que la mirada no tropieza con uno o varios leones. Éstos forman plenamente parte de la vida cotidiana e incitan al historiador a interrogarse sobre la pertinencia de la oposición entre animales “autóctonos” y animales “exóticos” en la cultura medieval. Una vez más, nuestras clasificaciones y concepciones actuales aquí deben manipularse con prudencia.

LA FAUNA DEL BLASÓN

Esa predominancia del león en el bestiario figurado vuelve a hallarse en el mundo de los emblemas y los códigos sociales. Por ejemplo, son numerosos los nombres propios que, de cerca o de lejos, evocan al león: nombres de pila contruidos sobre la raíz *leo-* (Leo, Leonardus, Leonellus, Leopoldus), apellidos que integran la palabra *león* (Lionnard, Löwenstein, Leonelli), pero también nombres o sobrenombres otorgados a grandes personajes (Enrique el León, Ricardo Corazón de León) o a héroes literarios (Roberto el León, Lion de Bourges, Lionel primo de Lanzarote). No obstante, en ese ámbito, la que aporta el material documental más abundante no es la antroponimia, sino, a partir del siglo XII, la heráldica.

En efecto, el león es la figura más frecuente en los escudos de armas medievales (Figura 12). Más del 15% de éstos contiene uno. Se trata de

una proporción considerable, puesto que la figura que se encuentra en segundo lugar, la *faja* (figura geométrica representada por una banda horizontal), no alcanza el 6% y el águila, único rival del león en el bestiario heráldico, no supera el 3%. Esta primacía del león se halla en todas partes: tanto en el siglo XII como en el siglo XV, en Europa septentrional como en Europa meridional, en los escudos de armas nobles como en los escudos de armas que no son nobles, en los de las personas físicas como en los de las personas morales, en la heráldica real como en la heráldica literaria o imaginaria.⁶ El famoso adagio, “Quien no tiene armas, lleva un león”, aparece en el siglo XIII en las novelas de caballería y aún se lo cita legítimamente en los manuales del blasón del siglo XVII. Por otra parte, observamos que, salvo el emperador y el rey de Francia, todos los dinastas de la Cristiandad occidental, en un momento u otro de su historia, han llevado en sus escudos de armas un león o un leopardo (el cual, para la heráldica, no es más que un tipo particular de león).

A este cuadro de conjunto hay que agregar, sin embargo, matices geográficos y cronológicos. Los leones son más numerosos en Flandes y en el conjunto de los Países Bajos; son menos frecuentes en las regiones alpinas y, de manera general, en las zonas de montaña. Por otro lado, entre los siglos XIII y XVI, el índice de frecuencia promedio del león está en notable regresión en todos lados. Pero eso se debe a la diversificación cada vez mayor del repertorio de figuras heráldicas y no a una disminución cuantitativa; lejos de eso. El león conserva el primer lugar en todas partes. Primero según las estadísticas, lo es también en la pluma de los heraldos de armas y los autores de tratados del blasón compilados a partir de mediados del siglo XIV. Todos coinciden en declararlo el rey de los animales y la figura heráldica por excelencia. Al igual que los bestiarios y las enciclopedias, lo invisten con todas las virtudes del jefe y el guerrero (fuerza, coraje, orgullo, generosidad, justicia), a las que a veces se agrega una dimensión cristológica (caridad, obediencia, misericordia).

La notable boga del león en los escudos de armas medievales, con frecuencia observada, aún no ha sido bien explicada. Sin duda, ya se hallan muchos leones en numerosos soportes emblemáticos o relativos a las insignias de la Antigüedad o la alta Edad Media. Pero en la mayoría de las regiones de Europa, el águila, el jabalí, el oso y el cuervo son, al menos, igual de frecuentes. Mejor aun: entre el siglo VI y el siglo XI, con respecto al esta-

6 Véanse los resultados en cifras que propuse en “Le bestiaire héraldique au Moyen Âge”, en *Revue Française d’Héraldique et de Sigillographie*, 1972, pp. 3-17, y en mi *Traité d’héraldique*, 2ª ed., París, 1993, pp. 136-143.

tus que ocupaba en el mundo grecorromano, el león parece estar en evidente retroceso en la simbología política y en la emblemática guerrera, y eso ocurre en todo el Occidente.⁷ Sin embargo, de pronto, en la segunda mitad del siglo XI y a lo largo de todo el siglo XII, asistimos a una irrupción masiva de los leones y de los “caballeros de león” (caballeros dotados de un escudo o un pendón ornado con un león), primero como motivos representados en la decoración pintada y esculpida, luego como temas literarios y narrativos. ¿De dónde vienen esos leones preheráldicos y protoheráldicos? Mucho más que en una influencia de las cruzadas y un préstamo tomado por los francos a las insignias o a los usos emblemáticos bizantinos o musulmanes, creo en el papel que cumplieron los tejidos y los objetos de arte, importados con regularidad del Cercano y el Medio Oriente y en los cuales con frecuencia se representan leones, a veces en actitudes ya casi heráldicas. La escultura, la pintura, la literatura y el blasón naciente encontraron allí una figura que se prestaba a todas las declinaciones plásticas y simbólicas. Pero eso no explica todo, lejos de eso.

La heráldica, en efecto, aparece en un momento en que la iconografía y el imaginario del león están en fuerte expansión. En la segunda mitad del siglo XII, el escudo con un león se vuelve, en toda obra literaria latina, francesa o anglonormanda el escudo estereotipado del caballero cristiano. Se opone, pues, al escudo con un dragón del guerrero pagano.⁸ Sólo las regiones germánicas resisten durante algunas décadas a esa proliferación de los leones: a comienzos del siglo XIII, el jabalí aún es el atributo convencional del héroe literario. Pero eso no dura mucho. A partir de los años de 1230, por ejemplo, un héroe tan admirado como Tristán abandona, en Alemania y en Escandinavia, su escudo tradicional con un jabalí para adoptar un escudo con un león, tal como lo utilizaba desde hacía dos o tres generaciones en Francia e Inglaterra y como lo hará un poco después en Austria y en el norte de Italia.⁹ A fines del siglo XIII, en toda Europa occidental, todo héroe literario debe tener un león como figura heráldica.

7 H. Beck, *Das Ebersignum im Germanischen*, Berlín, 1965; G. Scheibelreiter, *Tiernamen und Wappenwesen*, Viena, 1976, pp. 22-57 y 87-90; H. E. Korn, *Adler und Doppeladler. Ein Zeichen im Wandel der Geschichte*, 2ª ed., Marburgo, 1976.

8 R. Viel, *Les origines symboliques du blason*, París, 1972, pp. 31-91; A. Quacquarelli, *Il leone e il drago nella simbolica dell'età patristica*, Bari, 1975.

9 M. Zips, “Tristan und die Ebersymbolik”, en *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, t. 94, 1972, pp. 134-152; M. Pastoureau, “Les armoiries de Tristan dans la littérature et l'iconographie médiévales”, en *Gwechall*, Quimper, t. 1, 1978, pp. 9-32.

UNA TRIPLE HERENCIA

Antes de interrogarnos sobre la simbología del león en las tradiciones medievales cristianas y de intentar definir cómo ésta explica o no su multiplicación en las imágenes y los escudos de armas, habría que evocar el lugar de dicho animal en los tres conjuntos culturales de los cuales la Edad Media fue heredera: el bíblico, el grecorromano y el “bárbaro” (germánico o celta).

En las épocas bíblicas, el león aún vive en estado salvaje en Palestina y en todo el Cercano Oriente. Se trata de un león (*leo persicus*) más pequeño que el africano y que ataca más que nada al ganado y, con menor frecuencia, a los hombres. Abundante durante varios milenios en aquellas regiones, lo es menos en el momento de la conquista romana y prácticamente ha desaparecido en la época de las Cruzadas. La Biblia habla de él con frecuencia y destaca su fuerza: vencer a un león es una proeza y a todos los reyes o héroes dotados de una fuerza considerable se los compara con el león. Sin embargo, desde un punto de vista simbólico, se trata de un animal ambivalente: existe un león bueno y un león malo. Este último es el más frecuente. Peligroso, cruel, brutal, astuto, impío, encarna las fuerzas del mal, los enemigos de Israel, los tiranos y los malos reyes, los hombres que viven en la impureza. Los Salmos y los Profetas le confieren un lugar importante y lo presentan como una criatura temible de la que hay que escapar absolutamente mediante la imploración de la protección divina: “Sálvame de la boca del león”, suplica el salmista;¹⁰ su plegaria se retomará a lo largo de toda la Edad Media. El Nuevo Testamento no se queda atrás y convierte al león en una figura del Diablo: “Sed sobrios y vigilad, que vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda rondando y busca a quién devorar, al cual resistiréis firmes en la fe”.¹¹ Pero también existe un león bueno, que pone su fuerza al servicio del bien común y cuyo rugido expresa la palabra de Dios. Es el animal más valiente de todos y el emblema de la tribu de Judá, la más poderosa de Israel.¹² Por ese motivo se lo asocia a David, a su descendencia e incluso a Cristo: “No llores, mira que ha vencido el león de la tribu de Judá, la raíz de David, para abrir el libro y sus siete sellos”.¹³

10 Sal 22 [21],22: *Salva me de ore leonis.*

11 1 Pe 5,8-9: *Vigilate quia adversarius vester, diabolus, tamquam leo rugiens, circuit, quaerens quem devoret. Cui resistite fortes in fide...*

12 Prov 30,30; Gen 49,9.

13 Ap 5,5: *Ne flevetis: ecce vicit leo de tribu Juda, radix David, aperire librum et solvere septem signacula ejus.*

Al igual que la Biblia, los autores griegos y latinos hablan mucho sobre el león. Lo conocen bien —aunque sea por los juegos del circo, enormes consumidores de leones— y muchos le otorgan una suerte de primacía sobre todos los animales. Sin embargo, ninguno, ni siquiera Aristóteles, proclama explícitamente que éste es el “rey de los animales”. Plinio, incluso, parece preferir para ese puesto al elefante, con el cual comienza el libro VIII de su *Historia natural* dedicada a los cuadrúpedos. Seis siglos después, en cambio, Isidoro de Sevilla, al disertar sobre las bestias salvajes (*de bestiis*) comienza por el león y lo califica de “*rex, eo quod princeps sist omnium bestiarum*”:¹⁴ Es rey puesto que es el primero entre las fieras (*rex bestiarum*), pero aún no es verdaderamente rey de los animales (*rex animalium*). Se trata aquí de una tradición oriental (¿más iraní que india?), prácticamente desconocida por los autores griegos y romanos de la Antigüedad clásica, tímidamente presente en los textos bíblicos y que se introduce lentamente en Occidente en la época helenística.

No existe semejante cosa en los celtas, cuya mitología se mantuvo durante mucho tiempo impermeable a las tradiciones mediterráneas y orientales. Hasta la cristianización, el león es ignorado y no cumple ningún papel en la fauna emblemática y simbólica. El trono animal está ocupado por el oso (el propio rey Arturo lleva un apellido que evoca al oso, animal real), pero muchos otros animales compiten fuertemente con él en el seno del bestiario mitológico: el jabalí, el ciervo, el cuervo, el salmón. En el caso de los germanos, las tradiciones son más complejas y más matizadas. En los estratos más antiguos de la mitología germano-escandinava, por supuesto, no hay rastro alguno del león. No obstante, bastante temprano, mucho antes de la cristianización, los varegos, que en las regiones del Mar Negro tienen contactos comerciales y culturales con las sociedades de Asia central y del Medio Oriente, importan a Occidente las figuras del león y el grifo grabadas en el metal, talladas en el marfil, bordadas en los tejidos. Esas figuras se revisten rápidamente de una dimensión simbólica compatible con las tradiciones germánicas. La melena, sobre todo, valoriza al león, puesto que para los germanos la cabellera larga y abundante siempre es signo de fuerza y de poder. Cuando los primeros misioneros se introducen en Germania, llevando con ellos la Biblia y su largo cortejo de leones, los indígenas paganos ya conocen bien a esta fiera, aun si ésta ocupa un lugar modesto en la simbología y la mitología animales.

14 Isidoro de Sevilla, *Etymologiae*, libro XII, cap. 11, § 3 (ed. por J. André, París, 1986, p. 89) [trad. esp.: *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2004].

NACIMIENTO DEL LEOPARDO

La simbología ambivalente del león bíblico también se halla en la simbología cristiana de la alta Edad Media. Luego de Agustín, enemigo declarado del león y de todas las bestias feroces, la mayoría de los Padres de la Iglesia lo presentan como un animal diabólico: es violento, cruel, tiránico; su fuerza no está puesta al servicio del bien, sus fauces se asemejan al abismo del Infierno, todo combate contra un león es un combate contra Satán; vencer a un león, tal como lo hicieron David y Sansón, es un rito de pasaje que consagra a los héroes y a los santos. Sin embargo, algunos Padres y ciertos autores —Ambrosio, Orígenes, Raban Maur—¹⁵ adoptan un punto de vista diferente: se basan, sobre todo, en el Nuevo Testamento y ven en el león al “señor de los animales” y, por lo tanto, a una figura de Cristo. De ese modo, preparan el terreno para una futura valorización cristiana del león; en los textos e imágenes, ésta se pone en funcionamiento desde fines de la época carolingia y luego, sobre todo, a partir del siglo XI.

Dicha valorización recibe la influencia de los bestiarios latinos, derivados del *Physiologus* griego compilado en Alejandría en el siglo II de nuestra era.¹⁶ Según las tradiciones orientales, en particular la de las fábulas, casi siempre se presenta al león como el *rex omnium bestiarum*, “el rey de todas las fieras”, no aún como el *rex animalium*, “el rey de los animales”.¹⁷ Para ello, habrá que esperar a las grandes enciclopedias del siglo XIII, las de Tomás de Cantimpré, Bartholomaeus Anglicus y Vicente de Beauvais.¹⁸ Los tres califican al león de *rex animalium* y le dedican largas exposiciones, más largas que para cualquier otro animal. Destacan su fuerza, su coraje, su generosidad y su magnanimidad: todas cualidades propias de los reyes y que, en las más antiguas ramas del *Roman de Renart* (c. 1170-1175), el rey Noble ya posee en abundancia. El león se ha convertido, definitivamente, en el rey de los animales.

15 Ambrosio, *Hymni latini antiquissimi*, ed. por A. Bulst, Heidelberg, 1956, p. 42; Raban Maur, *De rerum naturis*, libro VIII, cap. 1 (PL, t. 112, col. 217-218).

16 Entre una literatura abundante, véase, sobre todo, N. Henkel, *Studien zum “Physiologus”*, Tubinga, 1976.

17 *De bestiis et aliis rebus*, libro II, cap. 1 (PL, t. 177, col. 57); F. Unterkircher, *Bestiarium. Die Texte der Handschrift Ms. Ashmole 1511 der Bodleian Library*, Oxford, Graz, 1986, p. 24.

18 Tomás de Cantimpré, *Liber de natura rerum*, ed. por H. Boese, Berlín, 1973, pp. 139-141; Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, Colonia, 1489, fol. 208 [vb, f]; Vicente de Beauvais, *Speculum naturale*, Douai, 1624, libro XIX, caps. 66-74.

Mientras tanto, siempre bajo la influencia de los bestiarios latinos, el león está investido de una importante dimensión cristológica. Cada una de sus “propiedades” y sus “maravillas”, heredadas de las tradiciones orientales, se pone en relación con Cristo. El león que borra las huellas de sus pasos con su cola para desorientar a los cazadores es Jesús que esconde su divinidad al encarnarse en el seno de María; se convirtió en hombre en secreto para engañar mejor al Diablo. El león que perdona la vida a un adversario derrotado es el Señor que en su misericordia perdona la vida al pecador arrepentido. El león que duerme con los ojos abiertos es Cristo en su tumba: su forma humana duerme, pero su naturaleza divina vela. El león que, el tercer día, devuelve con su aliento la vida a sus críos que nacieron muertos es la imagen misma de la Resurrección.¹⁹

A partir del momento en que el león se dota de esa fuerte dimensión cristológica y en que asistimos a su promoción en numerosas áreas, se plantea una pregunta delicada para los autores y los imagineros: ¿qué hacer con los aspectos negativos del león? ¿Qué hacer con el león malo, aquel del que hablan el libro de los Salmos, Agustín, los Padres de la Iglesia y, luego, una gran parte de la cultura clerical de la alta Edad Media? Los bestiarios, las imágenes, los emblemas han vacilado durante algún tiempo. Luego, en el paso del siglo XI al XII, hallaron una respuesta a esa pregunta: convertir al león malo en un animal independiente, que tenga un nombre que le sea propio a fin de que no se lo confunda con el león cristológico, que en ese entonces estaba en posición de convertirse definitivamente en el rey de los animales. Ese animal, que funcionará como “válvula de escape”, será el leopardo. No se trata del leopardo verdadero, sino de un leopardo imaginario, que posee gran parte de las propiedades y los aspectos formales del león (la melena no, sin embargo), pero que está dotado de una naturaleza mala. A partir del siglo XII, los textos literarios y la joven heráldica lo ponen con frecuencia en escena y lo presentan como un león en decadencia, un león a medias, incluso como un enemigo del león. En ese último papel, el leopardo a veces termina siendo el primo o el aliado del dragón.

Retomemos el ejemplo de los escudos de armas y veamos cuál es allí el lugar y el significado de ese nuevo y extraño animal. Formalmente, el leopardo heráldico no es más que un león representado en una posición particular: la cabeza siempre de frente y el cuerpo de perfil, la mayor parte de las veces horizontal; mientras que el león, por el contrario, siempre tiene

19 Acerca de esas distintas propiedades –desconocidas por Aristóteles y por Plinio– y sus interpretaciones cristológicas, véase N. Henkel, *Studien zum “Physiologus”*, op. cit., pp. 164-167.

la cabeza y el cuerpo de perfil.²⁰ Por lo tanto, esa frontalidad de la cabeza es la portadora de sentido y lo que hace la diferencia: en la iconografía zoomorfa de la Edad Media, la representación de un animal de frente casi siempre es peyorativa. El leopardo es un león malo porque tiene la cabeza de frente, mientras que el león la tiene de perfil. Por otra parte, podemos preguntarnos si, en la escultura románica, las innumerables fieras representadas con la cabeza de frente y las fauces abiertas de par en par, prontas a devorar, no son ya leopardos.

En los escudos de armas, el origen propiamente heráldico del leopardo está relacionado con la evolución de los escudos de armas de los Plantagenet en la segunda mitad del siglo XII. Aquí no tenemos tiempo para detenernos en eso.²¹ Digamos, tan sólo, que Ricardo Corazón de León es quien utiliza primero, a partir de los años 1194-1195, el escudo de armas con tres leopardos, que luego será retomado por todos sus sucesores (es posible que su padre, Enrique II, ya hubiese tenido un escudo con dos leopardos). Hasta mediados del siglo XIV, en todos los armoriales, los animales con el cuerpo de perfil y la cabeza de frente conservan el nombre de *leopardos*, a pesar de sus connotaciones negativas. Pero, a partir de esa fecha, los heraldos de armas al servicio de los reyes de Inglaterra comienzan a evitar ese término y prefieren la expresión *lions passant guardant* (leones horizontales con la cabeza de frente), que se impone definitivamente a fines del siglo XIV, bajo Ricardo II.²² Esa extraña sustitución terminológica tiene causas a su vez políticas y culturales. En plena guerra franco-inglesa, los heraldos de armas franceses multiplican las burlas y los ataques contra el leopardo inglés, león malo, animal bastardo, fruto del acoplamiento de una leona y el macho de la pantera, el *pardus* de los bestiarios latinos. A partir del siglo XII, en efecto, toda la literatura zoológica erige un cuadro muy desfavorable del leopardo.²³ Ese animal también se ha vuelto la figura peyorativa por exce-

20 M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, op. cit., pp. 143-146.

21 H. S. London, *Royal beasts*, Londres, 1956, pp. 9-15; R. Viel, *Les origines symboliques du blason*, París, 1972, pp. 46-106 (leer con precaución); A. Ailes, *The origins of the Royal Arms of England. Their development to 1199*, Reading, 1982; M. Pastoureau, "Genèse du léopard Plantagenêt", en Société des Amis de l'Institut Historique Allemand, *Bulletin*, vol. 7, 2002, pp. 14-29.

22 E. E. Dorling, *Leopards of England and other papers on heraldry*, Londres, 1913; H. S. London, "Lion or leopard?", en *The coat of arms*, t. 2, 1953, pp. 291-296; C. R. Humphery Smith y M. Heenan, *The royal heraldry of England*, Londres, 1966; J. H. y R. V. Pinches, *The royal heraldry of England*, Londres, 1974, pp. 50-63.

23 F. McCullough, *Medieval latin and french bestiaries*, Chapel Hill, 1962, pp. 150-151; A. Henkel, *Studien zum "Physiologus"*, op. cit., pp. 41-42. Aristóteles no habla del acoplamiento entre la leona y el *pardus*. Es Plinio quien transmite esta leyenda a

lencia en los escudos de armas atribuidos a personajes literarios o imaginarios (criaturas mitológicas, vicios personificados), o bien que vivieron antes de la aparición de los escudos de armas (figuras bíblicas, héroes antiguos). De ese modo, son muchas las novelas artúricas que oponen un escudo con un león a un escudo con un leopardo para poner en escena a un caballero bueno y un caballero malo (así como las canciones de gesta oponían un escudo con un león a un escudo con un dragón).²⁴ Por ese motivo, ya no es posible para los reyes de Inglaterra conservar como emblema heráldico un animal con tan mala reputación. Sin cambiar el dibujo, por medio de una simple sustitución terminológica, entre 1350 y 1380 su leopardo se convierte definitivamente en un león. En la actualidad aún sigue siéndolo en el escudo de armas de la reina Isabel II.

EL ARCA DE NOÉ

Antes del siglo XIII, el león no sólo es el primero de los animales para los bestiarios y las enciclopedias. También lo es en muchos documentos ilustrados, pues la iconografía le otorga un lugar privilegiado, tanto desde el punto de vista cuantitativo como desde el punto de vista cualitativo. Tomemos como ejemplo un tema que se representa con frecuencia, desde la época paleocristiana hasta la época feudal, y que pone en escena un importante cortejo de animales: el arca de Noé.

A primera vista, las imágenes del arca no parecen poder proporcionar al historiador informaciones muy pertinentes. Pero sólo a primera vista. Pues esas imágenes, que figuran en soportes de todo tipo, muestran un bestiario cuidadosamente seleccionado y esa selección constituye un rico documento histórico. El texto del Génesis, en efecto, no menciona ningún nombre de especie entre los animales del arca. Simplemente reproduce la orden que Dios dio a Noé: “De todo viviente y de toda carne meterás en el arca parejas para que vivan contigo; macho y hembra serán. De cada especie de aves, de ganados y de reptiles vendrán a ti por parejas para que conser-

Solino y luego a la cultura medieval con el relevo obligado de Isidoro: “el leopardo nace del adulterio de la leona y el *pardus*” (*leopardus ex adulterio leaena et pardi nascitur*; *Etymologiae*, libro XII, cap. II, § 11, ed. por J. André, París, 1986, p. 95).

²⁴ M. Pastoureau, “Figures et couleurs péjoratives en héraldique médiévale”, en *Comunicaciones al xv Congreso Internacional de las Ciencias Genealógica y Heráldica*, Madrid, 1982 (1985), t. III, pp.293-309.

ven la vida".²⁵ Artistas e imagineros, pues, tienen relativa libertad para elegir los animales a los que van a colocar en el arca y esa elección es, evidentemente, el reflejo de sistemas de valores, de modos de pensamiento y de sensibilidad, de saberes y de clasificaciones zoológicas que difieren según las épocas, las regiones y las sociedades. El espacio del que disponen los artistas para representar el arca y sus habitantes limita la cantidad de estos últimos, pero el texto bíblico deja gran libertad para escogerlos.

Desde hace varios años he puesto en marcha un estudio del bestiario del arca representado por las imágenes medievales. Dicho estudio, un tanto empírico en cuanto a la búsqueda de documentos, ha abarcado, hasta el día de hoy, un corpus de aproximadamente trescientas miniaturas presentes en libros manuscritos (biblias, libros de salmos, misales, brevarios, crónicas universales y compilaciones históricas) copiados y pintados en Occidente entre fines del siglo VII y comienzos del siglo XIV. La investigación debería extenderse a otros soportes de imágenes a fin de repartirse mejor en el tiempo y en el espacio y de basarse en métodos verdaderamente cuantitativos.²⁶ Pero, en su estado actual, el corpus ya aporta informaciones instructivas. Muestra, sobre todo, que el bestiario del arca carolingia no es el del siglo XIII (y menos aun el de fines de la Edad Media) y que hay un solo animal que siempre está presente a lo largo de los siglos y las imágenes: el león.

Las representaciones del arca flotando sobre las aguas del diluvio no siempre muestran animales. Pero cuando éstos son visibles —es decir, cuatro veces de cinco—, el león siempre figura entre ellos. Lo acompañan otros “cuadrúpedos” grandes (para utilizar una noción medieval) cuya lista es variable. Los más frecuentes son el oso, el jabalí y el ciervo. Un animal, pues, es primero un cuadrúpedo y los cuadrúpedos salvajes parecen ser más “animales” que los demás. Las especies domésticas, a veces difíciles de identificar con precisión,²⁷ no aparecen sino después. En cuanto a las

25 Gen 6,19-21. El texto de la Vulgata del siglo XIII es tan impreciso como el de las traducciones modernas: *Et ex cunctis animantibus universae carnis bina induces in arcam, ut vivant tecum, masculini sexus et feminini. De volucris juxta genus suum et de bestiis in genere suo et ex omni reptili terrae secundum genus suum: bina de omnibus ingredientur tecum, ut possint vivere.*

26 Acerca de la cuestión patrística e iconográfica del arca de Noé, consúltese provechosamente, sobre todo en lo que respecta a la alta Edad Media, la tesis de la École des Chartes, por desgracia aún inédita, de Marianne Besseyre, *L'iconographie de l'arche de Noé du III^e au XV^e siècle. Du texte aux images*, París, 1997. Véase École Nationale des Chartes, *Positions des thèses...*, París, 1997, pp. 53-58.

27 En las imágenes medievales, con frecuencia resulta difícil distinguir los corderos, los terneros y los perros (al menos los que no llevan collar). En efecto, algunos

aves, son menos frecuentes (están presentes tan sólo en un tercio de las imágenes), salvo el cuervo y la paloma, elementos esenciales en la historia del Diluvio. Menos frecuentes aun son los roedores y las serpientes; jamás aparecen insectos (en el sentido moderno) ni peces. A estos últimos se los representa debajo del arca, en medio de las aguas. Casi una de cada tres veces no hay una pareja de cada especie, sino un solo representante, sexualmente indiferenciado. Incluso en las imágenes de gran tamaño es raro que el arca albergue a más de una decena de especies diferentes; por lo general, la cantidad se limita a cuatro o cinco, a veces menos. Por el contrario, las imágenes que representan la entrada de los animales en el arca (o bien su salida) ponen en escena un bestiario más rico y diversificado. También permiten estudiar las jerarquías en el seno del mundo animal: a la cabeza se encuentran el león o el oso, seguidos por la caza mayor (ciervo, jabalí), luego por los animales domésticos; al final del cortejo, aparecen los animales de tamaño pequeño, a veces seguidos por las ratas y las serpientes.²⁸

Estas jerarquías son instructivas por más de un motivo, pero sobre todo porque evolucionan con el paso del tiempo. Para la iconografía de la alta Edad Media, parecería que hay dos “jefes” de los animales: el oso y el león, como sucedía en las tradiciones antiguas; el oso era el jefe de los animales para las sociedades germánicas y celtas, el león para las culturas bíblica y grecorromana. En la época feudal, el oso cede definitivamente el paso al león y retrocede un lugar (o incluso varios) en el cortejo de los animales. En el siglo XIII, otras especies aparecen o bien se vuelven más frecuentes en las imágenes del arca: el elefante, el camello, el cocodrilo, el unicornio, el dragón. Si bien el bestiario se vuelve más exótico, la frontera entre los animales verdaderos y los animales quiméricos sigue siendo difusa (y se mantendrá así hasta el siglo XVII). Finalmente, un animal durante mucho tiempo ausente del arca hace una entrada triunfal: el caballo. Para la sensibilidad de la época feudal, éste era más que un animal, era casi un ser humano. Es por eso que textos e imágenes con frecuencia dudaban si incluirlo en un bestiario: su lugar no se hallaba entre los animales, sino entre los hombres. A partir del siglo XIII, esa particular mirada sobre el caballo se vuelve más discreta; éste parece volverse un animal como los

animales están dotados de atributos iconográficos observables y otros no. En el caso de los pájaros, por ejemplo, si bien resulta fácil reconocer el águila, el cisne, la lechuza o la urraca, otras especies están indiferenciadas o son inidentificables. Por otra parte, no están hechas para ser reconocidas.

²⁸ El estudio de la disposición de las especies animales dentro del arca también resulta instructivo. Existen lugares más honoríficos que otros.

demás y, de ese modo, encuentra su lugar en el arca, entre el león, el ciervo y el jabalí. Y nunca más saldrá de allí.

EL OSO DESTRONADO

Volvamos al león y preguntémosnos a partir de cuándo se vuelve definitivamente el “rey” de los animales en las tradiciones occidentales. A pesar de todo lo que acabamos de exponer, la pregunta es menos simple de lo que parece. Pone en juego hechos culturales complejos, tanto en el espacio como en la duración. A escala del Occidente, traduce sobre todo una fuerte tensión entre una Europa germánica y celta, para la cual el oso es o ha sido el primero entre los animales y una Europa latina, para la cual es el león quien cumple ese papel. El león comienza a prevalecer, casi en todos lados, sobre el oso recién después del año mil. Su victoria se vuelve definitiva en el siglo XII y eso se debe, esencialmente, a la actitud de la Iglesia.

Desde la época paleolítica, el culto del oso ha sido uno de los cultos de animales más difundidos en el hemisferio norte. Su mitología, excepcionalmente rica, se ha prolongado en innumerables cuentos y leyendas hasta pleno siglo XX: el oso ha sido el animal de las tradiciones orales por excelencia.²⁹ También es el animal con el carácter antropomórfico más consolidado. Entabla con el ser humano, y en particular con la mujer, relaciones estrechas, violentas, a veces carnales. Oponer o asociar la bestialidad del oso a la desnudez de la mujer es un tema narrativo y figurado corroborado en todas partes. El oso es el animal peludo, la *masle beste* y, por extensión, el hombre salvaje.³⁰ Pero también es, sobre todo, el rey del bosque y de los animales que viven allí. En las tradiciones celtas, escandinavas y eslavas, aquella función real del oso —que en otros lugares parece

29 Acerca de los cultos del oso, la literatura es considerable y las opiniones con frecuencia son divergentes (sobre todo en cuanto a los cultos prehistóricos, negados por algunos autores y sólidamente afirmados por otros). Léanse, sobre todo, a pesar de su fecha, A. I. Hallowell, “Bear ceremonialism in the northern hemisphere”, en *The American Anthropologist*, t. 28, 1926, pp. 51-202; y T. Tillet y L. R. Binford (dirs.), *L'ours et l'homme*, Actas del Coloquio de Auberive (1997), Lieja, 2002.

30 Acerca de las relaciones entre el oso y el hombre salvaje en la Edad Media: R. Bernheimer, *Wild men in the Middle Ages*, Cambridge, MA, 1952; T. Husband, *The wild man: myth and symbolism*, Nueva York, 1980; C. Gaignebet y D. Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, París, 1982, pp. 75-85 y 115-127.

desaparecer bastante temprano— aún está muy presente en la época medieval. Los dos aspectos —bestialismo y realeza—, por otra parte, pueden confundirse: muchos relatos ponen en escena a reyes o jefes que son “hijos de osos”, es decir, hijos de una mujer arrebatada y violada por un oso.³¹

Un animal semejante no podía sino aterrar a la Iglesia de la alta Edad Media. El oso no sólo está dotado de una fuerza prodigiosa, sino que también es lúbrico y violento. Además, se asemeja al hombre por su aspecto exterior, por su aptitud a sostenerse de pie y por sus prácticas sexuales. En efecto, a partir de Plinio, quien malinterpretó un fragmento de Aristóteles, todos los bestiarios y todas las enciclopedias afirman que los osos se acoplan *more hominum* y no como los demás cuadrúpedos.³² El oso es, pues, un primo peligroso del hombre. Finalmente, en oposición al león, es un animal autóctono de todas las regiones de Europa occidental: verlo, admirarlo, temerle, venerarlo es cosa frecuente. De hecho, en la época carolingia, en gran parte de la Europa germánica y escandinava, aún es objeto de cultos paganos asociados a fiestas del calendario y aún se lo considera el rey de los animales salvajes; papel que, como hemos visto, ya cumplía el león en Europa meridional. Por ese motivo, la Iglesia declara la guerra al oso e intenta destronarlo. En todos lados, entre el siglo VIII y el siglo XII, ésta favorece la promoción del león, animal exótico y no autóctono, proveniente de la cultura escrita y no de las tradiciones orales, animal por eso mismo manejable y no imprevisible. En todos lados, la Iglesia favorece al león en contra del oso. En todos lados se ensaña contra este último.³³

Para ello, utiliza tres procedimientos: primero demoniza al oso, luego lo adiestra y, finalmente, lo ridiculiza. Basándose en la Biblia, donde el oso siempre es considerado de manera negativa,³⁴ y retomando una frase de Agustín, “*ursus est diabolus*”,³⁵ los Padres y los autores cristianos de la

31 Además del artículo “Bärensohn” del *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Leipzig, 1930, t. 1, léase sobre todo el bonito estudio de Daniel Fabre, *Jean de l'Ours. Analyse formelle et thématique d'un conte populaire*, Carcassonne, 1971.

32 “Su acoplamiento se efectúa al comienzo del invierno, no según la manera ordinaria de los cuadrúpedos, sino los dos enlazados, cara a cara” (*Eorum coitus hiemis initio, nec vulgari quadripedum more sed ambobus cubantibus complexisque*; Plinio, *Histoire naturelle*, libro VIII, cap. LIV, ed. por A. Ernout, París, 1952, p. 67 [trad. esp.: *Historia natural*, Madrid, Gredos, 1995.]).

33 Actualmente, trabajo en la redacción de un libro dedicado a la historia medieval del oso y al papel que juega la Iglesia en la pérdida de su título de rey de los animales. Éste debería publicarse en 2005, por la misma editorial, en la misma colección.

34 1 Sam 17,34; 2 Re 2,24; Sab 28,15; Dan 7,5; Os 13,8; Am 5,19; etcétera.

35 Agustín, *Sermones*, XVII, 34 (PL, t. 39, col. 1819; comentario del combate de David contra un oso y un león).

época carolingia incluyen a este animal dentro del bestiario de Satán; por otra parte, según ellos, el Diabolo suele tomar la forma de un oso para venir a amenazar o a atormentar a los hombres pecadores. La mayor parte de los autores ocultan la tradición según la cual la osa devuelve la vida a sus críos muertos al lamerlos –tradición ambigua, heredada de Plinio,³⁶ que pudo haberse glosado como un símbolo de resurrección– y constantemente destacan los vicios del oso: brutalidad, maldad, lubricidad, suciedad, glotonería, pereza, ira.³⁷

En una segunda instancia, el oso se vuelve un animal doméstico o, más bien, domesticado, en el sentido medieval de la palabra (*domesticus*). Aquí es la hagiografía la que se ensaña con el oso. Muchas vidas de santos cuentan cómo el hombre de Dios, con su ejemplo, sus virtudes o su poder, venció a un oso salvaje y temible y lo forzó a obedecerle. De este modo, san Amand obliga a un oso que había devorado a su mula a llevarle su equipaje. San Corbiniano, camino a Roma, hace lo mismo, mientras que san Vaast exige a un oso que había comido un buey que tire del arado en su lugar. San Rústico, en Lemosín, actúa de igual manera con un oso que había matado y luego se había llevado a los dos bueyes que tiraban del carro funerario de su discípulo, san Viance. San Colombano obliga a un oso a hacerle un lugar en su caverna para resguardarse del frío. San Gall, por su parte, se encariña con la compañía de un oso que lo ayuda a construir una ermita, que se convertirá en la prestigiosa abadía de Saint Gall. El episodio es muy

36 “Éstos son de carne blanca e informe, un poco más grandes que los ratones, sin ojos, sin pelos, sólo sobresalen sus uñas. Al lamerlos [su madre] les dio forma progresivamente” (*Hi sunt candida informisque caro, paulo muribus maior, sine oculis, sine pilo, unguis tantum prominent. Hanc lambendo paulatim figurant*; Plinio, *Histoire naturelle*, libro VIII, cap. LIV, ed. por A. Ernout, p. 67).

Observemos que, en las tradiciones de fines de la Edad Media, se considera a la osa más fuerte que el macho y una madre ejemplar. Respecto de eso, es significativo que, en los textos de carácter zoológico, los únicos dos animales cuyas hembras tienen reputación de ser más fuertes que el macho sean los dos “rivales” del león: el oso y el leopardo. “Las osas son más fuertes y más temerarias que los machos, como ocurre con los leopardos” (*urse femine sunt fortiores et audaciores maribus, sicut in leopardum genere est*), escribe, por ejemplo, hacia 1240, Tomás de Cantimpré en su enciclopedia *Liber de natura rerum*, libro IV, cap. CV (ed. por H. Boese, Berlín, 1970, p. 168) [trad. esp.: *De natura rerum*, trad. de Talavera Estesio, Málaga, 1974].

37 Este animal se vuelve, incluso, a partir del siglo XIII, una estrella en el bestiario de los siete pecados capitales, puesto que se lo asocia al menos a cuatro de ellos: ira (*ira*), lujuria (*luxuria*), pereza (*acedia*), gula (*gula*). Véase E. Kirschbaum (dir.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, nueva ed. Friburgo de Brisgovia, 1990, col. 242-244.

conocido y ha dado origen a una abundante iconografía, sobre todo en la Suiza renana.³⁸

Primero demonizado, luego adiestrado, finalmente el oso es ridiculizado. En general, esto se produce luego del año mil. La Iglesia, aunque hostil a todos los espectáculos de animales, deja de oponerse a la circulación de domadores de osos. Amordazado y encadenado, el oso acompaña a los malabaristas y a los saltimbanquis de castillo en castillo, de feria en feria, de mercado en mercado. El antiguo animal real, admirado y temido, se convierte en un animal de circo, que baila, da vueltas y entretiene al público. A partir del siglo XIII, regalar un oso deja de ser un regalo de rey, como aún sucedía en la época carolingia; este animal, incluso, sale de las casas de fieras principescas, donde ha perdido su lugar. Sólo los osos blancos regalados por los reyes de Dinamarca y de Noruega conservarán cierto prestigio hasta comienzos de la época moderna, pues se trata de *curiosa*.

En el paso del siglo XII al XIII, la cuestión parece, pues, definida: el león, rey de los animales en las tradiciones orientales y meridionales, también alcanza ese puesto, en lugar del oso, en las tradiciones occidentales septentrionales. En toda Europa, a partir de ese momento, no habrá más que un solo rey, tal como lo atestiguan las diferentes ramas del *Roman de Renart* compiladas en las últimas décadas del siglo XII y en las primeras del siglo XIII: el león, Noble, no tiene rival; no se cuestiona su poder real (salvo por Renart, pero por otras razones); Brun, el oso, no es sino uno de sus “barones”; un barón lento y corpulento, con frecuencia ridiculizado por el zorro.³⁹ En la misma época, como hemos visto, la heráldica concede el primer lugar al león, con mucha distancia respecto de todos los demás animales, y no otorga al oso más que un lugar muy discreto.⁴⁰ El imperio del león se expande en todas partes.

38 Acerca del lugar del oso en la hagiografía: M. Praneuf, *L'ours et les hommes dans les traditions européennes*, París, 1989, pp. 125-140; D. Lajoux, *L'homme et l'ours*, Grenoble, 1996, pp. 59-69.

39 Se hallará un cómodo resumen de los fragmentos del *Roman de Renart* en los cuales se pone en escena el oso en el repertorio de M. de Combarieu du Gres y J. Subrenat, *Le “Roman de Renart”. Index des thèmes et des personnages*, Aix-en-Provence, 1987, pp. 267-270.

40 El oso es poco frecuente en los escudos de armas medievales. Su índice de frecuencia no supera el 5‰ (el del león, repitámoslo, ¡es del 15%!). El oso cumple sobre todo la función de una figura parlante: su nombre forma un juego de palabras con el del dueño del escudo de armas. A este respecto, hay que destacar el contraste entre la abundancia de los antropónimos y los topónimos contruidos a partir de una raíz que evoca al oso y la escasez de éste en los escudos de armas. Este mismo contraste se halla en los casos del zorro y el cuervo.

Cazar el jabalí

De caza real a bestia impura: historia de una desvalorización

En la Antigüedad, la caza del jabalí es una caza particularmente valorizada, tanto por los griegos y los romanos como por los germanos y los celtas. Lo mismo sucede durante toda la alta Edad Media y aun luego del año mil: cazar el cerdo salvaje es un ritual real y señorial obligado y enfrentarse con el animal en un combate singular, una proeza heroica. A partir del siglo XII, sin embargo, esta caza parece menos buscada en el ambiente principesco. Este descrédito, incluso, parece acentuarse a fines de la Edad Media y a comienzos de la época moderna. ¿Por qué razones? ¿Desvalorización del animal? ¿Nuevas prácticas de montería? ¿Transformación de las funciones y de lo que la caza pone en juego? Por otra parte, esa declinación ¿conciernen a la Cristiandad en su conjunto o bien únicamente a los reinos de Francia e Inglaterra? En efecto, son primero los tratados de caza compilados en esos dos países los que brindan pruebas de ella. No obstante, a continuación, a partir de fines del siglo XIV, en una gran parte de Europa occidental, los documentos contables, los textos narrativos, la literatura y la iconografía parecen orientarse en la misma dirección.

Intentar responder a las preguntas que acaban de plantearse no es simple si se considera al jabalí de forma aislada. Sin duda, es posible estudiar la evolución del discurso simbólico sobre este animal a través de los bestiarios y las enciclopedias, las compilaciones de *exempla*, los libros de montería, los textos literarios y las imágenes de todo tipo. Pero eso no satisface al historiador. El descrédito del jabalí en el seno del bestiario cristiano es innegable, pero no explica todo. En cambio, si el investigador inserta a este animal en una problemática más amplia, que incluya a su vez la actitud de la Iglesia frente a la caza y las funciones reales y principescas de la montería en Occidente entre la época merovingia y el siglo XIV, comprenderá mejor las causas y los diferentes aspectos de esa relativa desvalorización. La caza del jabalí, en efecto, no cobra todo su sentido

hasta que no se la compara con otras dos cazas: la del oso y, sobre todo, la del ciervo.

LAS CACERÍAS ROMANAS

Los romanos adoran cazar el jabalí. Se trata de una presa noble, de una bestia temible, cuya fuerza y coraje admiran. Para los cazadores representa un adversario extremadamente peligroso que lucha hasta el final y muere sin huir ni renunciar. Por eso mismo, es una presa respetada y buscada. Sobre todo porque la caza del jabalí, que por lo general se practica a pie,¹ termina con un combate cuerpo a cuerpo, cara a cara, aliento contra aliento. La tarea del ojeo se lleva a cabo con perros y redes, pero es un hombre solo el que resiste el último embate de la bestia furiosa: sin temer sus golpes, ni sus gritos, ni su espantoso olor, éste intenta acabar con ella con la ayuda de un venablo o un cuchillo, golpeándola en el cogote o bien entre los ojos. Vencer a un jabalí siempre es una proeza. Son pocos aquellos que lo logran sin que los hieran los colmillos o las cerdas erizadas del animal.²

Por el contrario, la caza del ciervo es ignorada o despreciada (y aun más la del corzo). Se considera que este animal es débil, temeroso y cobarde: huye frente a los perros antes de renunciar y dejarse matar. A imagen de él, se califica de *cervi* (ciervos) a los soldados sin coraje que huyen frente al enemigo.³ Por otra parte, se considera que la carne del ciervo es fofa y poco higiénica; no está presente en la mesa de los patricios romanos.⁴ Finalmente, los cérvidos habitan tierras que las cacerías nobles nunca frecuentan, pues prefieren zonas más sombrías o más accidentadas. Perseguir o derribar al ciervo es, pues, una actividad que no ofrece ni gloria ni placer;

1 Los griegos y los romanos practican poco la caza a caballo. No obstante, bajo el Imperio, la influencia de las modas orientales contribuye a desarrollar algunas formas de montería ecuestre.

2 J. Aymard, *Les chasses romaines*, París, 1951, pp. 323-329 y 352-361.

3 O. Keller, *Die antike Tierwelt*, Leipzig, 1913, t. 1, pp. 277-284.

4 J. André, *L'alimentation et la cuisine à Rome*, París, 1961, pp. 118-120. Observemos que la Biblia, contrariamente a las tradiciones romanas, considera que la carne del ciervo es la carne más pura de todas (Dt 12,15,22; 15,22) y, de este modo, proporciona al cristianismo medieval sólidos argumentos escriturarios para poner en valor la pureza de este animal, muy lejos del carácter salvaje de la caza y los rituales sanguinarios del corte y la repartición que suceden a la muerte del animal.

un noble o un ciudadano de buena reputación no debe dedicarse a este tipo de caza, sino que debe reservársela al campesino. “Dejarás los ciervos para los campesinos” (*cervos relinques vilico*), aconseja a fines del siglo I de nuestra era el poeta Marcial en un famoso epigrama.⁵ Esa opinión es compartida por la mayoría de los autores que hablan de montería: el ciervo es una presa despreciable, sólo son nobles el león —al cual no se come, lo que prueba que la caza es primero un ritual antes de ser una búsqueda de alimento—, el oso y el jabalí. Sobre este último se explayan mucho y ponen de relieve la ferocidad y el salvajismo del animal que sale de su hozadero como la pólvora, destroza todo a su paso y luego da media vuelta para enfrentar al cazador, con las cerdas erizadas y las pupilas en llamas.⁶ Éstos son algunos adjetivos que califican a la bestia singular (*aper*) que he podido encontrar en los poetas latinos del siglo I antes de nuestra era y de los dos primeros siglos posteriores: *acer* (impetuoso), *ferox* (fogososo), *ferus* (salvaje), *fremens* (gruñidor), *fulmineus* (fulminante), *rubicundus* (colérico), *saevus* (furioso), *spumans* (espumajoso), *torvus* (amenazador), *violentus* (brutal). En estos *tópoi* domina la idea de una furia fulminante, que pone de relieve los peligros de semejante caza.

Esa admiración mezclada con temor se halla también en los germanos. Enfrentar en un combate individual a un oso o un jabalí es para todo joven un ritual indispensable para convertirse en un guerrero libre y adulto. El léxico alemán confirma, por otra parte, el parentesco simbólico entre los dos animales: las palabras *Bär* (oso) y *Eber* (jabalí) poseen una etimología común y están relacionadas con la gran familia del verbo *bero*, que significa combatir o golpear. Al igual que el oso, el jabalí es el atributo del coraje y del guerrero.⁷

En la cultura celta también posee esa virtud viril, pero es también, y sobre todo, la caza real por excelencia. En las mitologías celtas, son muchos los reyes o príncipes que persiguen un jabalí en una cacería interminable, especialmente un jabalí blanco que va a arrastrarlos al otro mundo. Aquí, nuevamente, el jabalí forma una dupla con el oso, rey de los animales

5 Marcial, *Epigrammata*, I, 49, 26 (ed. por W. Heraeus, Leipzig, 1925) [trad. esp.: *Epigramas*, Madrid, Gredos, 2001]. Véase también J. Aymard, *Les chasses romaines*, *op. cit.*, pp. 353-354.

6 O. Keller, *Die antike Tierwelt*, *op. cit.*, t. I, pp. 389-392. También véase F. Poplin, “La chasse au sanglier et la vertu virile”, en Universidad de Tours, *Homme et animal dans l'Antiquité romaine*, Actas del Coloquio de Nantes (1991), Tours, 1995, pp. 245-267.

7 H. Beck, *Das Ebersignum im Germanischen*, Berlín, 1965; G. Scheibelreiter, *Tiernamen und Wappwesen*, Viena, 1976, pp. 40-41, 81-83, 124-127.

para los celtas, del que constituye a su vez el doble y el enemigo.⁸ El rey Arturo, cuyo nombre, construido a partir de la raíz indoeuropea *art-*, es el mismo que el del oso, representa así al soberano arquetípico que caza interminablemente la jabalina o el jabalí.⁹ Es la imagen del poder temporal (el rey y el oso) que busca en vano el poder espiritual (el druida y el jabalí). Varios textos literarios franceses o anglonormandos de los siglos XII y XIII han conservado algunas fracciones de aquella rica mitología celta del cerdo salvaje y ponen en escena a un héroe (Guingamor, Aubri el Borgoñón, Tristán) que caza un jabalí blanco y que por seguirlo se ve arrastrado a un sinfín de aventuras, incluso al mundo de los muertos.¹⁰ Se trata, allí, de una caza simbólica heredada de tradiciones muy antiguas.¹¹

LOS LIBROS DE MONTERÍA

Esa admiración por el jabalí y su caza recorre toda la alta Edad Media,¹² sobre todo en los países germánicos, tal como lo prueban la arqueología, la toponimia, el derecho y la hagiografía.¹³ Pero ya no se la halla en los tratados de montería franceses de los siglos XIII y XIV. Para todos los autores,

8 F. Le Roux y C.-J. Guyonvarc'h, *La civilisation celtique*, Rennes, 1990, pp. 129-146.

9 P. Walter, *Arthur, l'ours et le roi*, París, 2002, pp. 79-100.

10 M. Thiébaux, "The mouth of the bear as a symbol in medieval literature", en *Romance Philology*, N° 12, 1969, pp. 281-299; M. Zips, "Tristan und die Ebersymbolik", en *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, t. 94, 1972, pp. 134-152; W. Schouwink, "Der Eber in der deutschen Literatur des Mittelalters", en *Verbum et Signum. Festschrift F. Ohly*, Munich, 1975, pp. 425-476; A. Planche, "La bête singulière", en *La chasse au Moyen Âge*, Actas del coloquio de Niza (1978), París y Niza, 1980, pp. 493-505.

11 W. Schouwink, "The sow Salaura and her relatives in medieval literature and art", en *Épopée animamle, fable, fabliau*, Actas del IV Coloquio de la Société Internationale Renardienne (Évreux, 1981), París, 1984, pp. 509-524.

12 C. Higounet, "Les forêts de l'Europe occidentale du v^e au xi^e siècle", en *Agricoltura e mondo rurale in Occidente nell'alto Medioevo*, Spoleto, 1966, pp. 343-398 (*Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, vol. 13); J. Verdon, "Recherches sur la chasse en Occident durant le haut Moyen Âge", en *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, t. 56, 1978, pp. 805-829; W. Rösener, "Jagd, Rittertum und Fürstenhof im Hochmittelalter", en W. Rösener (dir.), *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*, Gotinga, 1997, pp. 123-147.

13 K. Lindner, *Die Jagd im frühen Mittelalter*, Berlín, 1960 (*Geschichte der deutschen Weidwerks*, vol. 2); L. Fenske, "Jagd und Jäger im früheren Mittelalter. Aspekte ihres Verhältnisses", en W. Rösener (dir.), *Jagd und höfische Kultur...*, op. cit., pp. 29-93.

el animal noble, la caza real, será a partir de entonces el ciervo y ya no el jabalí. Algunos, como Gaston Phoebus, conde de Foix, autor de un *Libro de la caza* compilado entre los años 1387-1389, establecen una verdadera jerarquía de las cazas y colocan en primer lugar la del ciervo; otros, como Henri de Ferrières, no proponen una jerarquía precisa, pero comienzan con mucha naturalidad sus textos por la caza del ciervo y se demoran en ésta más que en todas las demás; algunos autores, como el caso del anónimo que escribió *Chace dou cerf*,¹⁴ cuya compilación puede situarse en la segunda mitad del siglo XIII (¿en Francia del Este?), o bien William Twich, montero mayor del rey de Inglaterra Eduardo II y autor, hacia 1315-1320 de un *Art de vénerie*,¹⁵ incluso dedican un poema entero o una obra específica al único gran cérvido; cosa a la que el jabalí nunca accede. Pero, sobre todo, el discurso acerca del ciervo nunca considera al animal de manera negativa y valoriza su caza desde todo punto de vista. Esto escribe Gaston Phoebus:

Es una buena caza la del ciervo, pues es bonito ventear un ciervo, es bonito desviarlo, es bonito dejarlo correr, es bonito cazarlo, es bonito volver a cazarlo, es bonito derribarlo, esté en el agua o en tierra, es bonito su cuero, es bonito despellejarlo bien, deshacerlo bien y recoger los derechos y la caza mayor es algo bonito y bueno y considero que es la caza más noble.^{16*}

Hallamos el mismo discurso, o casi, en tres autores cinegéticos del siglo XIV: Gace de La Buigne, capellán de tres reyes de Francia sucesivos, asiduo de las cacerías reales y autor de *Roman des deduis*, largo poema compuesto entre 1359 y 1373-1379,¹⁷ en el cual afirma, entre otras cosas, que la música de los monteros es más bella que la que se oye en la capilla real; Hardouin de Fontaine-Guérin, que finaliza en 1394 un *Livre du trésor de vénerie* dedi-

14 *Chace dou cerf*, ed. por G. Tilander, Estocolmo, 1960 (*Cynegetica*, vol. 7).

15 *La vénerie de Twiti. Le plus ancien traité de chasse écrit en Angleterre*, ed. por G. Tilander, Uppsala, 1956 (*Cynegetica*, vol. 2).

16 Gaston Phoebus, *Livre de chasse*, ed. por G. Tilander, Karlshamm, 1971, p. 52 (*Cynegetica*, vol. 17) [trad. esp.: *El libro de la caza*, Madrid, Casariego, 1994].

* [“C’est bonne chasce que du cerf, quar c’est belle chose bien quester un cerf, et belle chose de le destourner, et belle chose de le laissier courre, et belle chose de la chacier, et belle chose le rachacier, et belle chose les abais, soient en yaue ou en terre, et belle chose la cuirre, et belle chose bien l’escorchier et bien le deffere et lever les droiz, et belle chose et bonne la venaison. Et c’est belle beste et plaisante, et je tiens que c’est la plus noble chasce.”]

17 Gace de La Buigne, *Roman des deduis*, ed. por A. Blomqvist, Karlshamm, 1951 (*Studia romanica holmiensia*, vol. 3).

cado a Louis II de Anjou,¹⁸ en el cual se entretiene clasificando los bosques más bellos, los mejores cazadores y los sonidos de cuerno más notables; finalmente, y más que nadie, Henri de Ferrières, gentilhombre normando del que no sabemos casi nada, pero autor de los célebres *Livres du roy Modus et de la royne Ratio*, confeccionados algunos años antes, entre 1360 y 1379. Henri se niega a establecer una verdadera jerarquía entre las distintas cazas, pero, no obstante, admite su preferencia por la del ciervo:

No todas las personas tienen voluntad o coraje, pues sus naturalezas son diferentes y es por eso que Dios Nuestro Señor ordenó varios entretenimientos, que son distintos, a fin de que cada uno pueda hallar uno conforme a su naturaleza y a su estado; porque unos pertenecen a los ricos, otros a los pobres y por eso los dispondré en orden. Comenzaré con la caza de los ciervos y cómo se los captura con perros. Dicho entretenimiento es uno de los más agradables que existen.^{19*}

Si bien Gaston Phoebus no cesa de alabar al ciervo, eso no significa que fulmine al jabalí. Sin duda, en su sistema clasificatorio, el jabalí forma parte no sólo de las *grosses bestes* [animales grandes] (al igual que el ciervo, el gamo, el oso y el lobo), sino también de las *bestes mordantes* [animales que muerden] (junto con el oso, el lobo, el zorro y la nutria), de las *bestes puantes* [animales hediondos] (con el lobo, el zorro y el tejón) y de las *bestes noires* [animales negros] (con el oso y el lobo). Pero también lo considera una bestia valiente y soberbia, que no recurre a astucias y que combate hasta el fin de sus fuerzas; por eso mismo es, en oposición al ciervo, extremadamente peligroso:

Es el animal que tiene las armas más fuertes del mundo y que más pronto mataría a un hombre o a un animal; no existe ningún animal que pueda

18 Hardouin de Fontaine-Guérin, *Livre du trésor de vénerie*, ed. por H. Michelant, Metz, 1856.

19 Henri de Ferrières, *Les livres du roy Modus et de la royne Ratio*, § 3, ed. por G. Tilander, París, 1932, t. 1, p. 12 [trad. esp.: *Libro de caza del rey Modus*, Madrid, Casariego, 1989].

* ["Toutes personnes ne sont mie d'une volenté ne d'un courage, ains sont leurs natures diverses, et pour ce ordena Dieu Nostre Sires plusieurs deduis, qui sont de diverses manieres, affin que chascun peut trouver deduis a la plaisance de sa nature et de son estat; car les uns appartient aus riches, les autres aus povres, et pour ce les vous deviserai par ordre. Et commencherai a la venerie des cerfs et comment l'en les prent a forche de chiens. Lequel deduit est un des plus plaisans qui soit."]

matarlo antes de que él lo mate a él, ni el león ni el leopardo [...]; puesto que ni el león ni el leopardo pueden matar a un hombre o a un animal de un solo golpe [...]; el jabalí mata de un golpe, como lo haríamos con un cuchillo.^{20*}

Henri de Ferrières, en cambio, es el autor más severo con el jabalí. La reina Ratio, que expresa la opinión común, ve en este animal una encarnación de todos los enemigos de Cristo. Es la antítesis del ciervo: a las diez “propiedades” cristológicas de éste corresponden las diez propiedades diabólicas del otro. Según la reina, el jabalí es feo, negro y *hérichié* [erizado]; vive en las tinieblas; es felón, colérico y orgulloso; es pendenciero; posee dos armas temibles, dignas de los ganchos del Infierno: *deux dens qui sont en sa gueule* [dos dientes que tiene en la boca]; nunca mira hacia el cielo, sino que siempre tiene la cabeza metida en la tierra; hurga el suelo durante todo el día y no piensa más que en los placeres terrenales; es sucio y le gusta estar en el lodo; sus pezuñas están torcidas y parecen *pigaches*;²¹ finalmente, es perezoso: una vez que ha hurgado y comido mucho, sólo piensa en descansar en su lecho. Es el enemigo de Cristo. Es el Diablo.²²

DE LOS TEXTOS CINEGÉTICOS A LOS DOCUMENTOS DE ARCHIVO

La caída del prestigio de la caza del jabalí no es sólo alegórica o literaria. Está confirmada por los documentos de archivo. En efecto, a partir de mediados del siglo XIV, al menos en Francia y en Inglaterra, no es extraño dejar de encontrar en las contabilidades reales o principescas menciones contables respectivas al mantenimiento regular de una jauría especializada en la caza del jabalí.²³ Dicha caza requiere numerosos perros, valientes y

20 Gaston Phoebus, *Livre de chasse*, *op. cit.*, cap. ix.

* [“C’est la beste dou monde qui a plus forz armes et qui plus tost tueroit un homme ou une beste; il n’est nulle beste qu’il ne tuast seul a seul plus tost que elle ne feroit luy, ne lion ne liepart [...]; quar lyons ne liepart ne tuent mie un homme ne une beste a un coup [...]; le sanglier tue d’un coup, comme on feroit d’un coutel.”]

21 Largos zapatos masculinos de moda en el ámbito aristocrático. Escandalizan porque terminan en una punta enrollada sobre sí misma como el cuerno de un carnero.

22 *Les livres du roy Modus...*, *op. cit.*, § 76, t. 1, pp. 146-148.

23 En España y en los países germánicos, en cambio, la cantidad de jaurías destinadas al jabalí comienza a disminuir recién en el siglo XV. Véanse los comentarios y los cuadros publicados por W. Störmer, “Hofjagd der Könige und der Herzöge im mittelalterlichen Bayern”, en W. Rösener (dir.), *Jagd und höfische Kultur...*, *op. cit.*,

resistentes; muchos son víctimas del animal y deben reemplazarse con regularidad.²⁴ Por eso mismo, el mantenimiento permanente de una jauría semejante cuesta muy caro. Ahora bien, a partir del momento en que la caza del jabalí deja de ser una caza real y principesca, o bien, concretamente, deja de practicarse con asiduidad, el mantenimiento permanente de una jauría tal ya no es necesario. De hecho, no es extraño leer en la pluma de un cronista, o incluso en un documento de archivo, que tal príncipe que deseaba cazar jabalíes, pero que no tenía una jauría para ese efecto, alquiló la jauría de otro príncipe, o incluso, cosa aun más significativa de la desvalorización de dicha caza, la de un vasallo.²⁵

Otros documentos –técnicos, narrativos o contables– respectivos a las cortes de Borgoña, de Borbón y de Anjou a fines del siglo XIV y a comienzos del XV, nos informan que a partir de entonces la única caza que practican los príncipes y los reyes es la del ciervo, mientras que la caza del jabalí sólo conviene a los monteros, que se han vuelto auténticos profesionales.²⁶ La caza de la *beste singuliere* [bestia singular], “negra, mordiente y apesotosa”, ya no es tanto un ritual aristocrático como una simple batida destinada a eliminar un animal que se ha vuelto prolífico, que devasta los viñedos, los jardines y los trigales, como confirma el empleo de *artilugios*, es decir, de trampas y redes para atrapar el animal y terminar con él.²⁷ Aquí estamos muy lejos del cuerpo a cuerpo, que enfrentaba el hombre a la bestia y que, en las sociedades antiguas, convertía a la caza del jabalí en una actividad guerrera, peligrosa, salvaje. A partir de entonces, ésta tiende a

pp. 289-324. En Baviera, la caza del ciervo aventaja definitivamente a la caza del jabalí en el siglo XV y, sobre todo, en el siglo XVI.

24 Acerca de las especificidades de la jauría necesaria para cazar el jabalí, Gaston Phoebus proporciona informaciones abundantes y precisas. Véase el *Livre de chasse*, *op. cit.*, caps. XVII-XXI, en particular el cap. XVII, § 42-43 y 54.

25 C. Beck, “Chasses et équipages de chasse en Bourgogne ducale (vers 1360-1420)”, en A. Paravicini Bagliani y B. van den Abeele, (dirs.), *La chasse au Moyen Âge. Société, traités, symboles*, Turnhout, 2000, pp. 151-174. Véase también C. Niedermann, *Das Jagdwesen am Hofe Herzog Philipps des Guten von Burgund*, Bruselas, 1995, así como el antiguo estudio, rico en referencias documentales, de E. Picard, “La vénerie et la fauconnerie des ducs de Bourgogne”, en *Mémoires de la Société Éduenne* (Autun), 9, 1880, pp. 297-418.

26 C. Niedermann, “*Je ne fais que chassier*. La chasse à la cour de Philippe le Bon, duc de Bourgogne”, en A. Paravicini Bagliani y B. van den Abeele (dirs.), *La chasse au Moyen Âge*, *op. cit.*, pp. 175-185.

27 Gaston Phoebus se explaya mucho sobre esas nuevas técnicas para atrapar al jabalí, aun cuando las reprueba, puesto que éstas no son formas de atrapar a un animal “con nobleza y gentileza”. Véase el *Livre de chasse*, *op. cit.*, caps. LX-LXXVIII.

acercarse a la del lobo y, por eso mismo, pierde su dimensión de ritual aristocrático. Por otra parte, a fines de la Edad Media, la carne del jabalí, tan valorada por los romanos, los galos y los germanos y también muy apreciada en la época feudal, comienza a estar menos presente en las mesas reales y ducales. De ahora en más, se preferirá antes que ella la carne de las aves acuáticas y, en materia de caza mayor, la carne del ciervo, la cierva o incluso el gamo.²⁸ Este último comienza a criarse en los parques y sirve a su vez de animal recreativo y de nueva presa.

Para comprender esta inversión del prestigio de las cazas entre la alta y la baja Edad Media, también hay que tener en cuenta los lugares donde ésta se opera. El ciervo, que se caza con jauría, al igual que el corzo, el gamo, el zorro y la liebre,²⁹ requiere espacios más grandes que el jabalí. Ahora bien, a lo largo de los siglos, el régimen jurídico de la *foresta*, es decir, del derecho de caza controlado por el poder de los dinastas (o incluso reservado únicamente al señor feudal), tiende a prolongarse a los reinos y grandes feudos de Europa occidental. A tal punto que, a partir del siglo XII, en muchos países y regiones, sólo los reyes y los príncipes terminan disponiendo de territorios lo suficientemente extensos para cazar el ciervo.³⁰ A falta de poseer bosques vastos donde poder cazar el ciervo en plena libertad jurídica o feudal, los simples señores deben conformarse con cazar el

28 A fines de la Edad Media, en las mesas principescas, la tendencia general es la de una fuerte disminución de la caza mayor y, por el contrario, la de un aumento de la presencia de pájaros y aves de corral de lujo. Entre una abundante literatura: *Manger et boire au Moyen Âge*, Actas del Coloquio de Niza (1982), París, 1984, 2 vols.; M. Montanari, *Alimentazione e cultura nel Medioevo*, Roma y Bari, 1988; *Essen und Trinken in Mittelalter und Neuzeit*, Sigmaringen, 1987; B. Laurieux, *Le Moyen Âge à table*, París, 1989, y *Le règne de Taillevent. Livres et pratiques culinaires à la fin du Moyen Âge*, París, 1997.

29 En la época moderna, son muchos los autores que se niegan a hablar de una verdadera "caza con jauría" en el caso del jabalí (sin embargo, los tratados franceses del siglo XIV emplean comúnmente esta expresión) y prefieren hablar de "pequeña montería". Véanse: J.-L. Boudoire y J. Vassant, *Le sanglier*, París, 1988; J.-J. Brochier y J.-P. Reder, *Anthologie du sanglier*, París, 1988.

30 H. Thimme, "Forestis. Königsgut und Königsrecht nach den Forsturkunden vom 6. bis 12. Jahrhundert", en *Archiv für Urkundenforschung*, t. 2, 1909, pp. 101-154; C. Petit-Dutaillis, "De la signification du mot forêt à l'époque franque", en *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 76, 1915, pp. 97-152; C. R. Young, *The royal forests of medieval England*, Cambridge, 1979; M. Pacaut, "Esquisse de l'évolution du droit de chasse au haut Moyen Âge", en *La chasse au Moyen Âge*, op. cit. (nota 10), pp. 59-68; J. Semmler, "Der Forst des Königs", en J. Semmler (dir.), *Der Wald in Mittelalter und Renaissance*, Berlín, 1991, pp. 130-147; T. Zotz, "Beobachtungen zu Königstum und Forst um früheren Mittelalter", en W. Rösener (dir.), *Jagd und höfische Kultur...*, op. cit., pp. 95-122.

jabalí. De ese modo, contribuyen a disminuir el prestigio de esa caza mientras que la del ciervo, antes menospreciada, se vuelve plenamente real. Sobre todo porque ésta siempre se practica a caballo, mientras que la primera se comienza a caballo, pero se termina a pie. Ahora bien, a partir de los siglos XI y XII, son pocos los reyes y los príncipes que acceden a cazar a pie, como los vasallos y los campesinos.

Sin realmente poder proponer una cronología precisa, podemos admitir que en Francia y en Inglaterra la caza del ciervo se vuelve más prestigiosa que la del jabalí entre comienzos del siglo XII y mediados del siglo XIII; mientras que en Italia y los países germánicos esa inversión en la jerarquía se produce más tarde, quizás hacia fines del siglo XIV o comienzos del XV; y en España y Portugal, aún más tarde, en los albores de la época moderna.

EL JABALÍ, UN ANIMAL DIABÓLICO

Pese a lo que acabamos de decir, el derecho feudal y la evolución de las técnicas de caza no bastan para explicar la decadencia del prestigio de la caza del jabalí. Existen otras razones relacionadas con la simbología del animal en sí mismo. O, más bien, con el lugar que la Iglesia y los clérigos le reservaron dentro del bestiario. Dicho lugar fue negativo desde muy temprano. Sin modificar en absoluto el discurso de los textos antiguos y conservando al jabalí todos los calificativos con que lo dotaban los autores latinos (*acer, ferox, fulmineus, saevus, violentus*, etc.), los Padres de la Iglesia transformaron al animal tan admirado por los cazadores romanos, los druidas celtas y los guerreros germanos en una bestia impura y aterradora, enemiga del Bien, imagen del hombre pecador y sublevado contra su Dios. Agustín, al comentar el salmo 80 [79] que describe al jabalí destrozando las viñas del Señor, es el primero en presentar a este animal como una criatura del Diablo.³¹ Algunas décadas después, Isidoro de Sevilla destaca que el animal debe su nombre a su ferocidad misma: “el jabalí (*aper*) se llama así debido a su propia ferocidad (*a feritate*) sustituyendo P a F” (*Aper a feritate vocatus, ablata f littera et subrogata p dicitur*).³² Finalmente, Raban

31 Agustín, *Ennaratio in Psalmum 79*, PL, t. 36, col. 1025.

32 Isidoro de Sevilla, *Etymologiae*, libro XII, cap. 1, § 27 (ed. por J. André, París, 1986, p. 37) [trad. esp.: *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2004]. Esta etimología *per commutationem litterarum* será retomada por Papias y luego por todos los autores hasta el siglo XIII.

Maur, en el siglo IX, fija definitivamente la simbología infernal del animal al introducirlo en el corazón del bestiario del Diablo.³³ Algunos de sus dichos serán retomados literalmente por los bestiarios latinos de los siglos XI y XII y luego por las grandes enciclopedias del siglo XIII.³⁴

En la misma época, se hallan ideas similares sobre la ferocidad diabólica del jabalí en los sermones, los *exempla*, los tratados sobre los vicios y los bestiarios. El coraje del animal, celebrado por los poetas romanos, se ha convertido en una violencia ciega y destructora. Sus hábitos nocturnos, su pelaje oscuro, sus ojos y sus colmillos que parecen echar chispas lo convierten en una bestia directamente salida del abismo del Infierno para atormentar a los hombres y desafiar a Dios. El jabalí es feo, babea, huele mal, es ruidoso, tiene el lomo erizado y las cerdas rayadas, posee “cuernos en la boca”,³⁵ en todos sus aspectos es una encarnación de Satán.

A fines de la Edad Media, la simbología negativa del jabalí incluso parece acentuarse, pues se lo comienza a dotar de vicios hasta ese momento reservados únicamente al cerdo doméstico: suciedad, glotonería, intemperancia, lubricidad, pereza. Los saberes y las sensibilidades de la alta Edad Media no confundían a los dos animales; sin embargo eso es algo que sucede a veces, si no frecuentemente, a partir del siglo XIV. La prueba de esto la aportan los comentarios posteriores a la muerte del rey de Francia Felipe el Hermoso, a fines del año 1314.³⁶ Éste murió debido a un accidente de caza provocado por un jabalí en el bosque de Compiègne. Dos o tres siglos antes, una muerte semejante se habría considerado heroica y hasta verdaderamente real. Pero a comienzos del siglo XIV, ése no es el caso. Aun si fue causada por un cerdo salvaje, esa muerte recuerda la extraña muerte del príncipe Felipe, hijo de Luis VI el Gordo, cerca de doscientos años antes: en una calle de París, en el mes de octubre de 1131, un vulgar *porcus diabolicus*, como escribe Suger,³⁷ se había echado bajo los pies del caballo del joven príncipe y había provocado una caída mortal y mancillado la dinastía capeta

33 Raban Maur, *De naturis rerum*, PL, t. 111, col. 207.

34 Tomás de Cantimpré, *Liber de natura rerum*, ed. por H. Böse, Berlín, 1973, p. 109 [trad. esp.: *De natura rerum*, Málaga, Talavera Esteso, 1974].

35 Esta bonita expresión pertenece a François Poplin. Véase “La chasse au sanglier”, art. cit. (nota 6).

36 L. Douët d’Arcq, “Note sur la mort de Philippe le Bel”, en *Revue des Sociétés Savantes*, 6ª serie, t. 4, 1876, pp. 277-280; C. Baudon de Mony, “La mort et les funérailles de Philippe le Bel d’après un compte rendu à la cour de Majorque”, en *Bibliothèque de l’École des Chartes*, t. 68, 1897, pp. 5-14; J. Favier, *Philippe le Bel*, París, 1978, pp. 522-523.

37 Suger, *Vita Ludovici Grossi regis*, ed. por H. Waquet, París, 1929, p. 266.

con una mácula imborrable que ni siquiera las futuras flores de lis virginales de los escudos de armas de la realeza podrán borrar del todo. Ese príncipe Felipe, en efecto, ya había sido coronado y consagrado rey de Francia mientras su padre estaba en vida, como acostumbraban hacer los primeros reyes capetos a fin de asegurar la continuidad de la dinastía. Un simple cerdo errante fue la causa de la muerte de ese *rex junior jam coronatus* y dicha muerte fue vivida, por toda la Cristiandad, como particularmente humillante.³⁸ Aparentemente, a Felipe el Hermoso no le sucedió nada similar en el mes de noviembre de 1314. Y sin embargo, crónicas, libelos y panfletos no dejaron de destacar que, una vez más, la monarquía francesa había sido víctima de un cerdo y que el rey execrado pagaba de esa manera todas sus traiciones e infamias. Entre el cerdo doméstico y el cerdo salvaje, la frontera simbólica, antes sólida, ya no era impermeable.

De hecho, a partir de mediados del siglo XIII, en los compendios teológicos sobre los vicios, en las compilaciones de *exempla* y luego en los bestiarios literarios o iconográficos asociados a los siete pecados capitales, el jabalí parece resumir en su persona todos los vicios y pecados antes compartidos entre el cerdo doméstico y el cerdo salvaje: por un lado, *violentia* (violencia), *furor, cruor* (salvajismo), *ira, superbia* (soberbia), *obstinatio* (obstinación), *rapacitas* (codicia), *impietas* (impiedad); por otro lado, *sorditia* (suciedad), *foeditas* (fealdad), *libido* (desenfreno), *intemperantia* (intemperancia), *gula, pigritia* (pereza). Cuando, a fines de la Edad Media, se impone el sistema mecánico de los siete pecados que se oponen a las siete virtudes, el jabalí presenta el mérito único entre todos los animales de poder atribuírsele seis de los siete pecados mortales: *superbia* (soberbia), *luxuria* (lujuria), *ira, gula, invidia* (envidia) y *acedia* (pereza). Con lo único con lo que no se lo relaciona es con la *avaritia* (avaricia).³⁹ En las miniaturas y los tapices alemanes que, en el siglo XV, representan el enfrentamiento de los vicios y las virtudes bajo la forma de una justa o un torneo, el jabalí se puede escoger, pues, como montura, como cimera o como emblema heráldico de cada uno de los seis pecados capitales antes men-

38 M. Pastoureau, "Histoire d'une mort infâme: le fils du roi de France tué par un cochon (1131)", en *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1992, pp. 174-176.

39 M. W. Bloomfield, *The seven deadly sins*, 2ª ed., Chicago, 1967, pp. 244-245; M. Vincent-Cassy, "Les animaux et les péchés capitaux: de la symbolique à l'emblématique", en *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge* (XI^e-XV^e s.), Actas del XV Congreso de la Sociedad de Historiadores Medievalistas de la Enseñanza Superior Pública (1984), Toulouse, 1985, pp. 121-132.

cionados, representado mediante una personificación. Es la estrella indiscutida del campo enemigo de Cristo.⁴⁰

Por otra parte, ese carácter infernal era lo que Henri de Ferrières ya intentaba poner de relieve, algunas décadas antes, en sus *Livres du roy Modus et de la Royne Ratio*, al enumerar las diez propiedades morales del jabalí comparándolas con los diez “mandamientos del Anticristo”.⁴¹ Éstas ya remiten a cinco o seis pecados mortales: soberbia, ira, lujuria, gula, pereza y, quizás, envidia. En cuanto a su aspecto físico, el animal evoca el Infierno en todos sus aspectos: pelaje negro, lomo erizado con puntas, olor insoporrible, gritos escalofriantes, calor del celo, rapidez de la pólvora, colmillos incandescentes que funden todo lo que tocan. La descripción del jabalí del siglo XIV no es tan diferente de la del jabalí de los autores romanos, pero todo lo que en la Antigüedad pagana constituía sus admirables cualidades ahora lo convierte en una criatura infernal.

EL CIERVO, UN ANIMAL CRISTOLÓGICO

A ese animal diabólico, Henri de Ferrières opone un animal cristológico: el ciervo, cuyas diez propiedades constituyen la contrapartida de las del jabalí y cuyas diez astas se comparan con el decálogo: “Y sus diez astas representan los diez mandamientos de la ley que Jesucristo dio al hombre para defenderse de sus tres enemigos: la carne, el diablo y el mundo”.^{42*} Gaston Phoebus sigue sus pasos al conferir a ese animal todas las virtudes y al presentarlo como la principal caza real.⁴³ Al enumerar las diferentes cualidades del ciervo, estos dos autores no hacen más que retomar un discurso a favor de dicho animal, que aparece a partir de la época paleocristiana y que recorre toda la Edad Media cristiana.

Los Padres de la Iglesia y los bestiarios latinos que los suceden se basan, en efecto, en algunas tradiciones antiguas para ver en el ciervo a un ani-

40 Acerca de esta iconografía y las prácticas de carnaval relacionadas con ella en los países germánicos, J. Leibbrand, *Speculum bestialitatis. Die Tiergestalten der Fastnacht und des Karnevals im Kontext christlicher Allegorese*, Munich, 1988.

41 *Les livres du roy Modus...*, § 75, *op. cit.*, p. 144.

42 *Ibid.*, § 74, pp. 141-142.

* [“Et ches dis branches representent les dis commandemens de la loy que Jhesu Crist donna a homme pour soi deffendre de trois anemis: c'est de la char, du dyable et du monde.”]

43 *Livre de chasse, op. cit.*, cap. I, § 86.

mal solar, un ser de luz, mediador entre el cielo y la tierra. Eso explica todas las leyendas hagiográficas y luego literarias construidas en torno del ciervo blanco, el ciervo de oro, el ciervo alado, el ciervo maravilloso hallado por un cazador y que llevaba entre sus astas una cruz luminosa. Por otra parte, lo convierten en un símbolo de fecundidad y de resurrección (¿acaso sus astas no vuelven a crecer todos los años?), una imagen del bautismo, un adversario del Mal. Retoman la frase de Plinio según la cual el ciervo es el enemigo de la serpiente, a la que fuerza a salir de su agujero para matarla.⁴⁴ Sobre todo, glosan interminablemente sobre un famoso versículo del salmo 42 [41], que canta cómo el alma del justo busca al Señor al igual que el ciervo sediento busca el agua de la fuente.⁴⁵ Dejando voluntariamente de lado los aspectos negativos y sexuales de la simbología del ciervo,⁴⁶ los Padres y teólogos lo presentan como un animal puro y virtuoso, una imagen del buen cristiano, un atributo o sustituto de Cristo al igual que el cordero o el unicornio. Para ello, no dudan en jugar con las palabras y establecer un acercamiento entre *servus* y *cervus*: el ciervo es el Salvador.

Los libros de montería retoman sin dificultad esa asimilación: el ciervo es un animal de sacrificio, una presa sacrificada ritualmente según códigos y usos precisos sobre los que se detienen todos los tratados cinegéticos; su muerte ritual se pone en paralelo con la Pasión de Cristo. Y los textos literarios se basan en ese mismo juego de palabras entre *servus* y *cervus* para convertir la caza del ciervo en una metáfora del amor salvador.⁴⁷

44 “Está en constante hostilidad con la serpiente. Busca las cavernas de los reptiles y, con la sola exhalación de su hocico, las fuerza a salir. También es por eso que el olor del cuerno del ciervo quemado es útil para espantar las serpientes” (*Et iis [cervis] est cum serpente pugna. Vestigant cavernas, nariumque spiritu extrahunt renitentes. Ideo singulare abigendis serpentibus odor adusto cervino cornu*; Plinio, *Historia natural*, libro VIII, cap. I, § 7).

45 *Quemadmodum desirat cervus ad fontes aquarum, ita desirat anima mea ad te, Deus* (Sal 42 [41], 2). Véase el largo comentario que san Agustín dedica a este salmo y a la simbología del ciervo: *Ennaratio in Psalmum 41*, PL, t. 36, col. 466. Ese versículo explica por qué con tanta frecuencia se representa al ciervo en las pilas bautismales y en las escenas de bautismo: éste evoca el alma cristiana bebiendo de la fuente de vida.

46 Como en la Antigüedad grecorromana, en la Edad Media el ciervo sigue siendo un fuerte símbolo de lubricidad y de sexualidad. Son muchos los prelados y los pastores que prohíben a sus fieles “hacerse el ciervo”, es decir, durante el carnaval o las fiestas tradicionales, disfrazarse de ciervo y enarbolar un sexo masculino gigantesco con el cual se simula el acto carnal.

47 A veces, se representa al amor cortés y profano: el ciervo encarna, entonces, al amante servidor de su dama. Véase M. Thiébaux, *The stage of love. The chase in medieval literature*, Ithaca y Londres, 1974.

Al valorizar el ciervo, considerado perezoso y de poco interés por los monteros antiguos, y al despreciar el jabalí, demasiado venerado por los cazadores y los guerreros bárbaros, la Iglesia medieval contribuyó progresivamente a invertir la jerarquía de las cazas. Así como entre la alta Edad Media y el siglo XII había logrado derribar al oso (animal autóctono, antropomorfo, objeto de creencias y cultos sospechosos) de su trono de rey de los animales en toda Europa septentrional para reemplazarlo por el león (animal exótico y escriturario, sin riesgos para la religión cristiana),⁴⁸ poco a poco pudo reemplazar, del mismo modo, el jabalí por el ciervo como caza real y principesca. La sustitución no se llevó a cabo de una sola vez ni en todas partes al mismo ritmo, pero los primeros rastros ya se hallan en la literatura artúrica de la segunda mitad del siglo XII: Arturo, el rey-oso que cazaba la jabalina blanca en los cuentos galos de la alta Edad Media,⁴⁹ desde el comienzo de la primera novela de Chrétien de Troyes, *Erec y Enid*, caza “el ciervo blanco”.⁵⁰ De ese modo, hacia 1170, el poeta de Champaña inaugura un *tópos* que será retomado por la mayoría de sus sucesores y que presentará la caza del ciervo como la caza real para toda la literatura cortés del siglo XIII.⁵¹ Del modelo literario a las prácticas verdaderas, el paso se dará de manera más o menos rápida: a partir del siglo XIII en Francia e Inglaterra, a fines de la Edad Media en Alemania, Italia y España.

LA IGLESIA FRENTE A LA CAZA

El papel de los clérigos en esa promoción del ciervo como caza real ha sido, pues, primordial. Para la Iglesia, enemiga de toda caza,⁵² la del ciervo es,

48 Acerca de esta sustitución, véase M. Pastoureau, “Quel est le roi des animaux?”, en *Le monde animal et ses représentations...*, *op. cit.*, pp. 133-142.

49 P. Walter, *Arthur, l'ours et le roi*, *op. cit.* (nota 9), pp. 79-100.

50 Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, ed. Mario Roques, París, 1973, versos 27-284 [trad. esp.: *Erec y Enid*, Madrid, Siruela, 1987].

51 A. Guerreau-Jalabert, “Le cerf et l'épervier dans la structure du prologue d'*Erec*”, en A. Paravicini Bagliani y B. van den Abeele (dirs.), *La chasse au Moyen Âge*, *op. cit.*, pp. 203-219; E. Bormann, *Die Jagd in den altfranzösischen Artus- und Abenteuerromanen*, Marburgo, 1887.

52 Entre una bibliografía abundante, T. Szabo, “Die Kritik der Jagd, von der Antike zum Mittelalter”, en W. Rösener (dir.), *Jagd und höfische Kultur...*, *op. cit.*, pp. 167-230.

de hecho, un mal menor. Es una caza menos salvaje que la del oso⁵³ —cuya existencia aún se comprueba en los Pirineos en los siglos XIV y XV—⁵⁴ y que la del jabalí. No finaliza con un combate sangriento cuerpo a cuerpo entre el hombre y la bestia. Ve morir a menos hombres y menos perros. Devasta menos las cosechas, provoca menos vociferaciones y hedores animales y para concluir depende más de la fatiga de los hombres, los perros y la presa. Sin duda, no es tan calma como la caza de aves e incluso conserva un carácter furioso en otoño, en la época de la brama y del celo, cuando los grandes machos son invadidos por un vigor sexual exacerbado. Pero, sea cual fuere el período del año, la persecución del ciervo no sumerge a los cazadores en un estado similar al trance o la rabia, como puede hacerlo un combate de cerca contra un oso o un jabalí.⁵⁵ En fin, parece más civilizada, mejor controlada.

A su vez, la simbología del ciervo permite dar a la caza una verdadera dimensión cristiana. En los relatos medievales, el santo siempre es la antítesis del cazador. Pero, con el ciervo, el cazador puede volverse un santo. Tal es el caso en la leyenda de Eustaquio, general romano y cazador apasionado que un día vio aparecer un crucifijo entre las astas de un ciervo al que perseguía; luego de aquella visión, se convirtió junto con toda su familia.⁵⁶ Lo mismo sucede, un poco después, en la leyenda similar de Huberto, hijo del duque de Aquitania, quien tuvo la misma visión mientras cazaba un viernes santo; éste reformó su vida, partió a evangelizar a las Ardenas y se convirtió en el primer obispo de Lieja.⁵⁷ Por una suerte de inversión, en la época moderna se convirtió en un santo curador, particularmente solicitado contra todas las formas de la rabia en la región del Mosa y la región renana.⁵⁸ La Iglesia siempre ejerce un verdadero poder sobre el ciervo. Sobre el oso y el jabalí no posee prácticamente ningún control. La única estrategia posible, pues, es demonizar a esos dos animales y, de ese modo,

53 B. Andreolli, "L'orso nella cultura nobiliare dall' *Historia Augusta* a Chrétien de Troyes", en B. Andreolli y M. Montanari (dirs.), *Il bosco nel Medioevo*, Bolonia, 1989, pp. 35-54.

54 Gaston Phoebus nos provee una gran cantidad de informaciones sobre esto. Véase su *Livre de chasse*, *op. cit.*, caps. VIII y LII.

55 Respecto del oso, véase la extraordinaria historia que ocurrió al medio hermano de Gaston Phoebus, Pierre de Béarn, contada por Froissart y estudiada por M. Zink, "Froissart et la nuit du chasseur", en *Poétique*, N° 41, 1980, pp. 60-77.

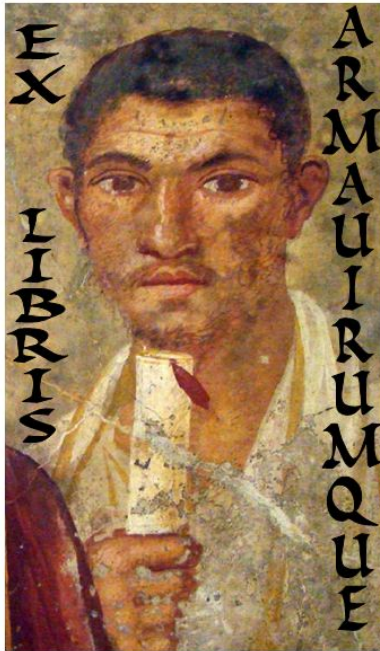
56 *Acta sanctorum*, sept. VI, pp. 106-142.

57 *Ibid.*, nov. I, pp. 759-930.

58 Véase B. Hell, *Le sang noir. Chasse et mythe du sauvage en Europe*, París, 1994, pp. 147-198.

desvalorizar las cazas que los tienen como presa. Cosa que se lleva a cabo entre el siglo XII y el siglo XIII: queda libre el lugar para ascender definitivamente al ciervo –y sólo al ciervo– al puesto de presa real.

Entre fines de la Antigüedad y fines de la Edad Media, la Iglesia no logró eliminar la caza, cosa que sin duda hubiera querido hacer. Era imposible: en la Edad Media, todo rey, príncipe o señor debe cazar y regalar o compartir la presa que ha capturado. Pero la Iglesia logró controlar la caza, orientarla hacia vías menos peligrosamente salvajes y paganas. Para ello, la desacralización del oso y del jabalí y, por el contrario, la valorización del ciervo fueron medios particularmente eficaces.



El vegetal

Las virtudes de la madera

Para una historia simbólica de los materiales

Intentar definir lo que pudo representar la madera en las creencias, las sensibilidades, los códigos sociales y las prácticas simbólicas de los hombres de la Edad Media exige interrogar categorías de documentos variadas, no sólo relativas al mundo de los signos y las imágenes, sino también a la cultura técnica y material, a las estructuras feudojurídicas (el estatus de los bosques, los derechos de la madera) y a los intereses económicos. Aquí, quizá más que en cualquier otro ámbito, lo material y lo simbólico son indisolubles; el análisis no puede ni debe separarlos. No obstante, como los arqueólogos y los historiadores de las técnicas ya han despejado varios terrenos (en lo relativo a la construcción, por ejemplo), me ha parecido legítimo centrar mis reflexiones en lo respectivo al imaginario y los usos que derivan de él. Sin embargo, un trabajo que profundice sobre esos problemas no será realmente posible hasta que no se hayan multiplicado los análisis y las identificaciones de las esencias relativos a los objetos y monumentos de madera que la Edad Media nos ha transmitido. Por lo tanto, no propongo aquí más que un balance provisorio, basado en algunos terrenos documentales que me resultan familiares: el vocabulario, los nombres de personas y lugares, las enciclopedias, los textos literarios, los emblemas y las imágenes. Entre la cultura erudita y la cultura “popular” (¿esta última noción realmente puede aplicarse a las sociedades medievales?), he intentado destacar aquello que podía provenir de una cultura media, “común”, dejando de lado aquello que me parecía demasiado especulativo, esotérico, anecdótico o circunstancial.

UN MATERIAL CON VIDA

Para la cultura medieval, la madera es, primero, una materia viva. Por ese motivo, suele oponerla a dos materias muertas, la piedra y el metal, y, en la mayor parte de las escalas de valores que atañen a la simbología de los materiales, la madera prevalece tanto sobre una como sobre el otro. Sin duda, es menos resistente que ellos, pero es más pura, más noble y, sobre todo, más cercana al hombre. En efecto, la madera no es un material como los demás: vive y muere, tiene enfermedades y defectos, está fuertemente individualizada. Alberto Magno, en el siglo XIII, observa que se pueden ver sus nudos y sus anomalías de crecimiento, sus grietas y sus picaduras; al igual que el ser humano, puede sufrir, pudrirse o lastimarse; al igual que él, puede infectarse con gusanos.¹ Muchas metáforas latinas medievales comparan la corteza del árbol con la piel del hombre y algunos autores ponen de relieve el carácter antropomorfo no sólo del árbol, sino también de la madera, material que, como el hombre, posee venas y “*humores*”, que se anima por el flujo de la savia, que contiene una gran cantidad de agua, que vive en estrecha relación con el clima, con los lugares y el medio, con el ritmo de los días y de las estaciones.² Es un ser vivo, casi un animal. En algunos autores de la Edad Media, junto con un gran conocimiento técnico, también existe un verdadero discurso humanista en lo que respecta a la madera.³ Ahora bien, no existe un discurso semejante ni para la piedra ni para el metal, ni siquiera, incluso, para la tierra o el tejido. La madera prevalece sobre los otros materiales porque tiene vida.

Prevalece particularmente sobre la piedra, la que, al igual que ella, muchas veces se asocia a lo sagrado, pero que representa una materia inerte, brutal e inmutable (lo que, en cambio, a veces le confiere una dimensión de eternidad). Resulta sorprendente notar que la mayor parte de las supersticiones medievales que ponen en escena a estatuas que hablan, se desplazan, sangran y lloran, involucran estatuas de madera y no de piedra.⁴ Las

1 Alberto Magno, *De animalibus*, ed. por H. Stadler, Münster, 1913, cap. 22, §§ 65 y 66, y cap. 36, § 2. Los gusanos (*vermes*) incluyen, en la zoología medieval, a numerosos invertebrados, sobre todo insectos.

2 Véanse los textos reunidos por Vincent de Beauvais en su *Speculum naturale*, libro VII, caps. L-LI (ed. por Douai, 1624, col. 456-457).

3 Véanse los textos citados por E. Meyer y C. Jessen en la introducción a la edición del libro VII del *De vegetalibus* de Alberto Magno, Berlín, 1867.

4 Véanse, entre una bibliografía abundante, P. Geary, *Furta Sacra. Thefts of relics in the central Middle Ages*, Princeton, 1978; F. Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale*, Florencia, 1979 [trad. esp.: *Magia, brujería y*

razones de ello son cronológicas (la edad de oro de dichos fenómenos se sitúa en los alrededores del año mil y a comienzos de la época románica, cuando las estatuas de piedra aún son poco frecuentes), pero también influyen motivos relacionados con la simbología de los materiales: la madera está viva y es dinámica, la piedra no. Me pregunto, por otra parte, si en la época feudal las resistencias –más numerosas de lo que suele creerse– para pasar del castillo de madera al castillo de piedra no se deben, también, a preocupaciones de orden simbólico y no solamente a razones económicas o técnicas, como siempre se afirma.⁵ Es verdad que en la cultura feudal, por lo general, resulta imposible separar claramente lo material de lo simbólico, lo técnico de lo ideológico. A pesar de los castillos y las catedrales, a pesar del desafío político considerable que representa la posesión de un edificio construido con materiales duros, me parece que la verdadera ideología de la piedra data apenas de fines de la Edad Media. Hasta ese momento, incansablemente, a pesar de los incendios que se repiten sin cesar, lo que era de madera suele reconstruirse en madera. No sólo porque eso requiere menos tiempo, esfuerzos o dinero, sino también, y sobre todo, porque hay objetos, lugares y hábitos que están hechos para la madera y otros para la piedra. Pasar de la madera a la piedra puede traducir una ambición política, representar un reto económico o un logro tecnológico, pero también puede expresar una desvalorización simbólica.⁶ Esto nos lo muestran, por ejemplo, las curiosas leyendas que cuentan cómo tal o cual estatua de madera fue castigada y transformada en piedra por no brindar todos los servicios –culturales o profilácticos– que se podían esperar de ella. Pasar de la madera a la piedra se piensa como un castigo, casi como una condena a muerte.⁷

Sin embargo, esta oposición madera / piedra atañe a dos materiales valorizadores y valorizados. No es tan violenta como la oposición madera / metal, que pone en relación un material puro y santificado por la imagen ideal de la Santa Cruz y un material inquietante, perverso, casi diabólico.

superstición en el occidente medieval, 2ª ed., Barcelona, Península, 2002]; P. Brown, *Le culte des saints*, París, 1984; P.-A. Sigal, *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XI^e-XIV^e s.)*, París, 1985; J.-C. Schmitt, "Les superstitions", en J. Le Goff y R. Rémond (dirs.), *Histoire de la France religieuse*, París, 1989, t. 1, pp. 417-551.

5 M. Bur, *Le château*, Turnhout, 2002.

6 En ese sentido, estoy lejos de compartir todas las opiniones de L. White Jr., *Medieval technology and social change*, Oxford, 1962 [trad. esp.: *Tecnología medieval y cambio social*, Barcelona, Paidós, 1990].

7 Véase P. Geary, "L'humiliation des saints", en *Annales. ESC*, vol. 1, 1979, pp. 27-42.

Para la sensibilidad medieval, el metal —ya sea vil o precioso— siempre es más o menos infernal: fue arrancado de las entrañas de la tierra y luego tratado por el fuego (el gran enemigo de la madera). Es un producto de las tinieblas y del mundo subterráneo y es el resultado de una operación de transformación que tiene algo que ver con la magia.⁸ Por eso mismo, en los sistemas de valores relativos a los oficios, todo opone al herrero y al carpintero. El primero, sin duda, en el plano social es un hombre poderoso e indispensable, pero también es una suerte de hechicero que manipula el hierro y el fuego.⁹ El segundo, por el contrario, es un artesano modesto, pero respetado pues trabaja un material noble y puro.¹⁰ No es casualidad que desde temprano la tradición haya convertido a Jesús en hijo de un carpintero, cuando los textos canónicos eran vagos en cuanto al oficio exacto de José.¹¹ Un carpintero está exento de toda mancilla, no es por ningún motivo ilícito, trabaja un material lleno de vida y honra la condición de artesano. En definitiva, en la Edad Media existen pocos oficios que sean tan ejemplares.¹²

En la práctica, la oposición entre la madera y el metal con frecuencia se traduce por la asociación de estos dos contrarios: en efecto, se otorga a la madera la facultad de atenuar la nocividad del metal, sobre todo la del hierro, el más “felón” de todos los metales (un autor anónimo citado por Tomás de Cantimpré habla de *ferrum dolosissimum*).¹³ En varios objetos, herramientas o instrumentos hechos de madera y metal (el hacha, la laya, el arado), se cree que el hierro conserva sus virtudes de fuerza y eficacia y, a

8 D. Johanssen, *Geschichte des Eisens*, 3ª ed., Berlín, 1953; R. Sprandel, *Das Eisengewerbe im Mittelalter*, Munich, 1968.

9 H. Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlín, 1941, t. IX, col. 257-265; L. Röhrich, “Die deutsche Volkssage”, en *Vergleichende Sagenforschungen*, 1969, pp. 217-286. Sobre el herrero como “hechicero”, se utilizará con prudencia la obra frecuentemente citada de M. Eliade, *Forgerons et alchimistes*, nueva edición, París, 1983 [trad. esp.: *Herreros y alquimistas*, Madrid, Ediciones del Prado, 1994].

10 P. Sangferst, *Die heilige Handwerke in der Darstellung der “Acta sanctorum”*, Leipzig, 1923.

11 Tanto en hebreo como en griego (*tektón*), la palabra que designa la actividad de José no remite a la profesión de carpintero, ni siquiera considerada como la de un obrero que trabaja la madera (latín *carpentarius*), sino sólo al concepto genérico de artesano.

12 Véase J. Le Goff, “Métiers licites et métiers illicites dans l’Occident médiéval”, retomado en *Pour un autre Moyen Âge*, París, 1977, pp. 91-107.

13 Tomás de Cantimpré, *Liber de natura rerum*, ed. por H. Böse, Berlín, 1973, p. 378 (*De septem metallis*, cap. VIII) [trad. esp.: *De natura rerum*, Málaga, Francisco José Talavera Estes, 1974].

su vez, se deshace de sus aspectos inquietantes gracias al mango o la parte de madera. La madera parece subyugar al metal y legitimar su uso.¹⁴

Otra oposición preciada por la cultura medieval es la del vegetal y el animal. Al igual que en las civilizaciones antiguas (sobre todo las de la Biblia) y como en la civilización musulmana, por lo general se asocia el mundo vegetal a la idea de pureza y el mundo animal a la de impureza. Como el árbol, la hoja o la flor (el caso del fruto parece ser un poco diferente),¹⁵ la madera es pura, mientras que el animal –y junto con él todos los productos que proporciona a los hombres– no lo es. Por eso mismo, en la fabricación de imágenes u objetos para los cuales se puede escoger entre la madera y el hueso, entre la madera y el cuerno, entre la madera y el pergamino, preferir la madera puede ser, entre otras razones, una manera de escoger lo puro y de rechazar lo impuro.

LA MATERIA POR EXCELENCIA

La madera, viva, pura, objeto de respeto y de simpatía, objeto de múltiples transacciones, trabajada por numerosos artesanos, presente en todos lados, en cualquier circunstancia, tanto las más humildes como las más solemnes, representa un material tan valorizado que constituye, tanto en la vida cotidiana como en la imaginaria, la materia por excelencia, la *materia prima*, aquella que hasta el siglo xiv con frecuencia se cita en primer lugar en las enumeraciones de materiales utilizados o trabajados por el hombre.

En la actualidad, nos cuesta imaginar la importancia que tenía la madera en la vida material y en el universo cotidiano de los hombres de la Edad Media, porque los objetos y los monumentos de madera han llegado a nosotros en cantidad limitada, ínfima incluso con respecto a los de piedra o de metal.¹⁶ Pero hasta el siglo xiv, su importancia era inmensa, especial-

14 Véase C. Raynaud, "À la hache". *Histoire et symbolique de la hache dans la France médiévale* (xiii^e-xv^e s.), París, 2002, pp. 32-37.

15 Único entre todos los elementos vegetales, el fruto parece, en efecto, en las tradiciones medievales, un poco impuro o al menos no completamente puro. Quizás porque todo fruto es primero una transacción. Quizás también porque todo fruto remite a aquel que la serpiente dio de comer a Eva y que provocó la Caída.

16 ¿Qué cosas son de madera en una sociedad determinada? Ese podría ser el tema de una vasta investigación histórica que aún debe realizarse por completo.

mente en Europa septentrional y noroccidental. Allí, la madera constituía una de las principales riquezas, a su vez producto de gran exportación –principalmente hacia los países islámicos, a los que inexorablemente siempre faltó la madera– y producto de gran consumo. En todas las regiones, los campesinos defienden con tenacidad sus derechos sobre el uso de los bosques comunales y la explotación de la madera. Al valor simbólico de ésta se suma un valor económico y ambos participan de una verdadera “civilización de la madera”, en el seno de la cual resulta difícil para el historiador separar las preocupaciones técnicas, los intereses financieros y los horizontes ideológicos, al menos en Europa septentrional. En las regiones meridionales, los problemas son un poco diferentes porque allí la madera es menos abundante; sin embargo, allí también constituye un “valor”, justamente porque es escasa: se la economiza, se la respeta, se la considera casi un material precioso (en el ámbito del culto, por ejemplo).

Hacia fines del siglo XIII, aparecen los primeros signos de una mutación de larga duración. A partir del año mil, las roturaciones, los avances tecnológicos, el gran comercio dañaron considerablemente los bosques europeos. En tres siglos, el Occidente redujo fuertemente su capital de madera y a un período de abundancia sucedió un período de relativa penuria (esta evolución general debe matizarse, por supuesto, según las regiones y los momentos). Ahora bien, lo sorprendente es que a fines de la Edad Media ese debilitamiento económico –y también tecnológico, en ciertos aspectos– parece acompañarse de una relativa caída simbólica: la madera deja de ser la única “materia por excelencia” y el tejido representa una competencia cada vez más sólida. Del siglo XII al siglo XV, en efecto, pese a dificultades de todo tipo, la industria textil se convierte en el verdadero motor de la economía occidental. Los tejidos se diversifican y son objeto de una demanda y un consumo que no cesa de aumentar con el paso de las décadas. Asimismo, en las prácticas sociales, las telas y la vestimenta cumplen un papel creciente no sólo porque son objetos de intercambio y de transacción, sino también porque son portadoras de signos, en particular de signos de identidad.¹⁷ La vestimenta dice quién es una persona, en qué lugar o en qué rango se sitúa, a qué grupo familiar, profesional o institucional pertenece. De ese modo, en la simbología social y en el imaginario que la acompaña, el tejido obtiene, poco a poco, el primer lugar entre los demás materiales.

17 M. Pastoureau, “Couleurs, décors, emblèmes”, retomado en *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, París, 1986, pp. 51-57 (especialmente pp. 52-53).

El léxico refleja en parte dichas transformaciones. Comparemos, por ejemplo, el latín y el francés. En latín medieval, como en latín clásico, el término *materia* designa primero la madera para construcción (en oposición a *lignum*, que designa más bien la madera para calefacción) y luego, por extensión, cualquier material, incluso la “materia” en general. Esta última toma, pues, su nombre de uno de los nombres de la madera.¹⁸ Algunos siglos después, en francés medio, los sistemas de valores ya no son los mismos y el léxico da cuenta de eso: a partir de entonces, se utilizará para designar todo tipo de material, e incluso la materia en general, uno de los términos que sirven para designar el tejido: *étouffe* [tela]. Pero aquí la evolución semántica se produjo en sentido inverso. En los siglos XII y XIII, la palabra *étouffe* (proveniente de las lenguas germánicas, pero cuya etimología sigue siendo polémica) designa un material, cualquiera que sea; es un equivalente del latín *materia*. Luego, progresivamente, su campo semántico se reduce y se especializa, para terminar designando el material particular del tejido. A tal punto que, en la lengua francesa de fines del siglo XVI, *étouffe* y *textile* [tejido] terminan volviéndose sinónimos, pues el tejido se ha convertido en la *étouffe* (es decir, la materia) por excelencia.¹⁹ Más tarde, en la época de la revolución industrial, el tejido deberá ceder, a su vez, al metal el título de *materia prima* en la cultura y el imaginario del hombre europeo.²⁰

EL LEÑADOR Y EL CARBONERO

Entre los hombres que trabajan la madera, ya nos hemos encontrado con el carpintero y hemos destacado cómo, en las tradiciones medievales, se lo solía oponer al herrero. De hecho, el vocablo *carpentarius* recubre realidades profesionales variadas y designa, con frecuencia, a cualquier artesano que trabaja la madera, tanto a aquel que construye armazones como a todos los que fabrican objetos, muebles, herramientas e instrumentos de madera: carpinteros, cofreros, carreteros, toneleros, zapateros, fabricantes de marcos, cuberos. En la ciudad, dichos oficios están especializados y

18 Nótese que en la base de palabras como “material” y “materialismo” está uno de los nombres latinos de la madera.

19 A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, nueva edición, París, 1994, t. I, p. 740.

20 ¿Hay que agregar que en la segunda mitad del siglo XX el metal, por su parte, tendió a ser reemplazado en ese papel por el plástico?

sujetos a reglamentos corporativistas restrictivos, pero en el pueblo y en el monasterio son polivalentes.²¹

Detengámonos en dos profesionales de la madera que en la sociedad medieval son dos grandes marginados, casi dos excluidos: el leñador y el carbonero. Diversos testimonios (textos literarios, crónicas, proverbios, folklore, tradiciones orales) ponen de relieve el carácter peyorativo de estos dos personajes, que viven, solos o en pequeños grupos, en lo más profundo del bosque. Pobres, sucios, hirsutos, violentos, destructores, nómades, aislados de la sociedad de los hombres, van de región en región para abatir o mutilar los árboles y quemar su madera: no pueden ser sino enviados del Diablo. Por otra parte, en el bosque, a veces se encuentran con el otro “hechicero” del que hablamos antes: el herrero. Los tres constituyen, junto con el molinero (que es un acaparador y culpable de que la gente pase hambre) y con el carnicero (que es rico, cruel y sanguinario), el grupo de los cinco oficios más temidos y execrados por la cultura campesina.²²

El leñador manipula el hierro y las chispas: es el gran enemigo de los árboles, el *carnifex* (a su vez verdugo y carnicero) del bosque. Desde el siglo XIII, existe un corpus de cuentos y leyendas referidos al leñador que se mantiene intacto hasta el siglo XIX: el leñador es un ser dotado de una fuerza prodigiosa, no se separa nunca de su hacha y se junta poco con los aldeanos; además, es un ladrón, tiene mal carácter y sólo sale del bosque para robar o buscar pelea; finalmente, es un personaje que vive en la mayor pobreza. Un motivo recurrente en los textos literarios y en las tradiciones orales cuenta cómo la hija (o el hijo) de un “pobre leñador”, gracias al destino o a sus méritos personales, termina casándose con un rey (o una princesa).²³

Aun más pobre, más sucio, más miserable y más inquietante es el carbonero. Como no manipula el hierro, sino el fuego —el mayor enemigo de la madera— es verdaderamente diabólico. El carbonero no se casa y no tiene posteridad. No sale del bosque más que para encerrarse en otro bosque a fin de continuar con su obra de destrucción e incineración. En todas las regiones los aldeanos temen al carbonero.²⁴ En los textos literarios, particularmente en las novelas cortesas, los autores a veces ponen en escena a

21 C. Raynaud, “À la hache”..., *op. cit.*, pp. 161-234.

22 Sobre esos oficios execrados, véase W. Danckert, *Unehrlliche Leute. Die verfehten Berufe*, Berna, 1963.

23 Véase la extensa reseña “Holzhauer”, en H. Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlín, 1932, t. IV.

24 W. Danckert, *Unehrlliche Leute...*, *op. cit.*, pp. 199-207.

un valeroso caballero perdido en el corazón del bosque y obligado a pedir indicaciones a un horrible carbonero. Para los lectores del siglo XII o XIII, este encuentro representa el encuentro de los extremos; representa el contraste social más fuerte que pueda imaginarse. En esos textos, siempre se describe al carbonero de la misma forma: pequeño, negro, velludo, con los ojos rojos y hundidos, con la boca torcida y cruel; es el arquetipo del hombre situado en lo más bajo de la escala social: es a su vez miserable, animal y demoníaco.²⁵

La carbonización de la madera representa, sin embargo, una actividad indispensable para determinadas industrias, principalmente la metalurgia y la vidriería. El carbón de madera es, además, más fácil de transportar que la madera bruta; arde mejor y, para un mismo volumen, libera mucho más calor. Los hombres de la Edad Media saben todo eso y lo explotan ampliamente. Pero la fabricación del carbón de madera contribuye a la destrucción de los bosques a los que, a partir del siglo XIII, se intenta proteger en todas partes. Se ha podido calcular que en la época de Felipe el Hermoso eran necesarios aproximadamente diez kilos de madera para obtener un kilo de carbón y que, de ese modo, un horno de carbón podía destruir en un mes hasta cien hectáreas de bosque.²⁶ Aun más que el leñador, pues, sobre todo es el carbonero el gran enemigo de los árboles.

Sabemos que en la época moderna algunos “carboneros” se agruparon en sociedades, muchas de las cuales constituyeron, en Italia y en otros lugares, el punto de partida de las principales sociedades secretas revolucionarias.²⁷ No he hallado en la Edad Media ningún antecedente de esos *carbonari* de la Europa moderna, ni en la descripción de la realidad ni en la representación de lo imaginario. El carbonero medieval siempre es un ser solitario y, si bien aparece como un excluido, de ningún modo intenta invertir el orden social ni rebelarse contra ningún poder. De hecho, al igual que muchos otros personajes más o menos sospechosos —el herrero y el leñador, de los cuales hemos hablado, pero también el cazador, el porquero, el ermitaño, el proscrito, el fantasma o el fugitivo—, participa de ese mundo a su vez inquietante y misterioso constituido por el bosque medieval. Éste es el lugar de los encuentros y de las metamorfosis. Se va allí para escapar

25 En las miniaturas, el carbonero es un personaje que está a medio camino entre el hombre salvaje hirsuto y el demonio negruzco y casi zoomorfo.

26 R. Bechmann, *Des arbres et des hommes. La forêt au Moyen Âge*, París, 1984, pp. 186-187.

27 No hace falta decir que los primeros *carbonari* no eran todos, ni mucho menos, carboneros, pero habían adoptado el nombre, los símbolos y la organización de las corporaciones de carboneros, en particular en el reino de Nápoles.

del mundo, para buscar a Dios o al Diablo, para reencontrarse con las raíces, para transformarse, para entrar en contacto con las fuerzas y los seres de la naturaleza.²⁸ Toda estadía en el bosque convierte al hombre en un *silvaticus*, un “salvaje”. Aquí la simbología medieval es, una vez más, hija de la filología.²⁹

EL HACHA Y LA SIERRA

La simbología de la madera es inseparable de la de las herramientas que sirven para derribar los árboles: el hacha y la sierra. Sin duda, también habría mucho para decir sobre varias herramientas que sirven para trabajar la madera:³⁰ como el martillo, símbolo ocasional de la autoridad o de la fuerza bruta; o bien el cepillo, al que la Europa medieval utilizó desde temprano, pero frente al cual, sin embargo, mostró durante mucho tiempo desconfianza.³¹ Sin embargo, el caso del hacha y el de la sierra son ejemplares porque, si bien ambas sirven para talar y cortar la madera, en el plano simbólico representan dos polos completamente opuestos.

El hacha es a su vez una herramienta y un arma; como tal, ocupa un lugar en dos sistemas de valores diferentes y esa dualidad de función constituye una de sus especificidades. Entre las herramientas, muchos autores medievales la consideran la herramienta más lícita o, al menos, la menos

28 M. Pastoureau, “La forêt médiévale: un univers symbolique”, en *Le château, la forêt, la chasse*, Actas del II Encuentro Internacional de Commarque (23-25 de septiembre de 1988), Bordeaux, 1990, pp. 83-98.

29 ¿Hace falta recordar que la palabra francesa *sauvage* [salvaje] viene del latín *silva* (selva / bosque)? Aquel que vive en el bosque o que lo frecuenta es un salvaje (*silvaticus*). Ese parentesco etimológico también existe en las lenguas germánicas. En alemán, por ejemplo, es evidente el vínculo entre el sustantivo *Wald* (bosque / selva) y el adjetivo *wild* (salvaje).

30 Aquí remito a las obras clásicas de André Leroi-Gourhan, así como a A. Velther y M. J. Lamothe, *Le livre de l'outil*, París, 1976, 2 vols., y P. Feller y F. Tourret, *L'outil. Dialogue de l'homme avec la matière*, Bruselas, 1969.

31 Al igual que la lima y la sierra, el cepillo “hace trampa”, puesto que no ataca directamente la materia, sino que la desgasta. En la época medieval, es una herramienta algo felona. Pero cuando, a fines de la Edad Media, la paciencia vuelva a ser una virtud valorada, el cepillo se verá beneficiado y recuperará un lugar honorable dentro de los sistemas de valores respectivos al mundo de las herramientas, a tal punto que un príncipe tan prestigioso como Juan sin Miedo, duque de Borgoña, lo adoptará como emblema a comienzos del siglo xv (cosa que habría sido impensable dos siglos antes).

nociva. Entre las armas, por el contrario, pierde sus privilegios, por decirlo de algún modo: en “nobleza” la superan la lanza y la espada, las dos armas ofensivas del caballero; pero, a su vez, prevalece sobre otras armas, aquellas utilizadas por los plebeyos y por todos los que combaten a pie: el cuchillo, la maza, la pica, el palo, el chuzo, la honda. Esta polivalencia del hacha la convierte en un instrumento que, en la Edad Media, se halla en todos lados y se utiliza en múltiples ocasiones.³² Con respecto a la Antigüedad, no ha gozado de perfeccionamientos tecnológicos notables: se trata de un instrumento milenario, poco frágil, fácil de fabricar, de uso simple y duradero. Muy temprano, quizá debido a su utilización militar, el hacha antigua había alcanzado una innegable perfección técnica. Sin embargo, en la Europa medieval existe una gran variedad de hachas cuyas funciones y significados jamás se confunden: entre los artesanos de la madera, por ejemplo, el hacha grande del leñador (el *machado*, de mango largo y hoja estrecha) tiene muy poco en común con la del carpintero (la *doladera*: de mango corto y hoja asimétrica). Sin embargo, pese a la diversidad de sus empleos, el hacha-herramienta conserva en todas partes la misma fuerza simbólica: es un objeto que golpea y que corta, acompañado por ruidos y chispazos. Al igual que la pólvora, cuando cae emana luz y fuego, lo que le vale una reputación de fertilidad, aun cuando se trata de derribar árboles. Golpea para producir.

Muy distinta es la reputación de la sierra. Su principio mecánico se conoce desde la prehistoria, pero su uso artesanal y profesional se impuso lentamente. Los hombres de la Edad Media la utilizan, pero la aborrecen: se la considera un instrumento diabólico. De hecho, hasta el siglo XII, los textos y las imágenes no la mencionan o bien no la muestran más que como un instrumento de tortura: con la sierra no se corta la madera de los árboles, sino el cuerpo de los justos y los santos que sufren el martirio. En la iconografía, la estrella del suplicio de la sierra es, pues, Isaías, quien, según la leyenda, fue aserrado junto con el árbol hueco donde se había refugiado.³³ Salvo algunas excepciones, habrá que esperar hasta fines de la Edad Media para ver en las imágenes a los leñadores cortar con la sierra el árbol que acaban de derribar con el hacha. En la realidad, parecería que el uso de la sierra es más precoz y que se volvió corriente a partir del siglo XIII. Pero

32 C. Raynaud, “À la hache”..., *op. cit.*, pp. 63-318.

33 Sobre Isaías y el martirio de la sierra, véanse R. Bernheimer, “The martyrdom of Isaías”, en *The Art Bulletin*, 34, 1952, pp. 19-34, y L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1955, t. II, pp. 365-372 [trad. esp.: *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996].

es desparejo según las regiones: mientras que en Europa oriental se desconoce la sierra hasta fines del siglo xvii y mientras que en varias diócesis occidentales, aún en el siglo xiv, los obispos condenan su empleo y excomulgan a todos aquellos que la utilizan, en el norte de Italia, desde el siglo xii, existen sierras hidráulicas industriales que permiten aserrar a lo largo.³⁴

¿Qué se le reprocha a la sierra? Las quejas son muchas. Se le reprocha, primero, su fragilidad y la complejidad de su empleo, que requiere dos hombres allí cuando el hacha sólo requiere uno. Luego, se le reprocha que cuesta cara y que es difícil de mantener y de reparar. Después, que es relativamente silenciosa y, por ende, permite cortar madera fraudulentamente. Finalmente, y sobre todo, que es lenta y cobarde, que se vale de astucias contra la materia, que es cruel con la madera, que masacra las fibras del árbol, que impide el rebrote de nuevas ramas sobre el tronco o el tocón, puesto que el corte con sierra generalmente hace que la materia leñosa se pudra.³⁵ En fin, se proyectan sobre el árbol y la madera los sufrimientos de Isaías y de los santos supliciados con la sierra (Simón, Judas Tadeo, Cyr).³⁶ Algunos textos también destacan la paciencia que hay que tener para utilizar una sierra; la comparan con la lima, la cual tampoco ataca directamente la materia, sino que acaba con ella a fuerza de repetir el mismo gesto. Se trata de herramientas “femeninas”, herramientas tramposas y felonas que dependen de la duración para lograr su objetivo. Para la sensibilidad medieval, aserrar y limar se relacionan con la práctica del desgaste,* en todos los sentidos del término, porque son dos acciones que especulan con la duración, que se apropian del tiempo.³⁷

Ese carácter peyorativo de la sierra se prolonga mucho más allá de la herramienta y de aquellos que la utilizan. En los sistemas de representación, todo lo que es dentado, recortado, aserrado, connota algo negativo. La línea quebrada es una mala línea, comparada con la línea recta o la línea curva. La heráldica y la iconografía la utilizan bastante para destacar el carácter peyorativo, por un motivo u otro, de un personaje: tanto en la vestimenta como en los escudos de armas, una decoración realizada con líneas quebradas, estructuras *dentadas*, *danchadas*, *dentelladas*, *cabriadas*, suele

34 R. Bechmann, *Des arbres et des hommes*, op. cit., pp. 87-92.

35 P. H. Kalian, “Die Bedeutung der Säge in der Geschichte der Forstnützung”, en *Actes du Premier Symposium d'Histoire Forestière*, Nancy, 1979, pp. 81-96.

36 E. Mâle, *Les saints compagnons du Christ*, Paris, 1958, pp. 210-211.

* En francés *usure*, que significa tanto “desgaste” como “usura”. [N. de la T.]

37 Sobre el carácter peyorativo de todas las formas de la *usure*, véase J. Le Goff, *La bourse et la vie. Économie et religion au Moyen Âge*, Paris, 1986, pp. 17-49 [trad. esp.: *La bolsa y la vida: economía y religión en la Edad Media*, Barcelona, Gedisa, 1987].

tener una función peyorativa. Aquel que lo lleva se sitúa fuera del orden social, moral o religioso. De este modo, a veces se dota de tales ropas o escudos de armas a los caballeros felones, los verdugos, las prostitutas, los locos, los bastardos, los herejes, los paganos.³⁸

LOS ÁRBOLES BENEFICIOSOS

La simbología de la madera se confunde, necesariamente, con la del árbol que la provee. Esta última ocupa un lugar importante en la cultura medieval, pese a que innova bastante poco con respecto a la Antigüedad. En efecto, el cristianismo introduce muchos más símbolos nuevos en el mundo animal que en el mundo vegetal. Pero aquí también debe manejar una triple herencia: la de la Biblia, la del mundo grecorromano y la de las culturas “bárbaras”, en especial de la civilización germánica, que otorga a la mitología de los árboles y el bosque un lugar considerable. Es una tarea difícil, por lo tanto, puesto que los Padres de la Iglesia y sus sucesores deben tener en cuenta las diferencias geográficas y vegetales entre los distintos países: por ejemplo, ¿cómo glosar, en Europa noroccidental, sobre la simbología bíblica del olivo o de la palmera, dos árboles valorados por las culturas mediterráneas, pero desconocidos en las regiones septentrionales?

En toda sociedad rural, existen árboles buenos y árboles malos, árboles favorables y árboles nefastos, árboles que se plantan y árboles que se cortan. De este modo, se plantean para el historiador muchas preguntas esenciales. ¿Qué relación existe entre la dimensión simbólica de un árbol y la de la madera extraída de él? ¿Los árboles “buenos” siempre proveen maderas valoradas y buscadas? ¿Los árboles “malos”, maderas que se evitan? Del mismo modo, las maderas que provienen de árboles reputados “femeninos” (el tilo, el fresno, la haya) ¿también se consideran femeninas? De manera más general, en la utilización que se hace de una madera, más allá de sus propiedades físicas y químicas, su precio y su disponibilidad, ¿hasta qué punto también se toma en cuenta la reputación o la mitología del árbol que la produjo? ¿Se evita, por ejemplo, tallar crucifijos o estatuas de santos particularmente venerados en maderas extraídas de árboles con

³⁸ M. Pastoureau, “Figures et couleurs péyoratives en héraldique médiévale”, retomado en *Figures et couleurs*, París, 1986, pp. 193-207, y *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, París, 1991, pp. 37-47 [trad. esp.: *Las vestiduras del Diablo: breve historia de las rayas en la indumentaria*, Barcelona, Océano, 2005].

mala reputación? ¿Existe, pues, en la estatuaria una taxonomía jerárquica y simbólica de las esencias que viene a agregarse a los problemas de disponibilidad, costo, saber técnico o apuesta artística? ¿Se esculpe a Cristo en roble, a la Virgen en tilo, a los apóstoles en haya, a Judas en nogal, para tomar un ejemplo voluntariamente ficticio y burdo? Del mismo modo, en la fabricación de objetos de la vida cotidiana, ¿existe (¿a veces?, ¿siempre?) una relación entre el empleo de tal o cual madera y la función simbólica del árbol del que proviene? ¿Acaso se fabrica con el olmo, árbol que con frecuencia está plantado en lugares donde se imparte justicia, mobiliario relacionado con el ejercicio de la justicia? ¿Acaso se intentó extraer del tejo, árbol plantado en los cementerios y del que se cree que mantiene relaciones estrechas con la muerte, una madera destinada a fabricar féretros u objetos mortuorios? Aquí he tomado adrede ejemplos que parecerán simplistas. Pero intentar responder a estas preguntas es menos simple de lo que parece. Sobre todo puesto que arqueólogos e historiadores del arte no parecen habérselas planteado nunca y que, por eso, el análisis y la identificación de las maderas que forman parte de la composición de objetos, obras de arte o edificios conservados aún resta en su mayoría por hacerse.³⁹

No obstante, evoquemos la simbología de algunos árboles a fin de reflexionar acerca del peso que ésta pudo haber tenido sobre la utilización de su madera. Dejaré de lado los árboles más conocidos —o que supuestamente lo son: el roble, el castaño, el olivo, el pino— y tomaré mis ejemplos de los árboles que han llamado menos la atención de los historiadores de las técnicas y los botánicos.

De acuerdo con los numerosos textos que se le han dedicado, un árbol parece haber sido particularmente admirado por las poblaciones medievales: el tilo. Los autores no hallan en él más que cualidades; jamás, caso único de mi conocimiento, se lo considera de manera negativa. En primer lugar, se admira su majestuosidad, su opulencia, su longevidad. En Alemania, donde ya en la Edad Media hay un interés por los récords, muchos documentos hablan de tilos que tienen en la base del tronco una circunferencia extraordinaria: así, el de Neustadt, en Wurtemberg, habría tenido en 1229 una circunferencia equivalente a doce metros nuestros.⁴⁰ Pero, más

39 Espero ansiosamente que se realicen tales identificaciones, sobre todo en lo que respecta a las obras de arte y sus soportes. Sólo ellas permitirán estudiar realmente las relaciones simbólicas que existen entre la esencia de una madera y el uso social, artístico, cultural o ideológico que se le ha dado.

40 Citado por J. Brosse, *Les arbres de France. Histoire et légendes*, París, 1987, p. 210.

que su tamaño o su antigüedad, lo que constituye la seducción de un tilo es su perfume, su música (el ruido de las abejas) y la riqueza de los productos que se pueden extraer de él. Tanto los autores medievales como los autores antiguos se explayan mucho sobre ello.⁴¹ Ante todo, es el árbol estrella de la farmacopea, que utiliza su savia, su corteza, sus hojas y, sobre todo, sus flores, cuyo poder sedante, e incluso narcótico, se conoce desde una lejana Antigüedad. A partir del siglo XIII, se comienza a plantar tilos cerca de las leproserías y los hospitales (práctica aún ampliamente confirmada en la época moderna). De las flores del tilo, por las que las abejas enloquecen, se extrae una miel a la que se adjudican muchas virtudes terapéuticas, profilácticas y gustativas. De su savia se extrae una suerte de azúcar. De sus hojas, forraje para el ganado. Con su corteza, flexible, resistente y rica en fibras, se fabrica una materia textil, la *tilia*, que se utiliza para hacer sacos y cuerdas para pozos. Árbol útil y admirado, el tilo también se considera protector y señorial: se lo planta frente a las iglesias, se imparte justicia bajo su follaje (comparte ese papel con el olmo y el roble); a fines de la Edad Media, incluso, se lo comienza a emplear como árbol decorativo y de alineación; no obstante, este uso recién se desarrollará a gran escala en toda Europa en el siglo XVII.⁴²

Todas esas riquezas, todas esas virtudes, ¿tienen un impacto real sobre el empleo que se hace de la madera del tilo? Blanda y liviana, fácil de trabajar, de textura compacta y uniforme, esta madera es, en la Edad Media, una de las más apreciadas por los escultores y los cuberos. ¿Eso se debe a sus indiscutibles propiedades físicas? ¿O bien a sus propiedades simbólicas favorables? ¿Cómo se enriquecen mutuamente unas a otras? ¿Acaso se considera que la estatua de un santo sanador tallada en madera de tilo tiene un poder terapéutico o profiláctico mayor que una estatua del mismo santo sanador tallada en otra madera? ¿Los instrumentos musicales de fines de la Edad Media, con frecuencia fabricados en madera de tilo, deben la elección de esa madera a sus cualidades de flexibilidad y liviandad, o bien al recuerdo de la música de las abejas, cuyo árbol preferido es el tilo, como ya lo proclama Virgilio en el libro cuarto de las *Geórgicas*?

Todas éstas son preguntas a las que, en el estado actual de nuestros conocimientos, es imposible responder, pero que el historiador no debe dejar

41 Véanse, aquí también, los textos recopilados por Vincent de Beauvais, *Speculum naturale*, libro x, cap. cx (ed. por Douai, 1624, col. 644).

42 Sobre la simbología medieval del tilo, se me permitirá remitirme a mi estudio "La musique du tilleul. Des abeilles et des arbres", en J. Coget (dir.), *L'homme, le végétal et la musique*, Parthenay, 1996, pp. 98-103.

de hacerse, tanto en lo que respecta al tilo como a todos los demás árboles. El fresno, por ejemplo, árbol venerado por los germanos, mediador entre el cielo y la tierra, del que se cree que atrae la pólvora y la tormenta, ¿debe su empleo, en la Edad Media, para fabricar la mayor parte de las armas de lanzamiento (lanzas, jabalinas, flechas) a la flexibilidad y la resistencia de su madera o bien a esa antigua dimensión mitológica que lo volvía el árbol del fuego celeste, instrumento de los guerreros al servicio de los dioses?⁴³ Y en el caso del abedul, árbol blanco, árbol luminoso bajo el sol del invierno, ¿es por la flexibilidad de sus ramas o bien por la pureza de su color que sus varas se utilizan, en toda Europa septentrional, para flagelar a los poseídos y los delincuentes a fin de expulsar de ellos el mal? A tal punto que en inglés la misma palabra –*birch*– designa a su vez el abedul, la fusta y la flagelación. Una vez más, aquí, en ese uso punitivo de las varas del abedul, ¿se basan en las propiedades físicas del árbol o bien en su simbología o su mitología?

LOS ÁRBOLES PERNICIOSOS

Estas preguntas también se plantean en el caso de los árboles malos. Pero, en este ámbito, parecen aun más complejas, puesto que las creencias respecto de los árboles no siempre parecen coincidir con los usos que se hacen de su madera. Tomemos dos ejemplos: el tejo y el nogal.

Todos los autores medievales destacan el carácter nefasto e inquietante del tejo.⁴⁴ No sólo crece, triste y solitario, allí donde por lo general los otros árboles no crecen (landas, turberas), sino que parece extrañamente inmutable, siempre verde, siempre igual, como si hubiese adquirido una suerte de inmortalidad mediante un pacto con el Diabolo. De hecho, leyendas y tradiciones lo asocian al otro mundo y a la muerte, asociación probada por sus nombres en alemán (*Todesbaum*) y en italiano (*albero della morte*). Es un árbol funerario, que se halla en los cementerios y que tiene vínculos con el duelo y el suicidio (en algunas versiones de la historia de Judas, éste no se suicida colgándose de las ramas de una higuera, sino ingiriendo un violento veneno extraído del tejo). El tejo causa temor porque todo en él

43 A. de Gubernatis, *Mythologie des plantes*, París, 1878, t. II, p. 256 [trad. esp.: *Mitología de las plantas: leyendas del reino vegetal*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 2002].

44 J. Brosse, *Les arbres de France*, op. cit., pp. 105-110.

es tóxico: sus hojas, sus frutos, su corteza, sus raíces y, sobre todo, su zumo, que figura en la composición de muchos venenos, como por ejemplo aquel con el que Shakespeare hace morir al padre de Hamlet. Por otra parte, ningún animal toca el tejo y su palabra latina (*taxus*) evoca en sí misma la idea de veneno (*toxicum*): “el tejo es un árbol venenoso del cual se extraen venenos”, escribe Isidoro de Sevilla y tras él la mayoría de los enciclopedistas medievales.⁴⁵

¿Es por esas propiedades mortíferas que la madera del tejo fue, en la Edad Media, la madera más utilizada para fabricar arcos y flechas? ¿Acaso se contaba con el veneno contenido en su zumo y sus fibras para derribar al adversario? ¿Se veía en la madera extraída de ese “árbol de la muerte” una madera que servía para propagar la muerte? O bien, más simplemente, ¿se utilizó al tejo para fabricar ese tipo de armas porque es flexible y resistente (casi tanto como el fresno)? Resulta difícil responder. Pero es necesario observar que fue en Inglaterra, en Escocia y en el País de Gales donde los arqueros medievales tuvieron el acceso más masivo a la madera del tejo para tallar arcos y flechas. Es decir, en tres países herederos de la antigua cultura celta que, más que ninguna otra, a su vez temió y veneró al tejo.⁴⁶

El problema de las relaciones complejas que existen entre las cualidades de una madera y la mala reputación del árbol de la que se extrae se plantea aun con más agudeza en el caso del nogal. Aquí también todos los autores coinciden: el nogal es un árbol nefasto que se ubica entre los árboles de Satán.⁴⁷ No sólo sus raíces tóxicas hacen perecer toda la vegetación que lo rodea, sino que también se cree que cuando están demasiado cerca de los establos y las caballerizas causan la muerte de los animales domésticos. En cuanto a los hombres y las mujeres, tienen todos los motivos para temer a este árbol: dormirse bajo un nogal significa no sólo exponerse a la fiebre y los dolores de cabeza, sino también, y sobre todo, arriesgarse a recibir la visita de los espíritus malignos y las divinidades infernales (la existencia de tales creencias aún se comprobó en distintas regiones de Europa a mediados del siglo xx).⁴⁸ Isidoro de Sevilla, padre de la etimología medieval, establece una relación directa entre el nombre del nogal (*nux*) y el verbo

45 Isidoro de Sevilla, *Etimologiae*, libro xvii, cap. vii, § 40 (ed. por J. André, París, 1981, p. 117): *taxus venenata arbor, unde et toxica venena exprimuntur* [trad. esp.: *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2004].

46 F. Leroux, *Les druides*, Rennes, 1981, *passim*.

47 Tomás de Cantimpré, *Liber de natura rerum*, libro x, cap. xxxiii (ed. por H. Böse, Berlín, 1973, pp. 222-223).

48 P. Sébillot, *Le folklore de France: la flore*, nueva edición, París, 1985, pp. 38-39; J. Brosse, *Les arbres de France, op. cit.*, p. 137.

dañar (*nocere*): “el nombre del nogal viene del hecho de que su sombra o el agua de lluvia que cae de sus hojas dañan a los árboles vecinos”.⁴⁹

Al igual que el tejo y que el aliso,⁵⁰ el nogal es un árbol peligroso y pernicioso. Sin embargo, esa mala reputación no parece haber perjudicado ni a sus frutos, ni a sus hojas, ni a su corteza, ni a su madera. Las nueces, que la población medieval consume en abundancia, sirven para la medicina y la alimentación; de ellas se extrae aceite y muchos tipos de brebajes que no son ni peligrosos ni temidos. Las raíces y la corteza del nogal participan en la fabricación de productos de teñido que permiten teñir de marrón y, lo que siempre resulta difícil en la Europa medieval, de negro. En cuanto a la madera del nogal, maciza, pesada, resistente, se la considera una de las más bonitas y de las mejor reputadas en ebanistería y en escultura.

Existe, pues, una importante distancia entre el discurso simbólico y mitológico respecto del nogal o las creencias que lo rodean (a partir del siglo xv es el árbol de las brujas) y el papel útil y necesario que desempeñan en la cultura material los productos que se extraen de él, particularmente las nueces y la madera. A fines de la Edad Media, en un mismo pueblo, los campesinos alejan a sus niños y su ganado del nogal, mientras que los cofreiros trabajan su madera con gusto y provecho. ¿Cómo se vive esa diferencia? ¿Qué significa? ¿Que el nogal muerto pierde toda su nocividad? ¿Pero quién se atreve a derribarlo? ¿O bien significa que lo relativo al ámbito del artesanado, las técnicas y la economía poco a poco se fue aislando, e incluso independizando, de lo que antes era relativo al mundo de los signos y los sueños?

49 Isidoro de Sevilla, *Etymologiae*, libro xvii, cap. vii, § 21 (ed. por J. André, p. 101): *nux appellata quod umbra vel stillicidium folibrum eius proximis arboribus noceat.*

50 El aliso, árbol más frecuente en la toponimia francesa es, al igual que el tejo y el nogal, un gran marginado: mantiene relaciones extrañas con el agua, él también crece allí donde otros árboles no crecen (turberas, pantanos), arde sin humo, sus hojas se mantienen verdes hasta su caída; es un árbol inquietante, fantasmal en la bruma (pensemos en el poema de Goethe, *Erlkönig*), que parece tener un pacto con el Diabolo; y sobre todo porque “sangra”, ya que su madera amarilla se vuelve roja cuando se la corta; todo el mundo le teme.

Una flor para el rey

Jalones para una historia medieval de la flor de lis

¿Los historiadores desconfían de la flor de lis? Podemos preguntarnos esto debido a la escasa bibliografía científica dedicada a ella. Sin embargo, se trata de un auténtico objeto histórico, a su vez político, dinástico, artístico, emblemático y simbólico. Pero no es un objeto neutro, lejos de eso, y las desviaciones ideológicas o las apropiaciones partidistas a las que su estudio ha dado origen en Francia desde el nacimiento de la República han terminado por suscitar la desconfianza de los historiadores y los arqueólogos. Incluso los heraldistas —quienes, sin embargo, son los primeros en la lista a la hora de emprender tales investigaciones— se han mostrado reticentes y aún no han realizado sobre esta figura del blasón y este símbolo de la monarquía francesa el trabajo de síntesis que podía esperarse de ellos.¹

Sin embargo, documentos no faltan: del siglo XII al siglo XIX, la flor de lis está presente en todas partes, sobre objetos, obras de arte y monumentos de todo tipo, y plantea al historiador difíciles y variadas preguntas. Además, los eruditos del Antiguo Régimen, sobre todo Jean-Jacques Chiflet² y Scévole de Sainte-Marthe,³ sin contar al ilustre Charles

1 El mejor conocedor de la flor de lis capeta es Hervé Pinoteau, cuyos trabajos más antiguos, durante mucho tiempo dispersos en publicaciones de difícil acceso, se han agrupado, en su mayoría, en una compilación de artículos, *Vingt-cinq ans d'études dynastiques*, París, 1982. En las notas, se hallarán citados varios artículos de este autor publicados luego de esa fecha.

2 J.-J. Chiflet, *Lilium francicum veritate historica, botanica et heraldica illustratum*, Amberes, 1658. Como Chiflet sostuvo que las abejas constituían el símbolo más antiguo de la monarquía francesa y como negó la existencia de flores de lis heráldicas antes de la época feudal, varios autores le respondieron con distintas obras u opúsculos, en particular el padre Jean Ferrand, *Epinicion pro liliis, sive pro aureis Franciae liliis...*, Lyon, 1663 (2ª ed.: Lyon, 1671).

3 Scévole de Sainte-Marthe, *Traité historique des armes de France et de Navarre*, París, Roulland, 1673. También véanse otras cuatro obras del siglo XVII sobre el mismo

Du Cange,⁴ han allanado parcialmente el terreno y recolectado numerosos testimonios. Sus trabajos, pese a ser anticuados, a veces ingenuos, no obstante son superiores a los de los eruditos polígrafos del siglo XIX⁵ o de comienzos del siglo XX. En la pluma de éstos, la flor de lis con frecuencia ha servido de alimento al militantismo político,⁶ a los excesos del positivismo,⁷ a las manipulaciones espaciotemporales⁸ o bien a los delirios esotéricos.⁹ Sin duda, éstos también son documentos históricos –sobre los siglos XIX y XX–, pero ya es tiempo de que los medievalistas retomen las investigaciones y los documentos y los estudien a la luz de nuevas problemáticas para que pronto podamos leer trabajos tan serios y fecundos sobre esta flor dinástica como los que poseemos en la actualidad sobre la historia del leopardo inglés o el águila germánica.

UNA FLOR MARIAL

La mayoría de los autores que han disertado sobre los orígenes plásticos de la flor de lis coinciden en admitir que tiene muy poco que ver con la

tema: G.-A. de La Roque, *Les blasons des armes de la royale maison de Bourbon*, París, 1626; el padre G.-E. Rousselet, *Le lys sacré...*, Lyon, 1631; J. Tristan, *Traité du lis, symbole divin de l'espérance*, París, 1656; P. Rainssant, *Dissertation sur l'origine des fleurs de lis*, París, 1678. Para las obras del siglo XVI, véase más adelante la nota 26.

- 4 Además de su *Traité du droit et comportement des armes*, que quedó manuscrito (París, BNF, ms. fr. 9466 y Bibl. de l'Arsenal, ms. 4795), véanse sus *Dissertations sur l'histoire de saint Louis*, publicadas en anexo en el *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, París, 1850, t. VII, 2ª parte, pp. 1-28, 46-56, 97-108.
- 5 Citemos dos ejemplos: A. de Beaumont, *Recherches sur l'origine du blason et en particulier de la fleur de lis*, París, 1853, y J. van Maldergehm, "Les fleurs de lis de l'ancienne monarchie française. Leur origine, leur nature, leur symbolisme", en *Annuaire de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, t. 8, 1894, pp. 29-38.
- 6 E. Rosbach, "De la fleur de lis comme emblème national", en *Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-lettres de Toulouse*, t. 6, 1884, pp. 136-172.
- 7 E. J. Wolliez, "Iconographie des plantes aroïdes figurées au Moyen Âge en Picardie et considérées comme origine de la fleur de lis en France", en *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. 9 (s.d.), pp. 115-159.
- 8 F. Châtillon, "Aux origines de la fleur de lis. De la bannière de Kiev à l'écu de France", en *Revue du Moyen Âge Latin*, t. 11, 1955, pp. 357-370.
- 9 Tales extravagancias fueron llevadas al extremo por la obra de Sir Francis Oppenheimer, *Frankish themes and problems*, Londres, 1952, especialmente pp. 171-235, y por el artículo de P. Le Cour, "Les fleurs de lis et le trident de Poséidon", en *Atlantis*, N° 69, enero de 1973, pp. 109-124.

azucena* verdadera, pero disienten en lo que respecta a saber si deriva del lirio, de la retama, del loto o de la aulaga; o bien –hipótesis aun más extravagantes– si representa un tridente, la punta de una flecha, un hacha, incluso una paloma o un sol.¹⁰ En mi opinión, éstos son debates un tanto vanos, aunque hayan ocupado a los eruditos durante largas décadas. Lo esencial es destacar que se trata de una figura estilizada, sin duda una flor o un motivo vegetal, y que dicha figura se utilizó como tema ornamental o como atributo emblemático en muchas sociedades. En efecto, la hallamos tanto en los cilindros mesopotámicos, los bajorrelieves egipcios y las cerámicas micénicas, como en las monedas galas, las telas sasánidas, las prendas de vestir amerindias o los “escudos de armas” japoneses. Sin embargo, la significación simbólica de esta flor difiere de una cultura a otra. A veces se trata de un símbolo de pureza o de virginidad, otras de una figura fértil y nutritiva, otras de una insignia de poder o soberanía. Tres dimensiones simbólicas que se fusionarán en la flor de lis medieval, a su vez virginal, fecundante y soberana.

Los ejemplos más antiguos de flores de lis similares a las que se utilizaron en Europa occidental en la Edad Media se hallan sobre sellos y bajorrelieves asirios del tercer milenio antes de nuestra era. Éstas decoran tiaras, collares y cetros y ya parecen cumplir la función de atributos reales.¹¹ Las que hallamos un poco después en Creta, la India y Egipto probablemente poseen una significación análoga. Además, en Egipto, esta flor constituye a veces el emblema de las provincias del sur (el papiro es el de las provincias del norte) y se la considera un símbolo de fertilidad y riqueza.¹² Un tiempo después, hallamos la flor de lis en varias monedas griegas, romanas y galas. Pero mientras que en los dos primeros casos se trata de un florón dibujado de manera más o menos certera, en el último ya se trata de una verdadera flor de lis, desde un punto de vista gráfico muy similar a aquellas que figurarán, mucho después, en los escudos de armas medie-

* En francés *lis*, que designa tanto la flor heráldica como la azucena. [N. de la T.]

10 La hipótesis de la existencia de una paloma en los orígenes gráficos y simbólicos de la flor de lis real es postulada en la indignante obra de Sir F. Oppenheimer citada en la nota precedente. La hipótesis del sol, mejor argumentada, pero poco convincente, es defendida por A. Lombard-Jourdan, *Fleur de lis et oriflamme. Signes célestes du Royaume de France*, París, 1991, especialmente pp. 95-127.

11 Véanse numerosos ejemplos de florones o de flores de lis en las planchas de sellos cilíndricos mesopotámicos reproducidos en O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, Leipzig, 1920; H. Francfort, *Cylinder seals*, Londres, 1939; P. Amiet, *Bas-reliefs imaginaires de l'Orient ancien d'après les cachets et les sceaux cylindres*, París, 1973.

12 G. Posener, *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, París, 1988, pp. 147-148.

vales. Así, varias estateras arvernas de oro blanco del siglo I antes de nuestra era presentan en su reverso un espécimen espléndido de flor de lis preheráldica. ¿Esta cumple en aquella moneda una función únicamente ornamental? ¿Sirve como emblema unificador para ese poderoso pueblo del centro de Galia? ¿O bien tiene una verdadera significación simbólica relacionada con la idea de libertad, e incluso de soberanía? Resulta difícil responder a estas preguntas debido al carácter rudimentario de nuestros conocimientos sobre la monedería arverna y la simbología monetaria gala y galorromana en general. Además, esas espléndidas estateras son imposibles de datar con una precisión mayor a cincuenta años y presentan en el anverso, bajo las patas de un caballo estilizado, un motivo que hasta el día de hoy no se ha identificado.¹³

Sin perder su valor de atributo real, la flor de lis se inviste, durante la alta Edad Media, de una fuerte dimensión religiosa, principalmente cristológica. El origen de esto se halla en un versículo del Cantar de los Cantares, muchas veces retomado y glosado por los Padres y los teólogos:¹⁴ “Yo soy narciso de Sarón, un lirio de los valles” (Cant. 2,1). Hasta el siglo XIII, no es extraño ver a Cristo representado en medio de azucenas o flores de lis.¹⁵ No obstante, después del año mil, a este contenido cristológico progresivamente se suma una simbología marial, relacionada con el desarrollo del culto de la Virgen, a la que, a partir de ese momento, se dedica el siguiente versículo del Cantar: “Como un lirio entre los cardos es mi amada entre las doncellas” (Cant 2,2), así como los numerosos fragmentos de las Escrituras y de los comentarios de los Padres donde se presenta a la azucena como un símbolo de pureza y virginidad. A partir de la época feudal, en efecto, se cree que María fue concebida fuera del pecado original.¹⁶ Aún no se trata del dogma de la Inmaculada Concepción –que no se instituirá definitivamente hasta el siglo XIX–, pero ya es una tradición que incita a dotar a María de atributos relacionados con el tema de la pureza.

Poco a poco, en las imágenes, la azucena se vuelve el principal emblema de la Virgen. Los testimonios más antiguos de esto los aporta la numis-

13 E. Muret y A. Chabouillet, *Catalogue des monnaies gauloises de la Bibliothèque Nationale*, París, 1889, p. 84, N° 3765; A. Blanchet, *Traité des monnaies gauloises*, París, 1905, pp. 417-418.

14 En particular por Beda el Venerable en su comentario del Cantar (PL, t. 91, col. 1065-1236).

15 Dom H. Leclerc, “Fleur de lis”, en *Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie*, París, 1923, t. v, col. 1707-1708.

16 Entre una literatura teológica abundante, véanse las bonitas páginas de Fulbert de Chartres, *Sermo de nativitate Beatae Mariae*, PL, t. 141, col. 320-324.

mática: muchas monedas de los siglos XI y XII, emitidas por obispos cuya iglesia catedral está dedicada a Nuestra Señora, presentan flores de lis en el campo del anverso o del reverso. Luego, los sellos de los cabildos de esas mismas iglesias nos muestran la imagen de la Virgen sosteniendo en su mano derecha una azucena: Notre-Dame de París, a partir de 1146,¹⁷ Notre-Dame de Noyon en 1174,¹⁸ Notre-Dame de Laon en 1181.¹⁹ Los cabildos son rápidamente imitados por las abadías y los prioratos que están bajo el patronazgo de la Virgen.²⁰ A fines del siglo XII y a comienzos del XIII, se vuelven abundantes los testimonios iconográficos que representan a María llevando azucenas o rodeada de ellas. La forma de dichas azucenas varía mucho, sin que su significado emblemático y simbólico se vea modificado. A veces se trata de simples florones, otras de azucenas de jardín representadas de una manera naturalista, otras ya de verdaderas flores de lis heráldicas. En el último caso, la flor aparece sobre un cetro o sobre una corona o bien salpica la gran superficie de un manto. El siglo XIII parece marcar el apogeo de esa boga de la flor de lis como atributo de la Virgen. A fines de la Edad Media, en las imágenes pintadas y esculpidas, la azucena se vuelve menos frecuente y la rosa comienza a hacerle competencia. La flor del amor toma, pues, la delantera sobre la flor de la virginidad, lo que constituye en sí mismo un testimonio importante acerca de las nuevas orientaciones que toma el culto marial.²¹

UNA FLOR REAL

La fecha, las modalidades y el significado de la elección por parte de los reyes de Francia de la flor de lis como emblema heráldico son cuestiones que han hecho correr mucha tinta. A partir de la segunda mitad del siglo XIII,

17 L. Douët d'Arcq, *Archives de l'Empire... Collection de sceaux*, París, 1867, t. II, N° 7252.

18 G. Demay, *Inventaire des sceaux de la Picardie*, París, 1877, N° 1153.

19 L. Douët d'Arcq, *Archives de l'Empire...*, *op. cit.*, t. II, N° 7190.

20 Véase el estudio pionero de G. Braun von Stumm, "L'origine de la fleur de lis des rois de France du point de vue numismatique", en *Revue Numismatique*, 1951, pp. 43-58.

21 Faltan trabajos recientes sobre el repertorio floral de la Virgen. Véanse, a falta de algo mejor, los trabajos más generales de L. Behling, en particular el artículo "Blumen", publicado en el *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Berlín, 1937, t. II, col. 925-942.

muchos poetas les dedican algunos versos,²² mientras que a lo largo de todo el siglo siguiente, distintas obras literarias²³ —en su mayoría destinadas a legitimar los derechos al trono de la nueva dinastía de los Valois—²⁴ explican, como lo hace Raoul de Presles hacia 1371-1372, al comienzo de su traducción de la *Ciudad de Dios* de Agustín, que el rey de Francia “lleva las armas con las tres flores de lis en signo de la santa Trinidad; por el ángel de Dios fueron enviadas a Clovis, primer rey cristiano [...] diciéndole que eliminara las armas con los tres sapos que llevaba en su escudo y pusiera en ese lugar las tres flores de lis”.^{25*}

La leyenda de las tres flores de lis que reemplazaron las armas primitivas con los tres sapos conoce una gran difusión hasta fines del siglo XVI.²⁶ Desde ese momento, las flores de lis dejan de pensarse como la expresión de las tres virtudes, Fe, Sapiencia y Caballería (era la interpretación que se daba de los tres pétalos de la flor en la época de san Luis y aun bajo Felipe el Hermoso),²⁷ sino como el símbolo mismo de la Trinidad, protectora del reino de Francia. Éstas habrían sido enviadas del cielo a Clovis, rey fundador de la monarquía francesa, en el momento de su conversión al cristia-

22 R. Bossuat, “Poème latin sur l’origine des fleurs de lis”, en *Bibliothèque de l’École des Chartes*, t. 101, 1940, pp. 80-101, y A. Langfors, “Un poème latin sur l’origine des fleurs de lis”, en *Romania*, t. 69, 1946-1947, pp. 525-528.

23 Citemos como ejemplo el *Chapel des fleurs de lis*, de Philippe de Vitry (1322) y el *Roman de la fleur de lis*, de Guillaume de Digulleville (c. 1338), ambos editados por A. Piaget en *Romania*, t. 27, 1898, pp. 55-92 y t. 62, 1936, pp. 317-358. También véase E. Faral, “Le *Roman de la fleur de lis* de Guillaume de Digulleville”, en *Mélanges Ernest Hoepffner*, Estrasburgo, 1949, pp. 327-338.

24 Sobre los elementos políticos y dinásticos que esa literatura pone en juego, véase C. Beaune, *Naissance de la Nation France*, París, 1985, pp. 237-263.

25 Prefacio de Raoul de Presles a su traducción de la *Ciudad de Dios* de san Agustín, París, BNF, ms. 22912, fol. 3v.

* [“porte les armes des trois fleurs de lys en signe de la beneoite Trinité; par l’ange de Dieu elles furent envoiez a Clovis, premier roi chrestien [...] en lui disant qu’il fist raser les armes aux trois crapaulx que il portoit en son escu et mettre en ce lieu les trois fleurs de lys.”]

26 S. Hindman y G. Spiegel, “The fleur de lis frontispieces to Guillaume de Nangis’s *Chronique abrégée*. Political iconography in the late fifteenth century France”, en *Viator*, t. 12, 1981, pp. 381-407. Entre la abundante literatura del siglo XVI dedicada a los orígenes de la flor de lis, citamos a J. de La Mothe, *Le blason des célestes et très chrestiennes armes de France...*, Rouen, 1549; J. Le Féron, *Le simbol armorial des armoiries de France et d’Éscoce et de Lorraine*, París, 1555; J. Gosselin, *Discours de la dignité et précellence des fleurs de lys et des armes des roys de France...*, Tours, 1593.

27 E. Roy, “Philippe le Bel et la légende des trois fleurs de lis”, en *Mélanges Antoine Thomas*, París, 1927, pp. 383-388. También véanse los textos literarios citados más arriba en la nota 23.

nismo, e inmediatamente habrían ocupado un lugar en su escudo de armas, en reemplazo de los sapos²⁸ –figuras extremadamente diabólicas que se creía había llevado antes de recibir el bautismo–. En algunas versiones de la leyenda, que datan de la época de las Cruzadas, se reemplaza a los sapos por medialunas, figuras ya no paganas y diabólicas, sino musulmanas.²⁹

Dicha leyenda tuvo una larga vida. Pese a los ataques de los eruditos del siglo xvii, aún se la puede encontrar en la pluma de historiadores de la época romántica y del Segundo Imperio, que buscan en ella una verdad histórica.³⁰ Hoy, sin embargo, ya no puede cuestionarse la sabia opinión de los eruditos del Antiguo Régimen. Antes de mediados del siglo xii, no existen escudos de armas en ninguna parte de Europa y el rey de Francia está lejos de ser uno de los primeros príncipes en haberlos utilizado.³¹ En efecto, hay que esperar al año 1211 para ver, sobre un sello, a un príncipe capeto llevando el célebre escudo sembrado de flores de lis (Figura 13). Y ni siquiera se trata del propio rey Felipe Augusto, sino tan sólo de su hijo mayor, el príncipe Luis, futuro rey bajo el nombre de Luis VIII (1223-1226).³²

De hecho, a mediados del siglo xii, cuando nacen los escudos de armas y se instaura el sistema heráldico en Inglaterra, Escocia, Francia, los Países Bajos, el valle del Rin, Suiza y en el norte de Italia, la flor de lis aún no mantiene ninguna relación privilegiada con la monarquía francesa. Esta flor, como hemos visto, constituye a su vez un muy antiguo símbolo de soberanía –utilizado desde hace mucho tiempo por la mayoría de los reyes de Occidente–³³ y un atributo marial cuya aparición es más reciente. Ahora

28 Sobre la leyenda de los sapos de Clovis, además de las obras de los siglos xvii y xvi citadas más arriba en las notas 3 y 26, véase C. Beaune, *Naissance de la Nation France*, op. cit., pp. 252-255.

29 F. Chatillon, “*Lilia crescunt*. Remarques sur la substitution de la fleur de lis aux croissants et sur quelques questions connexes”, en *Revue du Moyen Âge Latin*, t. 11, 1955, pp. 87-200. Evítase seguir todas las hipótesis de este autor; algunas son muy arriesgadas.

30 Véanse los textos reunidos por J.-C. Cuin et J.-B. Cahours d’Aspry, *Origines légendaires des lys de France*, París, 1976.

31 M. Pastoureau, “La diffusion des armoiries et les débuts de l’héraldique (vers 1175-vers 1228)”, en *La France de Philippe Auguste*, Coloquio Internacional del CNRS [1980], París, 1982, pp. 737-760. Una teoría contraria –la de la adopción precoz de escudos de armas por parte del rey de Francia–, no obstante, es defendida por H. Pinoteau, “La création des armes de France au xii^e siècle”, en *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1980-1981, pp. 87-99.

32 G. Demay, *Inventaire des sceaux de l’Artois*, París, 1877, N^o 1.

33 P. E. Schramm, *Der König von Frankreich*, Weimar, 1939, pp. 204-215; L. Carolus-Barré, “Le lis, emblème pré-héraldique de l’autorité royale sous les carolingiens”, en *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1957, pp. 134-135.

bien, probablemente haya que situar la génesis de la flor de lis de los reyes capetos en un contexto religioso. Bajo la influencia de Suger³⁴ y de san Bernardo,³⁵ dos prelados que profesaban una devoción personal a la Virgen y que se esforzaron por colocar el reino de Francia bajo su protección, Luis VI primero (1108-1137), luego Luis VII (1137-1180) introdujeron progresivamente la flor de lis en el repertorio de las insignias y los atributos de la monarquía francesa. En la segunda mitad del reino de Luis VII —que fue el más devoto de los primeros reyes capetos— su uso emblemático y simbólico, incluso, se intensifica. Aún no es verdaderamente heráldica, pero ya es plenamente marial y real. Desde entonces, el rey de Francia la empleará más que cualquier otro soberano. Finalmente cuando, dos o tres décadas después, en los albores de los años 1180, se busca en el entorno del joven Felipe Augusto un emblema heráldico para colocar en las armas reales que entonces estaban en gestación, naturalmente se piensa en aquella figura que mantiene con la monarquía capeta relaciones estrechas desde hace ya dos reinados y destaca la protección privilegiada que la reina de los cielos provee al reino de Francia. El problema aún sigue siendo determinar a partir de cuándo Felipe Augusto utiliza verdaderos escudos de armas sembrados de flores de lis, que retomarán todos sus sucesores hasta Carlos V. ¿A partir de 1180, luego de su llegada al trono, como lo sugiere la flor de lis que se ve en el campo del contrasello real? ¿O bien algunos años después, luego de regresar de una Cruzada, hacia 1192-1195? ¿O aún más tarde, después de 1200, en la segunda mitad de su reinado? En el estado actual de nuestra documentación resulta difícil responder a esa pregunta. Hasta el momento, el testimonio figurado más antiguo de aquel escudo con flores de lis es el sello del príncipe Luis. Éste no nos permite conocer los colores del escudo de armas real. Para ello, habrá que esperar algunos años más: es una alta vidriera de la catedral de Chartres, que puede datar de 1215-1216, la que por primera vez muestra en colores el escudo de armas capeto: *de azur sembrado de flores de lis de oro*.³⁶

Cualquiera sea la fecha de la adopción definitiva del escudo *de azur sembrado de flores de lis de oro*, a partir del reino de Felipe Augusto y gracias a ese emblema floral que desde entonces tendrá en común con la madre de

34 B. Bedos, "Suger and the symbolism of royal power: the seal of Louis VII", en *Abbot Suger and Saint-Denis. A symposium*, Nueva York, 1981 (1984), pp. 95-103.

35 P. Bernard, *Saint Bernard et Notre-Dame*, París, 1953.

36 Debo la datación de esta vidriera a Françoise Perrot, que cree que fue realizada en el momento en que el príncipe Luis, llamado por los barones ingleses, preparaba su expedición a Inglaterra para destituir al rey Juan Sin Tierra.

Cristo, el rey capeto aparece verdaderamente sobre su sello y su escudo de armas como un mediador entre el cielo y la tierra, es decir, entre Dios y los súbditos de su reino. Esto refuerza su prestigio dinástico y determina su programa monárquico.

UNA DECORACIÓN CÓSMICA

Durante varios siglos, en efecto, toda la propaganda real construida en torno de las flores de lis se articulará sobre la siguiente idea: el rey de Francia, responsable de la salvación de sus súbditos, ha recibido una misión de Dios; las flores de lis que ornán su sello y su escudo prueban esa misión y ponen de relieve la dimensión religiosa de la función real. Mediante la ceremonia de la consagración —donde, a partir del siglo XIII, las flores de lis se multiplican sobre muchos soportes— y por la unción del aceite sagrado, el rey de Francia recibe gracias particulares y deja de ser un simple laico.³⁷ Dios le confiere, incluso, el poder de realizar milagros curando las escrófulas.³⁸ No es en absoluto un rey como los demás.

Ese carácter sagrado de la monarquía francesa y el origen *celestial* de su misión están bien destacados en los escudos de armas por la disposición particular de las flores de lis de oro sobre el campo azul. A partir del reino de Felipe Augusto, el rey de Francia ya no lleva sobre su escudo su pendón, su vestimenta, una o tres flores de lis, sino un *sembrado* de flores de lis, cuya cantidad no está establecida. Esa particularidad constituye a su vez un emblema y un símbolo. Es emblemática en cuanto diferencia el escudo de armas de la realeza de otros escudos de armas también ornados con flores de lis. La disposición en sembrado constituye, además, una particularidad heráldica original: es relativamente poco frecuente en la heráldica primitiva y el rey de Francia es el único soberano de Occidente que la emplea para poner en escena la figura principal de su escudo. Pero la disposición en sembrado está investida también, y sobre todo, de una fuerte dimensión simbólica: es una estructura constelada,

37 J. Le Goff, J.-C. Bonne, E. Palazzo y M.-N. Colette, *Le sacre royal à l'époque de saint Louis*, París, 2001.

38 Sobre estas cuestiones, remito al admirable libro de Marc Bloch, *Les rois thaumaturges*, París, nueva edición, 1983 [trad. esp.: *Los reyes taumaturgos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988]. Léase provechosamente el sugestivo prefacio de Jacques Le Goff a esta nueva edición (pp. I-LXI).

un cielo estrellado, una imagen cósmica que, aquí también, pone de relieve los orígenes divinos de ese escudo de armas y el vínculo privilegiado que une al rey del cielo con el rey de Francia, su representante sobre la tierra. En la iconografía medieval, la decoración en sembrado casi siempre está asociada a la idea de lo sagrado. Por un lado, se opone al campo liso que, de algún modo, representa un campo neutro y, por el otro, a los campos rayados, moteados, compartimentados, que tienen connotaciones negativas.³⁹ En un contexto real, la estructura en sembrado se asocia a la solemnidad de las consagraciones y las coronaciones y pone de relieve el origen divino del poder. Pero, mientras que la mayoría de los demás reyes de Occidente se hacen coronar vestidos con un manto sembrado de estrellas, a veces acompañadas de medialunas –otra decoración cósmica–, el rey de Francia no puede recurrir a eso y se hace consagrar y coronar en un manto sembrado de flores de lis, es decir, en un manto que lleva su propio escudo de armas y que lo coloca bajo la protección de la reina de los cielos (Figura 26).⁴⁰

Por más de un motivo, los escudos de armas de la realeza francesa no son, pues, escudos de armas ordinarios. Son de esencia marial, como lo explican muchos textos anónimos desde fines del siglo XIII que retomarán los heraldos de armas hasta la época moderna y luego los historiadores al servicio de la corona, quienes hallan en dichos escudos de armas tan particulares un material simbólico notable, que permite las construcciones ideológicas más elaboradas. Más que el leopardo inglés, más que los leones de León, Escocia o Noruega, más que el castillo de Castilla, más que el águila imperial misma, la flor de lis se ha prestado a una abundante exégesis al servicio de la propaganda real y ha contribuido a convertir al rey de Francia en un soberano sin igual.⁴¹

En el horizonte de los años 1375, se supera una nueva etapa cuando, en los escudos de armas reales, el incalculable sembrado de flores de lis cede su lugar a tres grandes flores de lis. Esa nueva disposición, que perdurará

39 M. Pastoureau, *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, París, 1991, pp. 35-51 [trad. esp.: *Las vestiduras del diablo: breve historia de las rayas en la indumentaria*, Barcelona, Océano, 2005].

40 H. Pinoteau, "La tenue de sacre de saint Louis IX, roi de France, son arrière-plan symbolique et la *renovatio regni Juda*", retomado en *Vingt-cinq ans d'études dynastiques*, op. cit., pp. 447-504.

41 Véanse, por ejemplo, las glosas que ha suscitado y los usos que se hicieron de ella bajo Luis XII y a comienzos del reinado de Francisco I: A.-M. Lecoq, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, París, 1987, *passim*, y especialmente pp. 150-151, 179-181, 342-347, 396-400.

hasta fines del Antiguo Régimen, e incluso más, no apareció súbitamente, como a veces se ha escrito. Ya desde el reino de Luis VIII, se hallan composiciones armoriadas donde la cantidad de flores de lis se reduce a tres. Los ejemplos se vuelven más abundantes durante los dos reinados siguientes, particularmente en los sellos de los oficiales y los “funcionarios” reales. A veces, no se pasa del sembrado a tres flores de lis, sino a una sola, o bien a seis, a cuatro, a dos. De hecho, grabadores de sellos, artesanos y artistas hacen depender la cantidad de flores de las dimensiones del espacio que deben llenar, sin que de eso pueda deducirse una regla general. No obstante, a partir del reino de Felipe III (1270-1285) y aun más a partir de los años 1300, parece emerger una distinción bastante clara entre el sembrado, que remite a la persona del rey, y eventualmente a su familia, y las flores de lis en cantidad reducida, por lo general tres, que remiten al poder real delegado al gobierno e incluso a la administración naciente.⁴² Un fenómeno similar se observa en Inglaterra durante el largo reinado de Eduardo III (1327-1377): el escudo con tres leopardos sigue siendo el del rey y el de la dinastía Plantagenet, mientras que para representar al gobierno, sus componentes, sus instituciones y los hombres que trabajan para él se utilizan fórmulas reducidas, con sólo uno o dos leopardos.

En Francia, la reducción del sembrado a tres flores de lis se relacionó con la simbología de la Trinidad. Entre 1372 y 1378, en efecto, Carlos V ratificó esa modificación al recordar ya no la protección acordada por la Virgen al rey y al reino, sino “el singular afecto de la santa Trinidad por el reino de Francia”.^{43*} Eso constituyó una novedad y, quizás, la primera señal de decadencia de las referencias mariales a la hora de explicar el origen de las armas de Francia. Carlos VI, hijo de Carlos V, fue el primer rey en llevar en sus armas, desde el comienzo de su reinado (1380), tres flores de lis. Sin embargo, hasta bien avanzado el siglo xv, sus tíos, primos y sobrinos continuaron utilizando el sembrado, poniendo así de relieve el carácter dinástico que éste había conservado, en oposición al carácter monárquico y gubernamental del nuevo escudo con tres flores de lis.

42 M. Dalas-Garrigues, “Les sceaux royaux et princiers. Étude iconographique”, en Archives nationales, *Corpus des sceaux français du Moyen Âge*, t. II, *Les sceaux de rois et de régence*, París, 1991, pp. 49-68.

43 M. Prinnet, “Les variations du nombre des fleurs de lis dans les armes de France”, en *Bulletin Monumental*, 1911, pp. 469-488.

* [“la singulière affection de la benoicte Trinité pour le royaume de France.”]

UNA FLOR COMPARTIDA

El rey de Francia, su familia y sus representantes no son los únicos que llevan flores de lis en sus escudos de armas. Desde fines del siglo XII, dicha flor constituye una auténtica figura heráldica que se halla en abundancia un poco en toda Francia y Europa occidental. Sólo el león, el águila y dos o tres figuras geométricas (la faja, la banda, el jefe) son de un empleo más frecuente. Desde un punto de vista geográfico, en la Edad Media la flor de lis heráldica tiene sus territorios predilectos: los Países Bajos del norte, el valle bajo del Rin, Brabante, Artois, la Alta Bretaña, Anjou, Poitou, Baviera y la Toscana. Desde un punto de vista social, aparece sobre todo en los escudos de armas de la pequeña y mediana nobleza y en los emblemas sigilares, más o menos heraldizantes, de los campesinos. En los sellos de estos últimos, representa incluso el motivo sigilar más empleado en Normandía, Flandes, Zelanda y Suiza.⁴⁴ Aquí estamos muy lejos de las flores de lis del rey de Francia, de la Virgen y de la Trinidad. Se trata de un simple motivo gráfico utilizado como emblema individual o familiar.

Sin embargo, en el Antiguo Régimen se disertó mucho (y también se divagó) a fin de intentar explicar la presencia de flores de lis en las armas de tal o cual familia, de tal o cual individuo, de tal o cual comunidad. Varios autores, a veces sobornados por los propios dueños, no han dudado en crear genealogías ficticias o ascendencias gloriosas que insisten en un parentesco lejano con la dinastía capeta, o bien que imaginan un importante servicio realizado para la corona que habría dado lugar a una concesión de armas por parte del rey. En realidad, nada de eso se basa en los documentos. Las concesiones de flores de lis por parte de los reyes de Francia siempre fueron muy poco frecuentes (citemos, por ejemplo, las concesiones a la casa de Albret en 1389 y a los Medici en 1465). En la gran mayoría de los casos, la presencia de flores de lis en el escudo de armas de una familia no se debe más que al elevado índice de frecuencia de esa figura en los escudos de armas de la región de la que proviene dicha familia. Asimismo, la flor de lis cumple con frecuencia la misma función “técnica” en los escudos que otras pequeñas figuras del blasón, tales como las estrellas, los bezantes, los anuletes, las medialunas, los losanges: llenar los campos monocromos, equilibrar la composición, diferenciar escudos de armas similares, acompañar o cargar piezas (cruz, sotuer, banda, faja, etc.) y particiones (fajado, bandado, palado, etc.). Para ello, en algunas regiones se prefiere las estrellas, en otras los anuletes o las medialunas y en otras las

44 M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, 2ª ed., París, 1993, pp. 51-53 y 160-165.

flores de lis.⁴⁵ Como siempre en heráldica medieval, las modas son más geográficas que sociales. En algunos escudos de armas, la flor de lis también puede cumplir la función de figura “parlante”, es decir, formar un juego de palabras con el nombre de la persona, la familia o la comunidad que la utiliza. La relación puede, pues, construirse sobre la palabra “flor” (latín *flos*), como en las armas de Florencia, documentadas a partir de los años 1250,⁴⁶ o bien sobre la palabra “lis” (latín *lilium*) como en las armas de Lille, conocidas por un sello de fines del siglo xii⁴⁷ y aún presentes en la actualidad en la emblemática de aquella ciudad (Figura 16).

En Francia, sin embargo, las flores de lis urbanas se volvieron más discretas bajo el régimen de la República. Aun cuando no tenían ningún vínculo con las flores de lis reales —como las de Lille—, en algunos casos tuvieron que ceder su lugar a otros emblemas. Luego de declarar la guerra a los escudos de armas, cuya utilización fue abolida a partir de junio de 1790, la Revolución Francesa, caída ya la monarquía, el 21 de septiembre de 1792, también declaró la guerra a los antiguos atributos reales, en particular a las coronas y las flores de lis. Durante varios meses, se ejerció una suerte de “terror heráldico” en contra de estas últimas. En el mes de agosto de 1793, por ejemplo, se derribó la espléndida flecha de la Santa Capilla en París porque estaba parcialmente decorada con L (la inicial de Luis) y con lis.⁴⁸ Por reacción, durante el período revolucionario mismo, la flor de lis se convirtió en un emblema que militaba a favor de los partidarios de la monarquía y siguió siéndolo a lo largo de todo el siglo xix y aun en la primera mitad del siglo xx. Los distintos movimientos realistas que aspiraban al regreso del Antiguo Régimen se reconocieron en la adopción sistemática de la ortografía *lys*, considerada más antigua y más noble (de hecho, tanto en la Edad Media como bajo el Antiguo Régimen, la forma *lis* es igual de frecuente). Aún hoy, en la pluma de algunos autores, la ortografía francesa de una flor tan fuertemente simbólica no es neutra: existe *fleur de lys* y *fleur de lis*.

45 M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, op. cit., pp. 165-167.

46 La ciudad de Florencia lleva una flor de lis en sus armas desde los años 1250, pero la fórmula definitiva, *de plata con una flor de lis abierta de gules*, recién se estabiliza en el transcurso del siglo xiv.

47 L. Douët d'Arcq, *Archives de l'Empire...*, op. cit., t. 11, N° 5533; X. de Gellinck, *Sceaux et armoiries des villes... de la Flandre ancienne et moderne*, París, 1935, p. 224.

48 Sobre esta persecución de las flores de lis durante la Revolución, véase R. Mathieu, *Le système héraldique français*, París, 1946, pp. 243-246.

UNA MONARQUÍA VEGETAL

¿Es llevar demasiado lejos la metáfora calificar a la monarquía francesa de “monarquía vegetal”? Quizá no si nos acotamos al período medieval. El rey de Francia no sólo es uno de los pocos soberanos de la Cristiandad que no posee un animal en su escudo de armas, sino que también toma del reino vegetal una parte esencial de sus emblemas y sus símbolos.⁴⁹ En primer lugar, la flor de lis. Luego, el florón en todas sus formas, sobre todo bajo la forma de los dos equivalentes simbólicos del árbol de la vida –preciado por la iconografía medieval– que son la vara florida y el cetro con florones. Se los ve en los sellos de los reyes capetos a partir del siglo xi y acompañarán el reinado de cada soberano hasta el final del Antiguo Régimen.⁵⁰ Luego la palma –atributo cristológico e insignia del poder–, ya presente en la simbología de la realeza carolingia y a la que los capetos transformaron progresivamente en un cetro corto y luego en la mano de la justicia.⁵¹ Finalmente, la corona, que puede estar ornada con florones o ser flordelisada de mil maneras, pero que también puede estar adornada con otros motivos vegetales (tréboles, palmas, hojas de apio). Todos esos atributos están presentes sobre los sellos de majestad donde contribuyen a representar la persona del rey, el ideal monárquico y la política dinástica. Podríamos agregar otros temas tomados del mundo vegetal, presentes en otros tipos de sellos o en otras categorías de imágenes. Tal es el caso del árbol de Jessé,preciado por Suger y tan frecuentemente asociado, desde el siglo xii, al reino de las flores de lis que finalmente terminó convirtiéndose en un verdadero atributo iconográfico de éste. Es el caso de la imagen misma de la Anunciación –donde la azucena está constantemente presente– y del rico repertorio floral de la Virgen, que en la iconografía real de fines de la Edad Media ocupa un lugar importante. También es el caso, sobre todo, de los numerosos emblemas heráldicos o paraheráldicos que los reyes y príncipes de la dinastía Valois, en todas sus ramas, han utilizado en abundancia del siglo xiv al siglo xvi: flores (rosas, margaritas, lirios, acianos) y hojas diversas, ramas de retama, de acebo, de rosal, tocón de naranjo o de grosellero, palos nudosos o sin ramas, espinas de la corona

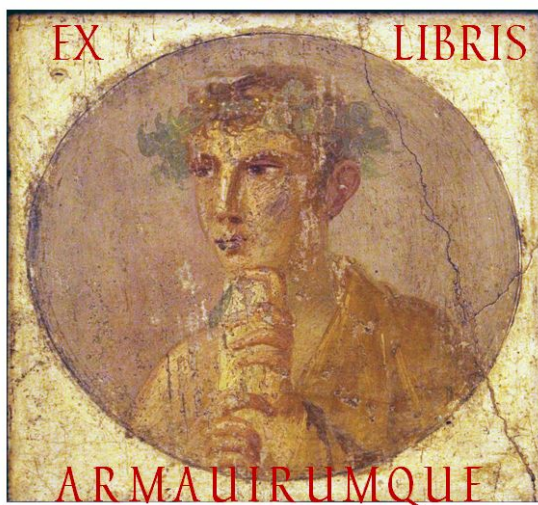
49 Acerca de estos complejos problemas, se me permitirá remitir a M. Pastoureau, “Le roi des lis. Emblèmes dynastiques et symboles royaux”, en *Archives Nationales, Corpus des sceaux français du Moyen Âge, op. cit.*, t. II, pp. 35-48.

50 *Ibid.*, pp. 140-143, N° 61-64.

51 H. Pinoteau, “La main de justice des rois de France: essai d’explication”, en *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1978-1979, pp. 262-265.

de Cristo. Finalmente, también se podría incluir en este repertorio al famoso roble de San Luis, puesto que representa un auténtico símbolo del ejercicio de la justicia. Joinville nos ha dejado un testimonio de esto muy vivo y nada sujeto a dudas: “Muchas veces sucedió que en verano iba a sentarse al bosque de Vincennes, después de misa, se apoyaba contra un árbol y nos hacía sentarnos a su alrededor. Y todos los que tenían un caso iban a hablarle, sin ser molestados por los alguaciles ni por otra gente”.⁵²

Es larga, pues, la lista de los préstamos que la monarquía francesa ha tomado del mundo de las plantas para dar una imagen específica de sí misma. Sin duda, los vegetales no son las únicas figuras que ha utilizado con ese fin, pero éstos destacan con fuerza la esencia de una monarquía que siempre pretendió ser diferente de las demás, más pura, más legítima y más sagrada. Distinguirse, no ser un soberano ordinario, no recurrir al repertorio común de las insignias reales,⁵³ fue siempre, a lo largo de los siglos, la línea directriz de la representación simbólica de los reyes de Francia.



52 Joinville, *Vie de saint Louis*, ed. y trad. de J. Monfrin, París, 1995, pp. 30-31, § 59.

53 Al respecto, es típica la negativa a emplear el globo, utilizado por todos los demás monarcas europeos.

El color!

Ver los colores de la Edad Media

¿Es posible una historia de los colores?

El color no es sólo un fenómeno físico y perceptivo; también es una construcción cultural compleja, rebelde a toda generalización, si no a todo análisis, y que pone en juego problemas numerosos y difíciles. Eso explica, sin duda, por qué dentro de los estudios medievales son pocos los trabajos que se dedican a él y aun menos los que abordan con prudencia y pertinencia su estudio con una perspectiva realmente histórica.¹ Algunos autores prefieren hacer malabarismos con el tiempo y con el espacio a fin de buscar las supuestas verdades universales o arquetípicas del color. Para el historiador, éstas no existen. El color es, ante todo, un fenómeno social. No existe una verdad transcultural del color, como quisieran hacernos creer ciertos libros basados en un saber neurobiológico mal digerido o que cae en una psicología de pacotilla.

Los arqueólogos, los historiadores del arte y los de la vida cotidiana son más o menos responsables de esta situación, puesto que pocas veces han hablado de los colores. No obstante, existen diversas razones para ese silencio que constituyen en sí mismos hechos históricos. En su mayoría, están relacionadas con las dificultades que presenta el hecho de pensar el

¹ La obra más ambiciosa, pero que excede ampliamente la Edad Media y prioriza constantemente los problemas artísticos y científicos sobre las prácticas sociales del color es la de John Gage, *Color and culture. Practice and meaning from Antiquity to abstraction*, Londres, 1993 [trad. esp.: *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 2001]. Para un enfoque teórico de los problemas planteados por la historia y la antropología de los colores, consúltense provechosamente tres selecciones colectivas: I. Meyerson (dir.), *Problèmes de la couleur*, París, 1957; S. Tornay (dir.), *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, 1978; M.-C. Pouchelle (dir.), *Paradoxes de la couleur*, París, 1990 (número especial de la revista *Ethnologie Française*, t. 20, octubre-diciembre de 1990).

color como un auténtico objeto histórico. Esas dificultades son de tres tipos: documentales, metodológicas y epistemológicas.

DIFICULTADES DOCUMENTALES

Las primeras dificultades provienen de la multiplicidad de los soportes del color y del estado en que cada uno de ellos se ha conservado. No obstante, antes de cualquier investigación sobre dichos soportes, el historiador debe recordar imperativamente que él ve los objetos y las imágenes en colores que nos han transmitido los siglos pasados no en su estado original, sino tal como el tiempo los ha hecho. Ese trabajo del tiempo constituye en sí mismo un hecho histórico, se deba a la evolución de los componentes químicos de las materias colorantes o bien al trabajo de los hombres que, a lo largo de los siglos, han pintado y vuelto a pintar, modificado, limpiado, barnizado o suprimido tal o cual capa de color colocada por las generaciones precedentes. Es por eso que siempre quedo perplejo frente a las empresas de laboratorio que se proponen, con medios técnicos hoy muy elaborados, “restaurar” los colores de los monumentos o de las obras de arte, o bien –lo que es peor– devolverlos a su estado cromático original. Allí hay un positivismo científico que me parece a su vez vano, peligroso y contrario a las misiones del historiador. El trabajo del tiempo constituye un elemento esencial de la investigación histórica, arqueológica y artística. ¿Por qué renegar de él, borrarlo, destruirlo? La realidad histórica no es sólo lo que era en su estado original, también es lo que el tiempo hizo con ella. Nunca olvidemos esto en lo que respecta a los colores y de ningún modo despreciemos las operaciones de decoloración o de recoloración efectuadas por cada generación, cada siglo, cada época.

Tampoco olvidemos que hoy vemos las imágenes, los objetos y los colores en condiciones de iluminación completamente distintas de las que conocieron no sólo las sociedades de la Edad Media, sino también todas aquellas que vivieron antes del invento de la electricidad doméstica. La antorcha, la lámpara de aceite, la candela, el cirio, la vela producen una luz que no es la que provee la corriente eléctrica. ¿Qué historiador de las imágenes, las obras de arte o los monumentos tiene esto en cuenta? Olvidarlo conduce, a veces, al absurdo. Pensemos, por ejemplo, en las recientes tareas de restauración de las bóvedas de la Capilla Sixtina y en los notables esfuerzos, tanto técnicos como mediáticos, para “recuperar la frescura y la pureza originales” de los colores utilizados por Miguel Ángel. Sin duda, semejante ejerci-

cio excita la curiosidad, aunque irrita un poco, pero se vuelve completamente anacrónico si se iluminan, se observan y se estudian bajo la luz eléctrica las capas de colores así desprendidas. ¿Qué vemos realmente de los colores de Miguel Ángel con nuestra iluminación del año 2004? ¿La traición no es aun mayor que las transformaciones operadas lentamente por el tiempo y por los hombres entre los siglos XVI y XIX? Es aun más criminal cuando se piensa en el ejemplo de los emplazamientos medievales destruidos o dañados por el encuentro de los testimonios del pasado y las curiosidades de hoy. Una investigación demasiado grande sobre la supuesta “verdad” histórica o arqueológica conduce, a veces, a verdaderas catástrofes.

Finalmente, también en lo que respecta a las dificultades documentales, hay que destacar que, desde el siglo XVI, los historiadores y los arqueólogos están acostumbrados a trabajar a partir de imágenes mayoritariamente en blanco y negro: estampas y grabados primero, fotografías después. Durante casi cuatro siglos, la documentación “en blanco y negro” ha sido prácticamente la única disponible para estudiar los testimonios ilustrados del pasado, incluida la pintura. Por eso mismo, los modos de pensamiento y de sensibilidad de los historiadores y los historiadores del arte también se han vuelto, por su parte, un poco “en blanco y negro” y han contribuido a reforzar la separación entre ese universo del “blanco y negro” y el de los colores propiamente dichos (cosa que jamás hacían las culturas antiguas y medievales). Acostumbrados a trabajar a partir de documentos, libros, periódicos e iconotecas donde las imágenes en blanco y negro dominaban ampliamente, hasta una fecha reciente los historiadores (y los historiadores del arte quizás aun más que los demás) han pensado y estudiado la Edad Media ya sea como un mundo hecho de grises, negros y blancos, ya sea como un universo donde el color estaba totalmente ausente.

El reciente recurso a la fotografía “en colores” no ha cambiado demasiado esta situación. Al menos, no todavía. Por un lado, los hábitos de pensamiento estaban anclados con mucha fuerza como para poder transformarse en algunas décadas; por el otro, el acceso al documento fotográfico en colores fue y aún sigue siendo un lujo. Los libros de arte cuestan caro; los Ektachrome cuestan una fortuna; los bancos de imágenes digitales traicionan fuertemente los colores, en particular los rojos, los verdes y, sobre todo, los dorados (y sabemos cuán esencial es el problema del dorado para estudiar el arte medieval). Para un investigador, para un estudiante, realizar simples diapositivas en un museo, una biblioteca, una exposición o un centro de documentación, continúa siendo una tarea difícil. De todos lados surgen obstáculos para desanimarlo o extorsionarlo. Todas las condiciones están dadas no sólo para alejarlo de la obra o el documento ori-

ginal, sino también de su reproducción en colores. Asimismo, por razones financieras a veces comprensibles, los editores y los responsables de revistas especializadas tienden a limitar o a eliminar las láminas en colores de las publicaciones que tienen a su cargo. En el seno de las ciencias humanas, pues, trabajar sobre el color constituye un verdadero lujo, inaccesible para la mayoría de los investigadores. La brecha, incluso, es cada vez más grande entre lo que hoy permiten las tecnologías de punta en el ámbito de las imágenes científicas –digitales, transmitidas a distancia, analizadas o recompuestas por computadora– y el trabajo artesanal y cotidiano del estudiante y el historiador de las imágenes, que tropiezan con obstáculos de todo tipo a la hora de estudiar los documentos ilustrados que el pasado nos ha transmitido. Por un lado, ya nos hallamos plenamente en el mundo científico del siglo XXI; por el otro, las barreras –financieras, institucionales, jurídicas– con frecuencia se mantienen infranqueables.

Estas observaciones no tienen nada de anecdóticas. Por el contrario, poseen un fuerte valor historiográfico y explican la situación actual, principalmente en el ámbito de la historia del arte. Como los obstáculos materiales, jurídicos y financieros son demasiado pesados, a menudo se prefiere apartarse del color y dedicarse a otra cosa. ¿Cuántos estudiantes renunciaron, de este modo, a continuar con las investigaciones que habían comenzado sobre la iluminación, la vidriera o la pintura debido a las dificultades de acceso a los documentos originales, a la desconfianza de las instituciones que los conservan, a verdaderas extorsiones por parte de los organismos que venden fotografías y a la imposibilidad de reproducir en colores el resultado de sus trabajos en las publicaciones especializadas? Más vale, pues, dedicarse, como siempre, a la biografía de los artistas o al discurso teórico sobre el arte, antes que al estudio de las obras mismas.

DIFICULTADES METODOLÓGICAS

La segunda clase de dificultades es de índole metodológica. El historiador medievalista casi siempre se queda desconcertado cuando intenta comprender el estatuto y el funcionamiento del color en una imagen, un objeto, una obra de arte. Con el color, en efecto, todos los problemas –materiales, técnicos, químicos, iconográficos, artísticos, simbólicos– se plantean al mismo tiempo. ¿Cómo conducir una investigación? ¿Qué preguntas hacerse y en qué orden? Hasta el día de hoy, ningún investigador, ningún equipo, ha propuesto una o varias grillas de análisis pertinentes que ayuden al resto

de la comunidad científica. Es por eso que, frente a la multiplicación de las preguntas y la multitud de los parámetros, con frecuencia el investigador tiende a quedarse únicamente con lo que le conviene para la demostración que está llevando a cabo y, por el contrario, a dejar de lado todo lo que le resulta molesto. Evidentemente, ésa es una manera errónea de trabajar, pese a que todos recurramos a ella con frecuencia.

Asimismo, los documentos producidos por las sociedades medievales, ya sean escritos o ilustrados, jamás son neutros y unívocos. Cada documento posee su especificidad y da su propia interpretación de la realidad. Como cualquier otro historiador, el de los colores debe considerar y conservar para cada categoría documental sus propias reglas de codificación y de funcionamiento. Pero, sobre todo, los textos y las imágenes no poseen el mismo discurso y deben interrogarse y explotarse con métodos diferentes. Esto —que también es una evidencia— con frecuencia es olvidado, sobre todo por los iconógrafos y los historiadores del arte quienes, en vez de extraer el sentido de las imágenes mismas, les imponen lo que han aprendido en otros campos, sobre todo en el de los textos. A veces los medievalistas deberían seguir el ejemplo de los prehistoriadores, que trabajan con imágenes (las pinturas parietales), pero que no disponen de ningún texto: se ven obligados, pues, a buscar en el análisis de las imágenes mismas aquello que los textos les habrían enseñado. Los historiadores y los historiadores del arte harían bien en imitarlos, al menos en la primera instancia de sus análisis.

La prioridad al documento estudiado (panel, vidriera, tapiz, miniatura, pintura mural, mosaico) es un imperativo. Antes de buscar hipótesis o explicaciones de orden general o transdocumental (la simbología de los colores, los hábitos iconográficos, la representación convencional de la realidad), primero hay que extraer del propio documento todo lo que éste puede enseñarnos sobre el porqué y el cómo del color: relaciones con el soporte material, superficie ocupada, colores presentes y colores ausentes (las ausencias, aquí como en otros casos, constituyen ricos documentos históricos), juegos de construcción por medio del color, distribuciones y estrategias rítmicas. Antes de toda codificación extrapictórica, el color primero está codificado desde el interior, por y para un documento determinado. Sólo una vez realizados esos análisis internos, de naturaleza material, secuencial o sintáctica, el investigador puede abrir otras vías, emprender otros análisis. Todas las explicaciones que justifican la presencia de tales o cuales colores por fidelidad a un texto, por costumbre iconográfica, por una función heráldica, emblemática o simbólica, no deben evocarse sino en una segunda instancia, una vez concluido el análisis estructural interno de los colores dentro del objeto o la imagen estudiados. Esto no significa

que sean menos pertinentes, sino sólo que hay que recurrir a ellas en una segunda etapa.

No obstante, a lo que hay que renunciar absolutamente es a buscar cualquier significación “realista” de los colores en las imágenes y las obras de arte. La imagen medieval jamás “fotografía” la realidad. No fue de ningún modo concebida para eso, ni en el ámbito de las formas ni en el de los colores. Creer, por ejemplo, que una prenda de vestir roja que aparece en una miniatura del siglo XIII o en una vidriera del siglo XV representa una prenda verdadera, que realmente fue roja, es a su vez ingenuo, anacrónico y falso. Se trata, además, de un error metodológico grave. En toda imagen, una prenda roja es ante todo roja porque se opone a otra prenda que es azul, negra, verde o de un rojo diferente; y esa segunda prenda puede hallarse en la misma imagen, pero también en cualquier otra imagen que haga eco a la primera o que se oponga a ella. Un color jamás viene solo; no encuentra su razón de ser, no adquiere su sentido hasta que no se lo asocia o se lo opone a uno o más colores diferentes.

Ninguna imagen medieval reproduce lo real con escrupulosa exactitud en los colores. Esto es válido tanto en el caso de la iluminación (que nos ha transmitido varios miles de imágenes en colores) como en el caso de cualquier otra técnica artística. Ahora bien, lo que es válido para las imágenes, también lo es para los textos. Todo documento escrito presenta un testimonio específico e infiel de la realidad. No porque un cronista de la Edad Media nos diga que en tal o cual ocasión el manto de tal rey o de tal otro era azul, significa que dicho manto era realmente azul. Tampoco significa que el manto no era azul. Pero los problemas no se plantean de esta manera. Toda descripción, toda observación sobre el color es ideológica, aun cuando se trata del inventario más anodino o del documento notarial más estereotipado. El hecho mismo de mencionar o no mencionar el color de un objeto es una elección muy significativa, que refleja lo que está en juego a nivel económico, político, social o simbólico en un contexto preciso. Igualmente significativa es la elección de la palabra que, en la pluma de un escriba o un notario, se prefiere a tal o a cual otra para enunciar la naturaleza, la calidad y la función de dicho color.

DIFICULTADES EPISTEMOLÓGICAS

El tercer tipo de dificultades es de orden epistemológico: es imposible proyectar, tal cual existen hoy, en las imágenes, los monumentos, las obras de

arte y los objetos producidos por los siglos medievales, nuestras definiciones, concepciones y clasificaciones actuales del color. Éstas no son iguales a las de las sociedades de la Edad Media. El riesgo del anacronismo siempre acecha al historiador —y al historiador de las imágenes y las obras de arte quizá más que a cualquier otro— detrás de cada documento. Pero cuando se trata del color, de sus definiciones y sus clasificaciones, ese riesgo parece aun mayor. Recordemos, por ejemplo, que a lo largo de toda la Edad Media se consideró al blanco y al negro como auténticos colores (e incluso como polos fuertes de todos los sistemas del color); que el espectro y el orden espectral de los colores se desconocen antes de los descubrimientos de Newton, en la segunda mitad del siglo xvii; que la articulación entre colores primarios y colores complementarios emerge lentamente durante ese mismo siglo y recién se impone verdaderamente en el siglo xix; que la oposición entre colores cálidos y colores fríos es puramente convencional y funciona de maneras diferentes según las épocas y las sociedades. En la Edad Media, como hemos dicho, en Europa el azul se considera un color cálido, a veces, incluso, el color más cálido de todos. Es por eso que el historiador de la pintura que quisiera estudiar en un panel, una miniatura o una vidriera la proporción entre los colores cálidos y los colores fríos y creyera ingenuamente que en el siglo xiii o en el xiv el azul era, como hoy, un color frío, se equivocaría completamente y diría cosas absurdas. Las nociones de colores cálidos o fríos, de colores primarios o complementarios, las clasificaciones del espectro o del círculo cromático, las leyes de la percepción o del contraste simultáneo no son verdades eternas, sino sólo etapas en la historia en constante evolución de los saberes. No las manipulemos irreflexivamente, no las apliquemos sin precauciones a las sociedades antiguas o medievales.

Tomemos un ejemplo simple y demorémonos en el caso del espectro. Para nosotros, a partir de las experiencias de Newton, la puesta en valor del espectro y la clasificación espectral de los colores, parece innegable el hecho de que el verde se ubica en algún lugar entre el amarillo y el azul. Múltiples hábitos sociales, cálculos científicos, pruebas “naturales” (como el arco iris) y prácticas cotidianas de todo tipo están constantemente allí para recordárnoslo o para probárnoslo. Sin embargo, para el hombre de la Edad Media, eso no tiene ningún sentido. En ningún sistema medieval del color se ubica al verde entre el amarillo y el azul. Estos dos últimos colores no se sitúan en las mismas escalas ni sobre los mismos ejes; por ende, no pueden tener un nivel intermedio, un punto “medio” que sería el verde. El verde mantiene vínculos estrechos con el azul, es cierto, pero no mantiene ninguno con el amarillo. Por otra parte, se trate de pintura

o de tintura, ninguna receta nos muestra, antes del siglo xv, que para fabricar el verde haya que mezclar el amarillo y el azul.² Pintores y tintoreros saben fabricar el color verde, por supuesto, pero para hacerlo no mezclan esos colores. Así como tampoco mezclan el azul y el rojo para obtener el violeta.

El historiador, pues, debe desconfiar de todo razonamiento anacrónico. No sólo no debe proyectar en el pasado sus propios conocimientos de la física o la química de los colores, sino que no debe tomar como una verdad absoluta, inmutable, la organización espectral de los colores y todas las especulaciones que derivan de ella. Tanto para él como para el etnólogo, el espectro no debe considerarse más que como un sistema entre muchos otros para clasificar a los colores. Un sistema hoy conocido y reconocido, “probado” por la experiencia, desmontado y demostrado científicamente, pero un sistema que, tal vez, en dos o tres siglos, causará gracia o será superado. La noción de prueba científica también es estrechamente cultural; tiene su historia, sus razones, sus determinaciones ideológicas y sociales. Aristóteles, que no clasifica en absoluto los colores en el orden del espectro, sin embargo, demuestra *científicamente*, con respecto a los conocimientos de su tiempo y con pruebas que lo sustentan, la corrección física y óptica, por no decir ontológica, de su clasificación. Eso sucede tres siglos antes de nuestra era.³

2 M. Pastoureau, *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, París, 1998, pp. 72-78.

3 *Ibid.*, pp. 113-117. Aristóteles no dedicó ninguna obra específica al color. Pero éste está presente de forma dispersa en varias de sus obras, particularmente en *De anima*, en los *Libri meteorologicorum* (respecto del arco iris), en las obras de zoología y sobre todo en *De sensu et sensato*. Este tratado es quizás aquel donde se exponen con mayor claridad sus ideas sobre la naturaleza y la percepción de los colores. En la Edad Media, circula un tratado especialmente dedicado a la naturaleza y la visión de los colores, el *De coloribus*. Éste se atribuye a Aristóteles y, por lo tanto, con frecuencia se lo cita, lo glosa, lo copia y lo recopia. No obstante, ese tratado no es obra de Aristóteles, ni siquiera de Teofrasto, sino probablemente de una escuela peripatética tardía. Ejerció gran influencia en el saber enciclopédico del siglo xiiii, sobre todo en el libro xix del *De proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus, dedicado a medias a los colores. Se hallará una buena edición del texto griego de este tratado proporcionada por W. S. Hett en la *Loeb Classical Library: Aristotle, minor works*, Cambridge, Mass., 1980, t. xiv, pp. 3-45. El texto latino, por su parte, se ha editado con frecuencia con los *Parva naturalia*. Sobre Bartholomaeus Anglicus y el color: M. Salvat, “Le traité des couleurs de Barthélemy l'Anglais”, en *Senefiance*, vol. 24 (*Les couleurs au Moyen Âge*), Aix-en-Provence, 1988, pp. 359-385.

Y sin siquiera recurrir a la noción de prueba científica, ¿qué pensar del hombre medieval—cuyo aparato visual no difiere en nada del nuestro— que no percibe los contrastes entre los colores como el hombre de hoy? En efecto, en la Edad Media, la yuxtaposición de dos colores, que para nosotros representa un fuerte contraste, puede constituir perfectamente un contraste relativamente suave; y, a la inversa, dos colores que para nuestros ojos pueden combinarse sin violencia alguna, pueden “chillar” para el ojo medieval. Así, yuxtaponer el rojo y el verde (la combinación de colores más frecuente en la indumentaria aristocrática entre la época de Carlomagno y el siglo XII) representa un contraste suave, casi un claroscuro; sin embargo, para nosotros, se trata de un contraste violento, que opone un color primario a su color complementario. De modo inverso, combinar el amarillo y el verde, dos colores vecinos en el espectro, representa para nosotros un contraste relativamente poco marcado. Sin embargo, en la Edad Media es el contraste más brutal que se pueda poner en escena: se utiliza para vestir a los locos y para destacar todo comportamiento peligroso, transgresor o diabólico.

LA TAREA DEL HISTORIADOR

Esas dificultades documentales, metodológicas y epistemológicas ponen de relieve el relativismo cultural de todas las cuestiones referidas al color. Éstas no pueden estudiarse fuera de contexto, fuera del tiempo ni del espacio. Y por eso mismo, toda historia de los colores primero debe ser una historia social antes de ser una historia técnica, arqueológica, artística o científica. Para el historiador—así como para el sociólogo o el antropólogo— el color se define, primero, como un fenómeno social. La sociedad es la que “hace” el color, la que le da sus definiciones y su significado, la que construye sus códigos y sus valores, la que organiza sus prácticas y determina lo que éste pone en juego. No es el artista o el científico; tampoco el aparato biológico o el espectáculo de la naturaleza. Los problemas del color son primero, y siempre, problemas sociales, puesto que el hombre no vive solo, sino en sociedad. De no admitir esto, caeríamos en un neurobiologismo reductor o en un científicismo peligroso y cualquier esfuerzo por intentar construir una historia de los colores sería en vano.

A la hora de emprender esa historia de los colores, la tarea del historiador es doble. Por un lado, debe intentar definir lo que pudo ser el universo de los colores para las sociedades medievales, teniendo en cuenta

todos los componentes de dicho universo: el léxico y los fenómenos de nominación, la química de los pigmentos y las técnicas de teñido, los sistemas de la vestimenta y los códigos subyacentes a ellos, el lugar del color en la vida cotidiana y la cultura material, los reglamentos producidos por las autoridades, las moralizaciones de los hombres de la Iglesia, las especulaciones de los hombres de ciencia, las creaciones de los hombres del arte. Los ámbitos de investigación y de reflexión no faltan y plantean preguntas complejas. Por otro lado, en la diacronía, limitándose a un área cultural determinada, el historiador no sólo debe estudiar las prácticas, los códigos y los sistemas, sino también las mutaciones, las desapariciones, las innovaciones o las fusiones que afectan a todos los aspectos del color históricamente observables. Tarea que, contrariamente a lo que podría creerse, es tal vez aun más difícil que la primera.

En este doble procedimiento, se debe interrogar a todos los documentos: el color es en esencia un terreno transdocumental e transdisciplinario. Pero algunos terrenos resultan, en la práctica, más fructuosos que otros. Tal es el caso del léxico: aquí como en otros ámbitos, la historia de las palabras aporta numerosas y pertinentes informaciones para nuestro conocimiento del pasado; en el ámbito del color, pone de relieve cómo, en toda sociedad, la función principal de éste es la de señalar, destacar, clasificar, jerarquizar, asociar u oponer. También es el caso, y sobre todo, del ámbito de las tinturas, la tela y la vestimenta. Probablemente es allí donde se mezclan de manera más estrecha los problemas químicos, técnicos, materiales y profesionales, y los problemas sociales, ideológicos, emblemáticos y simbólicos. Finalmente, es el caso de los saberes y los discursos —especulativos, teológicos, éticos e, incluso, a veces, estéticos— que los acompañan. Dichos discursos son poco frecuentes durante toda la alta Edad Media, pero se vuelven más numerosos a partir de los siglos XI y XII y abundan en el siglo XIII, sobre todo a raíz de las múltiples interrogaciones de los teólogos y los científicos acerca de la naturaleza y la estructura de la luz.

ESPECULACIONES CIENTÍFICAS

A primera vista, los hombres de ciencia de la Edad Media rara vez hablan de los colores por sí mismos. Incluso, es grande el contraste entre la abundancia de textos relativos a la física o la metafísica de la luz y la pobreza del discurso específico sobre el color. El siglo XIII, por ejemplo, que es el

gran siglo medieval de la óptica,⁴ aquel que inventó las gafas, que experimentó con numerosas lentes, que se interesó por los ciegos, que convirtió definitivamente a Cristo en un Dios de luz, parece haber tenido poca curiosidad por conocer mejor la naturaleza y la visión de los colores. Tanto en las enciclopedias y los trabajos de divulgación como en los numerosos tratados de óptica, el espacio dedicado a estos problemas es reducido y poco innovador; la mayor parte de las veces se limita a especulaciones acerca del arco iris.

Éstas, en cambio, abundan e innovan. El arco iris llama la atención de los científicos más importantes que, en algunos casos, también son teólogos. Todos descubren o redescubren los *Meteorológicos* de Aristóteles y la óptica árabe, en particular la de Alhazen (Ibn al-Haytham, 965-1039). De este modo, el discurso del Occidente cristiano sobre el arco iris no sólo es poético o simbólico, sino que también se vuelve verdaderamente físico y considera la curvatura del arco, su posición respecto del Sol, la naturaleza de las nubes y, sobre todo, los fenómenos de reflexión y refracción de los rayos luminosos.⁵ Aunque los autores no se pongan de acuerdo, lejos de eso, su deseo de saber y de probar en este ámbito es considerable. Entre dichos autores, hay que citar varios nombres prestigiosos de la historia medieval de las ciencias del siglo XIII: Robert Grosseteste,⁶ John Pecham,⁷ Roger Bacon,⁸ Thierry de Freiberg,⁹ Witelo.¹⁰ Sin embargo, si bien todos han disertado largamente acerca del arco iris, ninguno ha realmente hecho progresar los conocimientos sobre la naturaleza y la visión de los colores fuera de esa proble-

4 Sobre la historia medieval de la óptica, véanse los trabajos citados más adelante en la nota 12.

5 Sobre la historia de las teorías dedicadas al arco iris, véanse C. B. Boyer, *The rainbow. From myth to mathematics*, Nueva York, 1959; M. Blay, *Les figures de l'arc-en-ciel*, París, 1995.

6 Robert Grosseteste, *De iride seu de iride et speculo*, ed. por L. Baur en *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, t. 9, Münster, 1912, pp. 72-78. También véanse: C. B. Boyer, "Robert Grosseteste on the rainbow", en *Osiris*, vol. 11, 1954, pp. 247-258; B. S. Eastwood, "Robert Grosseteste's theory of the rainbow. A chapter in the history of non-experimental science", en *Archives Internationales d'Histoire des Sciences*, t. 19, 1966, pp. 313-332.

7 John Pecham, *De iride*, ed. por D. C. Lindberg, *John Pecham and the science of optics. Perspectiva communis*, Madison, 1970, pp. 114-123.

8 Roger Bacon, *Opus majus*, ed. por J. H. Bridges, Oxford, 1900, 6ª parte, §§ 2-11. Véase D. C. Lindberg, "Roger Bacon's theory of the rainbow. Progress or regress?", en *Isis*, vol. 17, 1968, pp. 235-248.

9 Thierry de Freiberg, *Tractatus de iride et radialibus impressionibus*, ed. por M. R. Pagnoni-Sturlese y L. Sturlese, en *Opera omnia*, Hamburgo, 1985, t. IV, pp. 95-268.

10 Witelo, *Perspectiva*, ed. por S. Unguru, Varsovia, 1991.

mática específica. Estos distintos autores se esfuerzan, sobre todo, por determinar la cantidad de colores visibles en el arco iris y la secuencia que éstos forman en su interior. Las opiniones se dividen entre tres, cuatro y cinco colores. Un solo autor –Roger Bacon (c. 1214-1294)– lleva el número a seis: azul, verde, rojo, gris, rosa, blanco.¹¹ Ninguno destaca una secuencia o un fragmento de secuencia que pudiera tener alguna relación con el espectro, es decir, con nuestro arco iris moderno: es demasiado temprano. Todos, o casi todos, ven en el arco iris una atenuación de la luz solar al atravesar un medio acuoso, más denso que el aire. Las controversias involucran, principalmente, a los hechos de reflexión, de refracción o de absorción de los rayos luminosos, a su largo y a la medida de sus ángulos. Muchos de los argumentos y las demostraciones se heredaron de la cultura antigua o de la cultura árabe, así como, por otra parte, todas las explicaciones que avanzan los médicos y los enciclopedistas acerca de la visión en colores.

Sobre esta última cuestión, la Edad Media no innova nada e, incluso, queda prisionera de teorías muy antiguas.¹² Se sigue admitiendo, como ya lo hacía Pitágoras seis siglos antes de nuestra era, que hay rayos que salen del ojo y que van a buscar la sustancia y las “cualidades” de los objetos que son vistos, “cualidades” entre las cuales el color figura en una buena posición. O bien, con mayor frecuencia, se considera, luego de Platón, que la visión de los colores proviene del encuentro de un “fuego” visual que sale del ojo¹³ y de partículas emitidas por los cuerpos percibidos; según si las partículas que componen ese fuego visual son más grandes o más pequeñas que las que componen los rayos emitidos por los cuerpos, el ojo percibe tal o cual color. Pese a los complementos aportados por Aristóteles a esta teoría mixta de la visión de los colores (importancia del medio ambiente, de la materia de los objetos, de la identidad de aquel que observa) –complementos que deberían haber abierto el camino hacia nuevas reflexiones– y pese a la mejora de los conocimientos respecto de la estructura del ojo, la naturaleza de sus diferentes membranas y humores y el papel del nervio óptico (muy destacado por Galileo), todavía es esa teoría (extromisión / intromisión), heredada de la Antigüedad griega, la que predomina a lo largo de toda la Edad Media.

11 Roger Bacon, *Perspectiva communis*, en *Opus majus*, *op. cit.*, p. 114.

12 Sobre la historia medieval de las teorías relativas a la visión: D. C. Lindberg, *Theories of vision, from al-Kindi to Kepler*, Chicago, 1976; K. Tachau, *Vision and certitude in the age of Ockham. Optics, epistemology and the foundations of semantics (1250-1345)*, Leyden, 1988.

13 O, para algunos autores, que actúa en el ojo mismo.

Sobre la estricta cuestión de la visión en colores, el balance científico medieval, por lo tanto, es pobre. No obstante, el historiador de los colores no queda completamente insatisfecho. De los numerosos escritos referidos a la óptica puede extraer una cantidad de informaciones pertinentes. Antes que nada, la idea, compartida por todos los hombres de ciencia (pero no por todos los teólogos), de que el color es luz; luz que se ha atenuado u oscurecido al atravesar distintos objetos o medios. Su debilitación se produce en cantidad, en intensidad y en pureza y, de ese modo, da nacimiento a los distintos colores. Es por eso que, si colocamos los colores sobre un eje, todos se sitúan entre un polo blanco y un polo negro, los cuales forman parte plenamente del universo de los colores. Sobre ese eje, los colores no se organizan en absoluto en el orden del espectro, sino en un orden heredado del saber aristotélico, redescubierto en el siglo XII y enseñado hasta el siglo XVII: blanco, amarillo, rojo, verde, azul, negro. Sea cual fuere el campo estudiado, estos seis colores son los colores básicos. A veces se agrega un séptimo color a fin de constituir un septenario: el violeta, que se ubica entonces entre el azul y el negro. En efecto, el violeta medieval no se piensa como una mezcla de rojo y azul, sino como un seminegro, o un subnegro, como lo muestran las prácticas litúrgicas¹⁴ y como lo indica explícitamente el término latino más corriente para designarlo: *subniger*.

Por otro lado, la mayor parte de los autores que hablan de la visión en colores insisten en la idea, de origen aristotélico, de que todo color es movimiento: se mueve como la luz y pone en movimiento todo lo que toca. Por eso mismo, la visión en colores es una acción dinámica que, en efecto, resulta del encuentro del “fuego visual” (para retomar la expresión de Platón) y los rayos emitidos por los cuerpos percibidos. Aunque ningún autor lo formule verdaderamente, parece incluso desprenderse de algunos textos científicos o filosóficos que, para que exista el fenómeno del color, son indispensables tres elementos: una luz, un objeto sobre el cual cae dicha luz y una mirada que funciona a su vez como emisor y como receptor. Se trata de una teoría más simple (y finalmente más moderna) que la de Aristóteles y sus discípulos, que se articulaba en torno de la interacción de los cuatro elementos: el fuego luminoso (*fuego*), la materia de los objetos (*tierra*), los humores del ojo (*agua*) y el aire ambiental que cumple la función moduladora de intermediario óptico (*aire*).

Si para todos los hombres de ciencia el color es ante todo luz, no sucede lo mismo con todos los teólogos y menos aun con todos los prelados. A

14 Negro para las misas de los muertos y el Viernes Santo; violeta, es decir, seminegro, para los tiempos de aflicción y de penitencia: el Adviento y la Cuaresma.

partir del siglo XII, ya no son pocos aquellos que, como san Bernardo, piensan que el color no es luz, sino materia, por lo tanto algo vil, inútil, despreciable, que hay que expulsar del templo cristiano. Al lado de los prelados cromófilos, que asimilan color y luz, también existen prelados cromofóbicos, que no ven en el color sino materia. Los colores que se muestran en una iglesia a los frailes, los hermanos o los fieles pueden, pues, estar relacionados con la concepción que un prelado constructor o fundador de una orden posee del color. Para el historiador, la cuestión se vuelve compleja y apasionante cuando dicho prelado es también un gran teólogo y un hombre de ciencia. Tal es el caso de Robert Grosseteste (1175-1253), uno de los primeros científicos del siglo XIII, fundador del pensamiento científico en la universidad de Oxford, durante mucho tiempo principal maestro franciscano en esa ciudad y que luego, en 1235, quedó a cargo del episcopado de Lincoln (el más extenso y más poblado de Inglaterra). Valdría la pena estudiar en detalle los vínculos que pueden haber existido en lo que respecta al color entre las ideas del hombre de ciencia, que ha estudiado el arco iris y la refracción de la luz, el pensamiento del teólogo, que considera que la luz es el origen de todos los cuerpos, y las decisiones del prelado constructor y reformador que, al hacer reconstruir parcialmente la catedral de Lincoln, se interesa por las leyes matemáticas y ópticas.¹⁵ Esas interrogaciones también podrían aplicarse a John Pecham (c. 1230-1292), otro científico franciscano que fue maestro en Oxford, que nos ha dejado el tratado de óptica más leído hasta fines de la Edad Media (la *Perspectiva communis*) y que pasó los últimos quince años de su vida en el trono episcopal de Canterbury, primado de Inglaterra.¹⁶

15 Sobre Robert Grosseteste la bibliografía es abundante. Léanse, sobre todo: D. A. Callus (dir.), *Robert Grosseteste, scholar and bishop*, Oxford, 1955; R. W. Southern, *Robert Grosseteste: the growth of an english mind in medieval Europe*, Oxford, 1972; J. J. McEvoy, *Robert Grosseteste, exegete and philosopher*, Aldershot, 1994; N. van Deusen, *Theology and music at the early university: the case of Robert Grosseteste*, Leyden, 1995; así como, una vez más, el admirable libro de A. C. Crombie, *Robert Grosseteste and the origins of experimental science (1100-1700)*, 2ª ed., Oxford, 1971.

16 Sobre John Pecham, léase la sugestiva introducción de D. C. Lindberg a la edición crítica de la *Perspectiva communis*. D. C. Lindberg, *op. cit.* (nota 7). Sobre los franciscanos oxonienses del siglo XIII, incluidos Grosseteste y Pecham, véanse también: D. E. Sharp, *Franciscan philosophy at Oxford in the thirteenth century*, Oxford, 1930; A. G. Little, "The franciscan school at Oxford in the thirteenth century", en *Archivum Franciscanum Historicum*, vol. 19, 1926, pp. 803-874.

PRÁCTICAS SOCIALES

Pero dejemos a los científicos con sus especulaciones y a los teólogos con sus controversias. Interesémonos, ahora, por los hombres y las mujeres que constituyen el común de las sociedades medievales y planteémosnos de entrada dos preguntas: ¿dónde y cuándo ven el color? Contrariamente a una imagen demasiado miserabilista que a veces tenemos, éste ocupa un lugar importante en la vida cotidiana; aun para las clases sociales más pobres, el horizonte visual nunca es incoloro. Pero en la Edad Media hay colores y colores y, si bien se tiñe casi todo –incluidos, en el medio principesco, los alimentos o bien el pelaje o el plumaje de ciertos animales (perros, caballos, halcones)– todos los colores no se sitúan en el mismo plano. Sólo se considera colores verdaderos (*colores pleni*) a los que son puros, luminosos, saturados, sólidos, aquellos que tienen brillo y que parecen fuente de vida y de alegría, aquellos que se adhieren profundamente al soporte sobre el cual están colocados y que resisten los efectos del tiempo, las lejías y el sol.¹⁷ Esos colores no se hallan en cualquier lado ni en cualquier circunstancia; sólo están presentes en ciertos lugares y asociados a determinados rituales, fiestas o solemnidades.

El primero de aquellos lugares es, por supuesto, la iglesia, aun si existen prelados “cromofóbicos”, que no son mayoritarios. Desde la época carolingia hasta el siglo xv, la iglesia, grande o pequeña, es masivamente policroma y no deja de ser un templo del color.¹⁸ A tal punto que a los colores fijos, los que se ven sobre los muros, los pisos, los techos, las vidrieras, la decoración esculpida (siempre pintada), se agregan colores móviles y cambiantes, los de las decoraciones efímeras (por lo general textiles) asociados a tal o cual fiesta. A partir del siglo xiii, la misa misma deja de ser sólo un ritual para convertirse también en un espectáculo, en el seno del cual los colores litúrgicos cumplen una función creciente.¹⁹

17 Véanse, por ejemplo, los comentarios del enciclopedista Bartholomaeus Anglicus al libro xix de su *De proprietatibus rebus*, compilado en el horizonte de los años 1230-1240: M. Salvat, “Le traité des couleurs de Barthélemy l’Anglais”, *art. cit.* (nota 3).

18 Cosa que hoy plantea el problema de la legitimidad de nuestros trabajos que estudian las iglesias de los siglos xii y xiii como si éstas fuesen incoloras o monocromas (en lo que, con frecuencia, se han convertido con el paso del tiempo), mientras que estaban pensadas, construidas y utilizadas en la plenitud de su policromía.

19 Véase más adelante, “Nacimiento de un mundo en blanco y negro”, pp. 147-187, así como R. Suntrup, “Liturgische Farbenbedeutung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit”, en *Symbole des Alltags, Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag*, Graz, 1992, pp. 445-467.

Esa teatralidad del color también se halla en los lugares profanos, sobre todo en aquellos donde se exhibe el poder y donde está presente un ceremonial (palacios reales, salas de justicia). Asimismo, sean cuales fueren, los días de fiesta siempre son la ocasión para una puesta en escena de colores ricos y turbulentos; actores y espectadores, pues, lo utilizan bastante más que durante los días ordinarios. Los torneos y las justas, que se vuelven abundantes a partir de la segunda mitad del siglo XII, constituyen los ejemplos profanos más notables.²⁰ En el corazón del espectáculo y de los combates, los colores cumplen funciones que son a su vez visuales y rituales. Entre dichos colores, los del blasón ocupan un lugar esencial.

Los escudos de armas aparecieron durante el siglo XII, pero recién a partir de los años 1200-1220 su uso alcanzó un verdadero desarrollo, que involucró a la totalidad de las clases y categorías sociales (en algunas regiones, existen desde temprano escudos de armas de artesanos o de campesinos), y el código del blasón, a partir de entonces estabilizado, entra en su fase clásica.²¹ En el seno de ese código, los colores cumplen un papel esencial. Son seis en total (blanco, amarillo, rojo, azul, negro y verde) y en la lengua del blasón se los designa mediante un término específico: *plata, oro, gules, azur, sable, sinople*.

En el Occidente de fines de la Edad Media, la difusión material de los escudos de armas es tal que dichos colores pueden verse en cualquier lugar y en cualquier circunstancia. Forman parte del paisaje cotidiano, inclusive en el pueblo, puesto que cualquier iglesia parroquial, a partir de mediados del siglo XIII, se vuelve un verdadero “museo” de escudos de armas. Y esos escudos de armas siempre contienen colores: aun cuando están esculpidos (sobre las claves de bóveda o las lápidas [Figura 12], por ejemplo) están pintados, puesto que los colores son un elemento indispensable para leerlos e identificarlos. Por eso, es probable que la heráldica haya cumplido un papel considerable en la evolución de la percepción y de la sensibilidad cromáticas de los hombres y las mujeres a partir del siglo XIII. Contribuyó a convertir el blanco, el negro, el rojo, el azul, el verde y el

20 El estudio del papel del color en las fiestas, justas y torneos del siglo XIII aún queda por hacerse. Se hallarán numerosos testimonios de esto en los textos literarios. Citemos a modo de ejemplos, para la primera mitad del siglo XIII, los dos grandes ciclos de *Lancelot en prosa* y del *Tristán en prosa*, así como, para el ámbito germánico, el sorprendente *Frauendienst* de Ulrich von Liechtenstein. Véanse J. Fleckenstein (dir.), *Das ritterliche Turnier im Mittelalter*, Gotinga, 1985, pp. 175-295; M. de Combarieu de Gres, “Les couleurs dans le cycle du Lancelot-Graal”, en *Senefiance*, vol. 24, Aix-en-Provence, 1988, pp. 451-588.

21 M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, 2ª ed., París, 1993, pp. 37-58 y 298-310.

amarillo en los seis colores básicos de la cultura occidental (y siguen siéndolo en la actualidad, al menos en la vida cotidiana). Habituyó el ojo a determinadas combinaciones de colores más frecuentes que otras —puesto que estaban admitidas por las reglas del blasón— y, por el contrario, contribuyó a desacreditar o a volver poco frecuentes otras combinaciones, prohibidas por esas mismas reglas (es el caso de la yuxtaposición del rojo y el negro, del verde y el azul, del azul y el negro, etc.). También sensibilizó el ojo a la lectura de los colores no sólo en su extensión, sino también en su espesor. En un escudo de armas determinado, en efecto, la superposición de los planos es un elemento sintáctico esencial; sin embargo, casi siempre lo que permite al ojo diferenciar dichos planos es la distinción de las capas coloreadas superpuestas unas sobre otras. En todos los ámbitos, incluido el ámbito artístico, observamos que la heráldica ha ejercido una influencia determinante sobre la percepción, la fama y la simbología de los colores.

Sin embargo, por más grande que sea la influencia de la heráldica, los escudos de armas no constituyen el soporte cromático más presente en la vida cotidiana, sino la vestimenta. Contrariamente a una idea preconcebida, en la Edad Media toda la ropa está teñida, incluso la de las clases más pobres.²² Pero hay tinturas y tinturas. Lo que distingue la vestimenta de los ricos de la de los pobres no es la oposición entre tela teñida y tela no teñida, ni tampoco la elección o la moda de tal o cual coloración, sino la solidez, la densidad y el brillo de la tintura. Los ricos y los poderosos llevan ropas con colores vivos, cuya materia colorante penetra profundamente en las fibras del tejido y resiste a la luz, al lavado y a los efectos del tiempo. Los pobres, los humildes, por el contrario, llevan ropas con colores descoloridos, agrisados, porque se las tiñó con una materia colorante de menor precio, casi siempre vegetal, que permanece en la superficie de la tela y que desaparece bajo el efecto del agua o el sol. Allí se sitúa, sin duda, la diferencia cromática más importante en las prácticas indumentarias de la Edad Media: ricos y pobres visten casi con los mismos colores, pero en el caso de los primeros, éstos son puros, luminosos, sólidos, mientras que en el caso de los segundos son pálidos, opacos, desgastados. A San Luis, por ejemplo, le gustaba vestirse de azul (incluso, es el primer rey de Francia en hacerlo), sobre todo en la segunda parte de su reinado.²³ Sin embargo, a mediados del siglo XIII, casi todos los campesinos

22 F. Piponnier y P. Mane, *Se vêtir au Moyen Âge*, París, 1995, pp. 22-28.

23 J. Le Goff, *Saint Louis*, París, 1996, p. 631.

nos de su reino también llevan ropas azules, teñidas artesanalmente con glasto, planta crucífera que crece en su estado salvaje en muchas regiones.²⁴ Pero no se trata en absoluto del mismo azul. El primero es vivo, puro, “real”; el segundo es descolorido, grisáceo, apagado. Para el ojo del siglo XIII, no se trata desde ningún punto de vista del mismo color.

VER LOS COLORES A DIARIO

Este punto es esencial. En efecto, el historiador de los colores que quiere comprender cómo éstos eran percibidos, al cotejar distintos testimonios tomados de los fenómenos léxicos, las prácticas sociales, las actividades económicas, las morales religiosas o civiles, los fenómenos que la moda pone en juego, descubre rápidamente que para el ojo medieval un azul denso y luminoso casi siempre se percibe como más cercano a un rojo, un amarillo o un verde también densos y luminosos, que a un azul opaco y descolorido. Los parámetros de brillo, densidad y saturación del color parecen ser más importantes que aquellos que tienen que ver con la mera tonalidad.²⁵ Es por eso que, en el terreno de la tela y de la indumentaria, los precios, las jerarquías, las taxonomías sociales se articulan primero en torno de la luminosidad y la densidad de los colores antes de considerar su coloración (rojo, azul, verde, etc.). Estamos aquí en un terreno distinto del de la heráldica, que manipula los colores como categorías casi arbitrarias y no toma en cuenta los matices que éstos adquieren cuando se los plasma sobre tal o cual soporte, según tal técnica o tal otra.

Dicho esto, podríamos decir, en una segunda instancia, que la vestimenta también puede ser heráldica o emblemática y dar importancia a tal o cual coloración que indicará la identidad, el rango o la dignidad de un personaje. Incluso, a partir del siglo XII, lo que se desarrolla, sobre todo en la

24 En algunas regiones, el siglo XIII ve desarrollarse de forma industrial el cultivo de esa planta que sirve para teñir de azul: Picardía, Normandía, Lincolnshire, más tarde Languedoc, Toscana y Turingia; ese nuevo cultivo constituye la fortuna de ciudades como Amiens, Erfurt, Toulouse. Véase M. Pastoureau, *Jésus chez le teinturier*, op. cit., pp. 44-46 y 108-112.

25 Una prueba pertinente de la prioridad de la densidad sobre la coloración a la hora de definir el color se halla en la noción misma de incoloro. Cuando un artista de la Edad Media debe expresar en colores la idea de lo incoloro, no escoge el blanco (para ello, habrá que esperar al siglo XVII) ni tal o cual coloración específica, sino que decolora o desatura cualquier color hasta que esté tan poco denso que pueda evocar lo incoloro. El color es, primero, densidad, concentración y luego coloración.

sociedad eclesiástica, es una función indumentaria del color, probablemente bajo la influencia de los escudos de armas. En esa función taxonómica, la coloración y los juegos de asociaciones bicolors o tricolors son esenciales. Pero la calidad material del color –vivo u opaco, saturado o descolorido, liso o moteado, terso o rugoso– también puede cumplir una función deíctica o clasificatoria importante. El ojo medieval está tan acostumbrado a evaluar la calidad de las materias y los materiales, sin que la mano tenga siquiera necesidad de tocarlos, que ejerce esa facultad al primer vistazo sobre cualquier tela de color.

Finalmente, a partir de los años 1140, la vestimenta medieval no está exenta de los fenómenos de boga y de moda y éstos, por lo general, tienen que ver con el color. En este ámbito, el hecho más notable, que constituye casi una “revolución” con respecto a los siglos anteriores, es el triunfo de los tonos azules en todas las clases de la sociedad. Esa “revolución azul” nace en Francia en los años 1140, se intensifica en la segunda mitad del siglo XII y triunfa en todas partes, incluidas las tierras de imperio, en el siglo siguiente.²⁶ Se trata de un fenómeno social y de sensibilidad de considerable peso, que introduce en la cultura occidental un nuevo orden de los colores, orden bajo el cual aún vivimos hoy parcialmente. El azul, que pesaba poco en las sociedades antiguas y que a los romanos no les gustaba en absoluto (para ellos era el color de los bárbaros), se había mantenido relativamente discreto durante la alta Edad Media. Pero, de pronto, a partir de los años 1140, invade todas las formas de la creación artística, se convierte en un color cristológico y marial, luego en un color real y principesco y, desde fines del siglo XII, incluso comienza a competir con el rojo en muchos ámbitos de la vida social. El siglo siguiente es el gran siglo de la promoción del azul, aunque en los albores de los años 1300 se puede admitir que ya se ha convertido, en lugar del rojo, en el color preferido de las poblaciones europeas. Ha seguido siéndolo hasta el día de hoy.

Esa promoción del azul en la tela y la vestimenta provoca un retroceso de los demás colores. No tanto del rojo, con el cual el azul compite fuertemente, pero que, no obstante, sigue estando muy presente en la indumentaria (para ver declinar realmente el lugar de los tonos rojos en la ropa y la vida cotidiana hay que esperar al siglo XVI), sino del verde y, sobre todo, del amarillo. Después de los años 1200, son pocos los hombres y las mujeres que en Europa occidental visten de amarillo, tanto en el mundo de los príncipes como en el de los plebeyos. Del mismo modo, si bien ciertas combinaciones de colores conocen, a partir de esa fecha, una boga sin prece-

26 M. Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, París, 2000.

dentos: azul y blanco, rojo y blanco, negro y blanco e incluso rojo y azul, otras sufren un retroceso: amarillo y rojo, amarillo y verde, rojo y negro y, sobre todo, rojo y verde, combinación bicolor que había sido la más en boga en la indumentaria aristocrática desde la época carolingia.²⁷

En lo que respecta a esos primeros fenómenos de boga y de moda, el historiador tiene derecho a preguntarse de qué manera los hombres y las mujeres de la Edad Media juzgan bellos o feos los colores que los rodean. Responder a esa pregunta, por desgracia, es una tarea casi imposible. No sólo porque el riesgo del anacronismo acecha al investigador, sino también porque a la hora de llevar a cabo sus investigaciones éste es constantemente prisionero de las palabras. Lo bello y lo feo, en los documentos medievales, son primero una cuestión de vocabulario. Ahora bien, entre el color real de los seres y las cosas, el color verdaderamente percibido por tal o cual individuo y el color nombrado por tal o cual autor, la diferencia puede ser enorme. Asimismo, no hay que ocultarlo, el historiador de la Edad Media nunca accede de manera concreta, por así decirlo, a las miradas y los gustos individuales. Todo pasa por la mirada de los otros y, más aun, por la del sistema social. Es por eso que los valores otorgados a tal o cual color, las opiniones sobre la belleza o la fealdad de tal matiz o tal otro, primero dependen de consideraciones morales, religiosas o sociales.²⁸ Lo bello casi siempre es lo aceptable, lo moderado, lo habitual. Sin duda, el placer puramente estético de la contemplación de los colores existe, pero concierne sobre todo a los colores de la naturaleza, los únicos realmente bellos, puros, lícitos y armoniosos, puesto que son obra del Creador. No obstante, a pesar

27 En los países germánicos, los tonos rojos, verdes y amarillos parecen resistir por más tiempo al inexorable ascenso de los tonos azules y luego de los tonos negros.

28 Como lo muestran plenamente las leyes suntuarias y los decretos sobre la vestimenta que aparecen durante la segunda mitad del siglo XIII y que proliferarán en el siglo siguiente. Sobre esas leyes y decretos que, entre diversas disposiciones respectivas a la tela y la vestimenta, prohíben la utilización de determinadas materias colorantes o la utilización de ciertos colores a determinadas clases o categorías sociales y, por el contrario, imponen determinados colores a tales o cuales otras, véanse: F. E. Baldwin, *Sumptuary legislation and personal relation in England*, Baltimore, 1926; J. M. Vincent, *Costume and conduct in the laws of Basel, Bern and Zurich*, Baltimore, 1935; L. C. Eisenbart, *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350-1700*, Gotinga, 1962 (el mejor trabajo dedicado a las leyes de la vestimenta); L. Baur, *Kleiderordnungen in Bayern von 14. bis 19. Jahrhundert*, Munich, 1975; D. O. Hugues, "Sumptuary laws and social relations in Renaissance Italy", en J. Bossy (dir.), *Disputes and settlements: law and human relations in the West*, Cambridge, 1983, pp. 66-99, y "La moda prohibita", en *Memoria. Rivista di storia delle donne*, 1986, pp. 82-105; M. Ceppari Ridolfi y P. Turrini, *Il mulino delle vanità. Lusso e cerimonie nella Siena medievale*, Siena, 1996.

de los testimonios de los poetas, el historiador está mal armado para estudiar ese puro deleite cromático; aquí también es prisionero de las palabras y de los procedimientos literarios que subyacen a sus empleos.

Por otra parte, las nociones de placer, armonía, belleza no son, ni en la época carolingia ni en los siglos XII o XV, lo que son en el siglo XXI, lejos de eso. La percepción misma de las combinaciones o las oposiciones de colores, como hemos dicho, puede ser distinta de la nuestra. Por ende, ¿cómo juzgar la belleza o la fealdad de los colores que la Edad Media nos ha dejado? No sólo no los vemos en su estado original, sino tal como el tiempo los ha dejado; no sólo la mayoría de las veces los observamos en condiciones de luz e iluminación que nada tienen que ver con las de la época medieval, sino que nuestra mirada no se detiene ni en las mismas cualidades, ni en los mismos valores, ni en las mismas armonías. ¿Cómo distinguir hoy realmente, como lo hacen algunos autores en la Edad Media, lo claro de lo brillante,²⁹ lo opaco de lo mate, lo terso de lo liso? Esas nociones, que nosotros tendemos a confundir, no son de ningún modo idénticas, ni siquiera análogas. Del mismo modo, ¿cómo experimentar, hoy, diferentes impresiones frente a los juegos de colores medievales contruidos en torno de la policromía: impresión desagradable si dichos juegos se sitúan en un mismo plano, pero en cambio muy agradable si se organizan en espesor, sobre diversos planos apilados unos sobre otros?³⁰ Así es como se los percibe y se los aprecia en la Edad Media. Pero, para nuestro ojo, hoy no existe ninguna diferencia entre esos dos tipos de policromía.

El historiador debe recordar constantemente que no existe ninguna verdad universal del color, ni en lo que respecta a sus definiciones, sus prácticas o sus significados, ni tampoco en lo que respecta a su percepción. Aquí también, todo es cultural, estrictamente cultural.

29 Sobre la distinción entre lo claro y lo brillante tal cual se expresa en san Bernardo, véase M. Pastoureau, "Les cisterciens et la couleur au XII^e siècle", en *L'ordre cistercien et le Berry*, Coloquio de Bourges (1998), *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, vol. 136, 1998, pp. 21-30.

30 Con frecuencia, la mirada medieval da más importancia al espesor de los objetos y las imágenes que a su extensión y nunca confunde esos dos parámetros. En el siglo XIII, por ejemplo, llevar una camisa blanca, una túnica azul, un vestido verde y una capa roja no significa llevar un atuendo multicolor. En cambio, llevar una túnica o un vestido a rayas rojas, verdes y amarillas significa llevar una vestimenta policroma, y por lo tanto fea, indecente o degradante. Acerca de estas cuestiones esenciales, se me permitirá remitirme a mi obra *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, París, 1991, pp. 17-58 [trad. esp.: *Las vestiduras del diablo: breve historia de las rayas en la indumentaria*, Barcelona, Océano, 2005].

Nacimiento de un mundo en blanco y negro

La Iglesia y el color:
de los orígenes a la Reforma

¿Una prenda de vestir roja sigue siendo roja cuando nadie la mira? Ningún teólogo ni ningún hombre de ciencia parece haber pensado en esta compleja pregunta, la primera y principal de todas las preguntas relativas al color, antes del siglo XVIII. En la Edad Media, por otra parte, la pregunta sería anacrónica: el color no se define como un fenómeno perceptivo, sino ya sea como una sustancia, es decir, como una verdadera envoltura material que reviste a los cuerpos, ya sea como una fracción de la luz. Recién a partir de los años 1780 algunos filósofos comenzaron a definir el color como una sensación, la sensación de un elemento coloreado por una luz que lo ilumina, recibida por el ojo y transmitida al cerebro; y esa definición recién terminó por prevalecer sobre las demás en la época contemporánea.

Para los autores de la Edad Media, casi todos hombres de la Iglesia, el color no representa, pues, un horizonte sensible, sino un problema teológico. En los primeros siglos del cristianismo, son muchos los Padres que hablan del tema y, luego de ellos, lo hace la mayoría de los teólogos medievales.¹ Mucho antes que los pintores, los tintoreros o los heraldos de armas, son ellos los primeros “especialistas” del color. En sus plumas, éste aparece con frecuencia, ya sea bajo la forma de metáfora, ya sea bajo la forma de atributo, ya sea, sobre todo, porque plantea un problema de fondo, vinculado con la física y la metafísica de la luz y, por ende, con la relación que el hombre de aquí abajo establece con lo divino.

Para la teología medieval, en efecto, la luz es la única parte del mundo sensible que es a su vez visible e inmaterial. Es visibilidad de lo inefable y, como tal, emanación de Dios. De allí se desprende la siguiente pregunta:

¹ Véanse los estudios inventariados por la bibliografía de H. J. Sieben, *Voces, eine Bibliographie zu Wörtern und Begriffen aus der Patristik* (1918-1978), Berlín y Nueva York, 1980.

¿el color es también inmaterial, es también luz o, al menos, una fracción de la luz, como lo afirman mucho antes que Newton (pero, por supuesto, de una manera completamente diferente) varios autores de la Antigüedad y la Edad Media? ¿O bien es materia? ¿No es tan sólo una simple envoltura que recubre los objetos? Todos los problemas especulativos, teológicos, éticos, sociales e incluso económicos que los hombres de la Edad Media se plantean acerca del color se articulan en torno de esta interrogación.

Para la Iglesia, lo que está en juego es importante. Si el color es una fracción de la luz, participa ontológicamente de lo divino, puesto que Dios es luz. Tratar de ampliar aquí abajo el lugar del color, significa disminuir el de las tinieblas, significa extender el de la luz y, por lo tanto, el de Dios. La búsqueda del color y la búsqueda de la luz son indisociables. Si, en cambio, el color es una sustancia material, una simple envoltura, no es en absoluto una emanación de la divinidad. Por el contrario, representa un artificio agregado inútilmente por el hombre a la Creación: hay que combatirlo, hay que excluirlo del culto, echarlo del templo. Es a su vez inútil e inmoral, incluso perjudicial, puesto que obstaculiza el *transitus* del hombre pecador en el camino hacia su reconciliación con Dios.

Estas preguntas no son sólo especulativas, ni siquiera sólo teológicas. También tienen un alcance concreto, una influencia sobre la cultura material y la vida cotidiana. Las respuestas que se brindan determinan el lugar del color en el entorno y el comportamiento del cristiano, en los lugares que frecuenta, en las imágenes que contempla, en las ropas que viste, en los objetos que manipula. También, y sobre todo, condicionan el lugar y la función del color en la iglesia y en las prácticas del culto.

2 Esta idea ya está presente en Aristóteles y Teofrasto y recorre toda la Edad Media, reforzada por los descubrimientos de los científicos musulmanes. La asimilación del color a una sustancia, es decir, a una envoltura, sin embargo no desaparece. En el siglo XIII, por ejemplo, la mayoría de los científicos franciscanos de la escuela de Oxford, que especularon mucho sobre la luz, si no sobre el color, lo consideran a su vez una sustancia material y una fracción de la luz. Para una historia de las teorías respecto de la naturaleza de los colores: E. Hoppe, *Geschichte der Optik*, Leipzig, 1926; V. Ronchi, *Storia della luce*, 2ª ed., Bolonia, 1952; D. C. Lindberg, *Theories of vision, from al-Kindi to Kepler*, Chicago, 1976; K. T. A. Halbertsma, *A history of the theory of colour*, Amsterdam, 1949 (sobre todo en lo que respecta a los problemas artísticos). Sobre la evolución de las teorías aristotélicas: P. Kucharski, "Sur la théorie des couleurs et des saveurs dans le *De sensu aristotélicien*", en *Revue des Études Grecques*, t. 67, 1954, pp. 355-390; B. S. Eastwood, "Robert Grosseteste's theory on the rainbow", en *Archives Internationales d'Histoire des Sciences*, t. 19, 1966, pp. 313-332; M. Hudeczek, "*De lumine et coloribus (selon Albert le Grand)*", en *Angelicum*, t. 21, 1944, pp. 112-138.

¿LUZ O MATERIA?

Desde la Antigüedad tardía hasta fines de la Edad Media, estas respuestas han sido diversas. En sus discursos así como en sus actos, teólogos y prelados han estado tanto a favor del color como en su contra. No obstante, al historiador aún le faltan informaciones para confeccionar un cuadro cronológico y geográfico preciso de sus actitudes. Los Padres son más bien hostiles a los colores. Observan que la Biblia habla poco de éstos.³ Los consideran una futilidad, un ornamento estéril que derrocha tiempo y dinero y, sobre todo, una máscara tramposa que desvía de lo esencial. En fin, una vanidad que oculta la realidad de las cosas.⁴ Algunos autores consideran, incluso, que existe un vínculo entre la palabra *color* y el verbo *celare* (ocultar).⁵ El color es aquello que oculta, que disimula, que engaña. Las especulaciones etimológicas de los antiguos coinciden aquí con la opinión de algunos eruditos del siglo xx, quienes tampoco vacilan en incluir

3 En lo que respecta a los términos del color (y los eventuales comentarios que éstos suscitan), el historiador debe estar muy atento a las ediciones, versiones, estados de texto y traducciones utilizados por los Padres de la Iglesia y los teólogos. Del griego y el hebreo al latín y del latín a las lenguas vernáculas, la historia de la traducción de los términos del color está repleta de infidelidades, de sobrelecturas y de deslizamientos de sentido. El latín medieval, sobre todo, introduce una gran cantidad de términos de coloración allí donde el hebreo, el arameo y el griego no empleaban más que términos de materia, de luz y de densidad o de calidad. Allí donde el hebreo dice *brillante*, el latín suele decir *candidus* o incluso *ruber*. Allí donde el hebreo dice *sucio* u *oscuro*, el latín dice *niger* o *viridis* y las lenguas vernáculas, *negro* o *verde*. Allí donde el hebreo y el griego dicen *pálido*, el latín a veces dice *albus*, otras *viridis*, y las lenguas vernáculas dicen ya sea *blanco*, ya sea *verde*. Allí donde el hebreo dice *rico*, el latín con frecuencia traduce por *purpureus* y las lenguas vulgares por *púrpura*. En francés, alemán e inglés, la palabra *rojo* se utiliza abundantemente para traducir palabras que, en el texto griego o hebreo, no remiten a una idea de coloración, sino a las ideas de riqueza, fuerza, prestigio, belleza, muerte, sangre, fuego. Antes de toda consideración sobre la simbología de los colores, se impone una minuciosa investigación heurística y filológica cada vez que las Escrituras se ven involucradas.

4 “Estúpido es aquel que practica los colores en pintura como si ignorase de qué está hecha la pintura” (*Stultus est qui sic picturae coloribus inhaeret, ut res, quae pictae surit, ignoret*), proclama Gregorio Magno en su comentario al Cantar de los cantares; ed. por R. Bélanger, París, 1984, p. 72 (*Sources chrétiennes*, vol. 314).

5 Véanse los autores citados por A. M. Kristol, *Color: les langues romanes devant le phénomène de la couleur*, Berna, 1978 (*Romanica helvetica*, vol. 88), pp. 9-14. También se hallarán útiles exposiciones en A. Walde y J. B. Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, 3ª ed., Heidelberg, 1930-1954 (“color”: vol. 3, pp. 151 y ss.).

la palabra *color* en la gran familia de los términos latinos que evocan la idea de ocultar: *celare*, *clam* (a escondidas), *clandestinus* (clandestino), *cilium* (párpado), *cella* (bodega, habitación), *cellula* (celda, habitación), *caligo* (niebla, oscuridad), etc., todos términos que se articulan en torno del mismo radical.⁶

Sin embargo, todos los Padres no comparten esta opinión. Varios, por el contrario, glorifican el color: éste es luz y no materia; es claridad, calor, sol. Algunos establecen una relación entre los términos *color* y *calor*. Tal es el caso de Isidoro de Sevilla, que propone una etimología que se retomará y se glosará mucho hasta el siglo XIII: “Los colores (*colores*) se llaman así porque nacen del calor (*calore*) del fuego o bien del sol?”⁷

En la época carolingia, la actitud que parece prevalecer es más bien la segunda. En ese entonces, los debates acerca del color están estrechamente relacionados con los de la imagen (por desgracia, éstos se han estudiado mucho menos) y, luego del II Concilio de Nicea (787), el color entra masivamente en el templo cristiano.⁸ Salvo algunas excepciones, la mayoría de los preladados constructores de iglesias son cromófilos y esa cromofilia —la más famosa de las cuales fue la de Suger, abad de Saint-Denis— impregna profundamente los períodos carolingio, otónico y románico.

Las primeras reacciones hostiles datan de fines del siglo XI y de comienzos del siglo XII. Están relacionadas con el gran movimiento de retorno a los valores y a las prácticas del cristianismo primitivo que afecta principalmente al mundo monástico, pero que también afecta a los ámbitos seculares. De nuevo, se llevan los debates sobre el lujo, las imágenes y los colores al frente de la escena eclesiológica, incluso a la plaza pública. Por supuesto, hay que evocar aquí a la persona y el papel de san Bernardo, célebre iconoclasta (la única imagen que tolera es la del crucifijo), pero también temi-

6 Véase la sugestiva (y a veces controvertida) reseña “Color” en A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 4ª ed., París, 1979.

Destaquemos aquí cuán lamentable es que la mayor parte de los trabajos filológicos y lexicográficos relativos a los términos del color por lo general olviden estudiar la palabra “color” misma. Por ejemplo, es el caso de la notable tesis de J. André, *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, París, 1949.

7 Isidoro de Sevilla, *Etymologiae*, libro XIX, cap. XVII, § 1: *Colores dicti sunt, quod calore ignis vel sole perficiuntur* [trad. esp.: *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2004].

8 Para una actualización reciente, véase F.-D. Boespflug y N. Lossky (dirs.), *Nicée II, 787-1987: douze siècles d'images religieuses*, París, 1987. No obstante, es sobre todo el problema de la imagen, más que el del color, *stricto sensu*, lo que estudian los autores de las ponencias presentadas en este estimulante coloquio.

ble “cromoclasta”. Ya se ha dicho todo sobre la actitud del abad de Clara-val frente a las imágenes.⁹ En cambio, resta por escribirse todo o casi todo acerca de sus relaciones con el mundo y los problemas del color. Incluso las cuestiones de la iluminación y de la vidriera, que no representan más que un aspecto parcial de los retos planteados, siguen estando poco o mal estudiadas.¹⁰

Sin duda, el caso de san Bernardo no es único. En la perspectiva de los años 1120-1150, otros preladados y teólogos comparten una parte de sus ideas sobre la proscripción del lujo y sobre el ascetismo artístico. Pero su caso es, quizás, el que muestra de la forma más clara y más profunda todo lo que el color pone realmente en juego, aun si sus palabras están dirigidas ante todo a frailes. Eso se debe, primero, a su renombre; pero también al léxico que utiliza, a los conceptos que articula, a la sorprendente sensibilidad que posee. Para san Bernardo, en efecto, el color es materia antes de ser luz. El problema, pues, no es tanto un problema de coloración (por otra parte, Bernardo, cuando habla del color, rara vez emplea términos de coloración), sino un problema de densidad, de concentración, de espesor. El color no sólo es demasiado rico, no sólo es impuro, no sólo constituye un lujo inútil, una *vanitas*, cosas triviales en el discurso de un prelado, sino que tiene que ver con lo denso y lo opaco. En ese ámbito, el vocabulario de san Bernardo es particularmente instructivo. En él, rara vez se asocia la palabra *color* a las nociones de claridad o de brillo; en cambio, a veces se la califica de *turbidus*, de *spissus*, de *surdus*, términos que remiten a la idea de turbio, de saturado, de oscuro. “¡Ceguera de los colores!” (*Caecitas colorum!*), llega a proclamar.¹¹ Tal es la extraordinaria originalidad de Bernardo,

9 Entre una abundante literatura, véanse: K. H. Esser, “Über der Kirchenbau des heiligen Bernhard von Clairvaux”, en *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte*, t. 5, 1953, pp. 195-222; G. Duby, *Saint Bernard et l'art cistercien*, París, 1976 [trad. esp.: *San Bernardo y el arte cisterciense*, Madrid, Taurus, 1992]; M. Shapiro, “On the aesthetic attitude in romanesque art”, retomado en *Romanesque art*, Londres, 1977, t. 1, pp. 123-178. Reléase, por supuesto, al propio san Bernardo, sobre todo el célebre capítulo de la *Apología*, “De picturis et sculpturis auro et argento in monasteriis” (xii, 28-34).

10 Los estudios de C. Oursel, *La miniature du XI^e siècle à l'abbaye de Cîteaux...*, Dijon, 1926, y *Miniatures cisterciennes*, Mâcon, 1960, son anticuados. A partir de ahora nos remitiremos a las dos obras de Y. Zaluska, *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XI^e siècle*, París, 1989, y *Manuscrits enluminés de Dijon*, París, 1991, pp. 26-43.

11 Véanse los léxicos e índices que acompañan a las ediciones Mabillon (1690), Migne (*PL*, t. 182 y 183), que retoma en gran parte a Mabillon, y Leclercq-Talbot-Rochais (a partir de 1957). Por desgracia, no todos los volúmenes los poseen. También consúltese: C. Mohrmann, “Observations sur la langue et le style de saint

que ve en el color no algo brillante, sino algo mate, no claridad, sino oscuridad. El color no ilumina, oscurece, prolonga el mundo de las tinieblas, es sofocante, diabólico. Lo bello, lo claro, lo divino, tres cosas que constituyen una emergencia fuera de la oscuridad, deben pues alejarse del color y, aun más, de *los* colores.

Semejantes concepciones suscitan en el historiador una doble interrogación, una respectiva a la ética, la otra a la sensibilidad. En cuanto a la primera, san Bernardo no es para nada original: la mayor parte de las morales medievales del color son morales de la densidad mucho antes de ser morales de la coloración. En cuanto a la segunda, por el contrario, el abad de Claraval se muestra más singular. Ver lo claro y lo bello en lo no saturado, en lo descolorido, no es una actitud frecuente. Pensada fuera de toda consideración de naturaleza ética o económica, parece expresar una articulación original de los distintos parámetros que permiten circunscribir el color. Como regla general, lo bello medieval debe buscarse del lado de lo claro, pero de ninguna manera del lado de lo descolorido. Pueden proponerse, pues, dos hipótesis para explicar ese hecho de sensibilidad propio de Bernardo. En primer lugar, la prioridad que siempre dio al sentido del oído sobre el de la vista. Lo que prevalece en él es el verbo, el canto, el ritmo, la cantidad, las proporciones, en una palabra, la *musica* en todo el sentido medieval del término. Armonía de los sonidos y los ritmos antes que armonía de las formas y armonía de las formas antes que armonía de los colores. San Bernardo no es un estratega de la luz. Por cierto, en cuanto teólogo, sabe muy bien que Dios es luz; pero, en cuanto hombre, esta última parece resultarle relativamente indiferente; y, en cuanto prelado, en repetidas ocasiones se enfada con las pesadas coronas de luz y los inmensos candelabros que ornán las iglesias (sobre todo las cluniacenses). Sobre este punto, su posición se ve continuada por el rigor de los nuevos reglamentos cistercienses de los años 1130, que limitan la iluminación dentro de los lugares de culto.¹²

Bernard”, en J. Leclercq, C. H. Talbot y H. Rochais (eds.), *S. Bernardi opera*, Roma, 1958, vol. 2, pp. 9-33.

12 Véanse los textos citados por M. Aubert, *L'architecture cistercienne en France*, París, 1943, pp. 147-148. También consúltense provechosamente las obras antiguas de H. d'Arbois de Jubainville, *Études sur l'état intérieur des abbayes cisterciennes*, París, 1858, y de R. Dohme, *Die Kirchen des Cistercienerordens in Deutschland während des Mittelalters*, Leipzig, 1869. Finalmente, se hallarán distintas informaciones dispersas en la tesis de J.-B. Auberger, *L'unanimité cistercienne primitive: mythe ou réalité?*, Achel (Bélgica), 1986.

Ese problema personal de la relación con la luz se ve amplificado, por otra parte, por un odio tenaz hacia la *diversitas*, es decir, en términos de color, hacia la policromía. Aquí ideología y sensibilidad se juntan plenamente. Tanto por espíritu de penitencia y de pobreza como por gusto personal y profundo, el abad de Claraval declara la guerra a los colores, a los colores aun más que al color. Si bien a veces tolera cierta armonía monocroma, eventualmente construida sobre una gradación, rechaza todo lo relacionado con la *varietas colorum*, como las vidrieras multicolores, la iluminación policroma, la orfebrería y las piedras tornasoladas. De hecho, a san Bernardo no le agrada lo que centellea ni lo que brilla (y, por ende, también detesta el oro). Para él —y en esto difiere de la mayoría de los hombres de la Edad Media— lo claro no es lo brillante. De allí proviene su manera muy personal de concebir las distintas propiedades del color con respecto a sus contemporáneos. Eso también explica esa concepción opaca y sorda del color y esa asociación atípica (moderna en ciertos aspectos) de lo claro a lo no saturado, incluso a lo transparente.¹³

LA IGLESIA MEDIEVAL, TEMPLO DEL COLOR

Oponer a san Bernardo y a Suger, dos contemporáneos, se ha vuelto un lugar común para la historiografía. De hecho, ambos prelados tienen concepciones antinómicas del templo cristiano y del culto divino. En la cuestión del color, esa oposición incluso parece estar más acentuada que en cualquier otra. Suger, que al igual que los grandes abades de Cluny piensa que nada es demasiado bello para el servicio de Dios, llega a priorizar la armonía de la luz y de los colores por sobre la armonía de las formas, tanto en el caso de la escultura como en el de la arquitectura. Recurre a todas las técnicas y todos los soportes —pintura, vidriera, esmalte, orfebrería, telas, pedrería— para convertir su iglesia abacial de Saint Denis en un templo del color, puesto que para él la riqueza y la belleza, necesarias para venerar a Dios, se expresan primero a través del color. Éste es, a su vez, luz y materia.¹⁴

13 Otro prelado, en el siglo XIII, establece un vínculo entre lo claro y lo transparente: Robert Grosseteste. Pero sus comentarios sobre el tema se basan más en observaciones concretas y científicas (sobre todo en cuanto al fenómeno de la refracción de la luz) que sobre fenómenos léxicos y de sensibilidad.

14 Sobre la actitud de Suger respecto del arte, el color y la luz: M. Aubert, *Suger, Saint-Wandrille*, 1950, pp. 110-139; E. de De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*,

Esa opinión, que aparece en repetidas oportunidades en los escritos de Suger, sobre todo en su *De consecratione*,¹⁵ redactado hacia 1143-1144, es compartida por numerosos preladados, no sólo en el siglo XII, sino en un período cronológico más amplio que va desde mediados de la época carolingia hasta la época de San Luis. La Sainte-Chapelle misma, concluida en 1248, ¿no fue concebida como un santuario de la luz y el color? Evaluada con respecto a las iglesias de la Cristiandad occidental, la actitud de san Bernardo o, de manera más general, la actitud cisterciense, es minoritaria. Casi en todas partes, las iglesias establecen relaciones privilegiadas con el color. Esto nos lleva a desplazar nuestras reflexiones de la teología hacia la arqueología.

Policromías

Poner de relieve el hecho de que hoy vemos las iglesias medievales tal como el tiempo las ha dejado, es decir, en cuanto al tema que nos ocupa, como prácticamente incoloras, no basta. Hay que tratar de reconstituir y no solamente por medio de la imaginación lo que pudieron ser el lugar y la economía del color en dichas iglesias. Luego, sobre todo, hay que intentar estudiar el cómo y el porqué de esa presencia, la distribución de los colores en el edificio, las correspondencias que establecen entre ubicaciones, objetos y materiales diferentes y, finalmente, delimitar la función, a su vez ornamental, topográfica y litúrgica, que cumplen en la vida del santuario y en las prácticas del culto. Presencia masiva, función dinámica, vínculos entre el color y los lugares, los momentos, las técnicas y los rituales: tales son las cuestiones esenciales que hay que plantear para estudiar la iglesia medieval. Se trata, sin embargo, de cuestiones poco estudiadas.

Aquí también, el color ha sido durante mucho tiempo el gran ausente de la arqueología y la historia del arte. Al igual que la pintura, la arquitec-

Brujas, 1946, t. II, pp. 133-135 [trad. esp.: *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 1959]; P. Verdier, "La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis", en *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 13, 1970, pp. 1-31, y "Réflexions sur l'esthétique de Suger", en *Mélanges E.-R. Labande*, París, 1975, pp. 699-709; E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its art treasure*, 2ª ed., Princeton, 1979 [trad. esp.: *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid, Cátedra, 2004]; L. Grodecki, *Les vitraux de Saint-Denis: histoire et restitution*, París, 1976; S. M. Crosby et al., *The Royal Abbey of Saint-Denis in the time of abbot Suger (1122-1151)*, Nueva York, 1981.

15 Suger, *De consecratione*, ed. y trad. de J. L. Leclercq, París, 1945, reemplazadas por las de F. Gasparri: Suger, *Œuvres*, París, 1996, t. 1, pp. 1-53.

tura y la escultura medievales (pero esto es válido para otras épocas) con frecuencia se ha pensado y estudiado a las iglesias como si no tuviesen colores (o, peor, como si fuesen en blanco y negro), mientras que el color constituye una dimensión esencial de su codificación y su funcionamiento. De este modo, se plantea la cuestión de la legitimidad de los trabajos que, en esos ámbitos, ignoran u ocultan el color o que, incluso, ni siquiera sospechan de su existencia. Para el período románico, por ejemplo, ¿qué pertinencia pueden tener estudios dedicados a tal o cual tímpano, a tal o cual conjunto de capiteles, cuando olvidan completamente que tanto unos como otros fueron concebidos, realizados, contemplados y comprendidos en colores? Y lo que es válido para el tímpano o para los capiteles también lo es, por supuesto, para los demás elementos y partes del edificio, tanto en el exterior como en el interior. Muchos historiadores de la arquitectura y de la escultura ignoran las funciones sintáctica y rítmica del color (distinguir zonas y planos, crear oposiciones o asociaciones, establecer secuencias, ecos, correspondencias). Ahora bien, ésas son sólo dos funciones entre otras; sin duda son las más fáciles de aprehender, pero no necesariamente las más importantes y, en todo caso, jamás son exclusivas. El color también cumple una función teológica, litúrgica, emblemática, “atmosférica”. Es tonalidad, catálisis, símbolo, ritual.¹⁶

La iglesia debe pensarse, pues, con respecto a sus colores. Estudiar los pocos rastros de policromía arquitectónica y de policromía esculpida que se han conservado hasta el día de hoy debe ser, sin duda, una de las primeras tareas a emprender. En ese ámbito, a las investigaciones superficiales o románticas de los siglos pasados¹⁷ deben suceder análisis científicos, basados en métodos de laboratorio. Eso es lo que se está llevando a cabo, por ejemplo, luego de muchas décadas de indiferencia (¿cuántos arqueólogos e historiadores del arte han considerado la policromía como un orna-

16 Tomo este último término del bello artículo de J.-C. Bonne, “Rituel de la couleur: fonctionnement et usage des images dans le Sacramentaire de Saint-Étienne de Limoges”, en *Image et signification* (Encuentros de la Escuela del Louvre), París, 1983, pp. 129-139.

17 A. Racinet, *L'ornement polychrome*, París, 1887; L. Courajod, “La polychromie dans la statuaire du Moyen Âge et de la Renaissance”, en *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, E, t. 8, 1887-1888, pp. 193-274; A. van den Cheyn, *La polychromie funéraire en Belgique*, Amberes, 1894; F. Beaucoup, “La polychromie dans les monuments funéraires de Flandre et de Hainaut au Moyen Âge”, en *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*, 1928, pp. 551-567. También consúltense, para la Antigüedad, C. E. Nageotte, *La polychromie dans l'art antique*, Besançon, 1884, y M. Collignon, “La polychromie dans la sculpture grecque”, en *Revue Archéologique*, 1895, pp. 346-358.

mento anecdótico, indigno de toda investigación seria?), en las catedrales de Lausana, Senlis, Amiens y otras desde hace unos veinte años.¹⁸ Espere-mos que esos ejemplos sean imitados en todas partes. No obstante, tam-poco sería conveniente que el laboratorio impusiera sus leyes y sus con-clusiones, necesariamente puntuales, ni que los análisis pigmentarios distrajeran al historiador de lo esencial, como a veces sucede en el caso de la pintura de caballete de la época moderna, puesto que lo esencial con-siste en pensar el color en la iglesia como un todo. La iglesia funciona como una compleja máquina de la que la luz y los colores son las energías prin-cipales, los fluidos operativos. Esas energías tienen una historia, se inscri-ben en el espacio y en el tiempo, un tiempo corto y un tiempo largo, en espacios diversos, en una historia dinámica.

La cronología y la geografía de la “coloración” de las iglesias medieva-les aún resta por estudiarse. Si bien es innegable que la época carolingia representa, si no un punto de partida, al menos una fase de intensifica-ción de la coloración, resulta difícil precisar sus modalidades cronológi-cas. Tres o cuatro siglos después, ¿cuándo situar los primeros signos de decadencia del fenómeno? ¿Hacia 1250? ¿Hacia 1300? ¿Un poco antes? ¿Un poco después? Sin duda, aquí podemos comprender, gracias a testimo-nios más numerosos, las grandes etapas del proceso de repliegue de la poli-cromía arquitectónica y esculpida y situar el paso de colores vivos a colo-res más tenues un poco después de la mitad del siglo XIII (alrededor de los años 1250, por ejemplo, se puede notar la diferencia entre los colores aun violentos de la Sainte-Chapelle y los colores más discretos de la cate-dral de Reims) y observar en el transcurso del siglo XIV el abandono pro-gresivo, pero no total, de la policromía verdadera en favor de simples real-ces de colores, del dorado de las líneas y las aristas y de los efectos de grisalla. Sin embargo, aún deben realizarse investigaciones profundas sobre todas estas cuestiones. Sus conclusiones deberán tener en cuenta las diferencias geográficas y tipológicas: lo que es válido para Île-de-France o para Cham-paña, no es válido para la Toscana o para el valle del Rin, y lo que es válido para las grandes catedrales, no es válido para las pequeñas iglesias de campo, eso es evidente.

Del mismo modo, en cuanto a los grandes edificios, habría que tratar de delimitar lo que corresponde a cada técnica, a cada oficio, a cada maes-tro de obra en esa coloración y luego decoloración de las iglesias. Hasta

18 La mayoría de los estudios recientes (y de las polémicas que los han acompañado) está presentada, resumida o evocada en *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actas del Coloquio de Amiens (octubre de 2000), París, 2002.

fin del siglo XIII, parecería que son los arquitectos los que deciden sobre el conjunto de la policromía y su distribución. Luego, los escultores parecen cumplir un papel más importante y la policromía arquitectónica parece adaptarse a la policromía esculpida. Pero en esa repartición cronológica de los roles también hay que incluir el de los maestros vidrieros y el de las técnicas de la vidriera. Las vidrieras del siglo XIII dejan pasar menos luz que las del siglo XII, pero después de 1300, sobre todo gracias a la revolución técnica del amarillo de plata, se vuelven, por el contrario, más luminosas y siguen siéndolo hasta mediados del siglo XV. Tales mutaciones modifican fuertemente las estrategias del color en el interior de la iglesia y su tonalidad general. Asimismo, la cuestión de la vidriera recuerda al historiador que al lado de las largas evoluciones en el tiempo también existen ciclos cortos: el año y el día. En la iglesia, los colores viven y se animan según el curso del sol, según la estación y la hora del día, según las condiciones meteorológicas. El tiempo que hace y el tiempo que pasa aquí son inseparables. Por eso mismo, en la iglesia no hay colores estables, inmutables. Éstos están en perpetua vibración, en perpetua transformación. Se encienden y se apagan, viven y mueren.

También se desgastan. El color, se encuentre sobre piedra, vidrio, madera o tela, se altera y necesita que se lo renueve. Colores vivos no siempre significan colores nuevos. Aquí, una de las investigaciones más apasionantes es el estudio de la gestión de los colores de los siglos pasados por parte de una época determinada (fidelidad, reinterpretación, traición). Cada época, cada medio (monástico o secular), cada prelado ha pensado o reconsiderado el color y se ha distinguido más o menos de sus predecesores. Semejante investigación resulta difícil, casi utópica, en el caso de la arquitectura. Lo es menos para la vidriera, las tinturas, los objetos e incluso la escultura. Algunas estatuas de la Virgen, por ejemplo, se han repintado constantemente desde la época románica a la época contemporánea. A las vírgenes negras u oscuras del año mil han sucedido vírgenes rojas (siglo XII), azules (siglos XIII a XV), doradas (época barroca) y finalmente blancas (en el siglo XIX, luego de la adopción del dogma de la Inmaculada Concepción en 1854). A veces, en una misma estatua, esas capas sucesivas de pintura han dejado marcas superpuestas que en su totalidad constituyen, incluidas las más recientes, a su vez documentos de historia arqueológica, iconográfica y cultural.¹⁹

¹⁹ Véase un ejemplo presentado en el catálogo de la exposición *Trésors des musées de Liège*, París, 1982, N° 67.

Sensibilidades

Las investigaciones sobre el color de las iglesias, sus muros, su decoración, su mobiliario, no deben estar separadas de aquellas, más vastas, relativas a las relaciones entre el color, la sensibilidad y la cultura material. Existe un problema general del color. Sin duda, no todo es color en el Occidente medieval, pero hay muchas superficies y materiales que en ese entonces estaban coloreados y que nunca volverán a estarlo en los siglos ulteriores: todas las maderas y los marfiles, casi todas las arcillas, una gran parte de los metales (sobre todo el bronce), el hueso, el cuerno, la cera y, en el medio principesco, una gran cantidad de alimentos de origen vegetal, así como el pelaje o el plumaje de algunos animales domésticos (perros, comadreas, caballos e, incluso, halcones). Al hombre de la Edad Media le gustan los colores. Para él, éstos representan riqueza, alegría, seguridad. Pero su sensibilidad no es la nuestra, sobre todo en materia de policromía. Allí donde, en todo exceso de colores vivos, nosotros vemos indistintamente algo abigarrado, es decir, en términos valorativos, algo desfavorable, el hombre de la Edad Media introduce una clara distinción entre los colores yuxtapuestos y los colores superpuestos. Para él, sólo los primeros pueden ser desagradables a la vista, estar relacionados con la noción de “abigarrado” y remitir a valores negativos. Por el contrario, varios colores superpuestos, es decir, situados en planos diferentes, constituyen un sistema armónico y valorizador.

Ese punto es esencial para comprender la sensibilidad medieval frente a los colores de las superficies, ya sean pintadas o tejidas. Se prioriza la estructura en espesor por sobre la estructura en extensión. Para llamar la atención, para crear sentido, toda capa de color primero se pone en relación con las que se hallan encima o debajo y luego recién con las que se yuxtaponen con ella. En el estudio de la policromía, pues, hay que evitar todo anacronismo y aprender a leer los objetos y las superficies coloreadas tal como lo hacían los hombres de la Edad Media, plano por plano, comenzando por el plano del fondo y terminando por el de adelante, lo más cerca posible del ojo del espectador. De allí se desprende que lo que hoy nos parece algo abigarrado, exceso de colores, abundancia policroma, en ese entonces no necesariamente se concebía, se sentía, ni se percibía como tal.

Eso no impide en absoluto que el color esté presente en la iglesia en todas partes: en los pisos, los muros, los pilares, las bóvedas y los armazones, las puertas y las ventanas, las sargas, el mobiliario, los objetos y las vestimentas del culto. Todo lo que es de madera, tierra, piedra, cera o tela está o puede estar coloreado. Y lo que es cierto para el interior del edificio, suele

serlo para el exterior, al menos hasta una fecha avanzada del período gótico, con frecuencia la mitad del siglo xiv. Hoy, probablemente sean las iglesias de madera escandinavas las que pueden hacernos sentir con más fuerza (lo que no quiere decir que con más fidelidad) lo que significó la presencia masiva del color en la iglesia medieval. Pero, del mismo modo, muchas esculturas aportan testimonios pertinentes. Del siglo ix al siglo xv, todas éstas —ya sean monumentales o independientes— están total o parcialmente pintadas. En repetidas oportunidades, Suger recomienda no realizar ninguna escultura que no sea policroma. Y, aún a comienzos del siglo xv, en los talleres parisinos, la pintura de figuras esculpidas —el *estoffiage*— se paga tan caro como el trabajo de escultura propiamente dicho.

El problema del oro

La iglesia, templo del color, también es templo del oro. Éste está presente allí desde la época paleocristiana y, con el paso de los siglos, bajo la doble influencia bizantina y germánica, su presencia aumenta progresivamente. A partir del siglo ix, todo el mobiliario de las iglesias depende de la orfebrería y no son pocos los frailes o los prelados orfebres, a imagen de su ilustre precursor san Eligio. La orfebrería es un arte de iglesia y lo será hasta el siglo xiii.

Dentro del edificio, el oro mantiene vínculos estrechos con el color. Al igual que este último, es a su vez materia y luz. Pero también es color, un color entre muchos otros y un color con un estatus particular. Eso explica las relaciones dialécticas sutiles entre el oro y el color, tanto en el plano artístico como en el plano simbólico. Ambos son energías luminosas, “luces materializadas”, como afirma Honorio Augustodunensis a comienzos del siglo xii.²⁰ Pero el oro también es calor, peso, densidad; participa de la simbología de los metales, lleva un nombre mágico y, en la escala medieval de las materias, sólo las piedras preciosas son superiores a él. Por otra parte, muchas veces se asocia con ellas para orquestar juegos de colores y de luces que son como mediaciones entre el mundo de arriba y el de abajo. Por un lado, el oro hace resplandecer el color; por el otro, lo controla, lo estabiliza, incrustándolo sobre fondos, encerrándolo dentro de borduras. Esa doble función del oro, llevada a su grado más alto en la orfebrería, también es válida para la iluminación, el esmal-

20 Honorio Augustodunensis, *Luces incorporatae (Expositio in cantica...*, v, 10; PL, t. 172, col. 440).

tado, la estatuaria e incluso el tejido. Es una función a su vez artística y estética, pero también, y sobre todo, litúrgica y política. El oro permite a la Iglesia afirmar y poner en escena su *auctoritas*; es signo de poder y, como tal, se lo atesora bajo diversas formas dentro o cerca del santuario (lingotes, polvos, monedas, joyas, vajilla, armas, relicarios, tejidos, ropas, libros y objetos de culto). Sin embargo, el oro no sólo está hecho para ser atesorado. También representa una transacción: se lo debe mostrar, llevar, desplazar, tocar, dar, intercambiar (¿robar?). Su valor de ostentación y de mediación es considerable. Eso explica los numerosos rituales del oro con los que la Iglesia medieval (y luego la Iglesia de la edad barroca) asocia lo sagrado. Son pocos los preladados que, antes que san Bernardo, se opusieron abiertamente a él.

En efecto, el oro plantea un problema ético. En cuanto luz, participa del intercambio con lo divino: es el buen oro. Pero, en cuanto materia, expresa la riqueza terrestre, el lujo, la codicia: es una *vanitas*. Asimismo, cuando es color, el oro representa la saturación absoluta y vuelve a plantear, pues, el problema moral de la densidad cromática, evocado más arriba. Esto puede ser útil para expresar determinadas escalas de valores: el oro, que en la cultura y la sensibilidad medievales tiene poco que ver con el color amarillo, pero que tiene mucho que ver con el color blanco, a veces sirve para traducir la idea de blanco intenso, de “súper blanco”, intermedio cromático con frecuencia necesario para jerarquizar lo celestial o lo divino (como, por ejemplo, el mundo de los ángeles), pero que, en la pobre gama de los blancos, ni el léxico ni la pintura pueden transmitir de manera satisfactoria.²¹ En la Edad Media, el oro es más blanco que el blanco. Sin embargo, su saturación demasiado fuerte también puede considerarse de manera negativa: el oro, color demasiado rico, demasiado denso, expresa en su grado más alto esa opacidad, esa “ceguera” del color tan dolorosamente sentida por el abad de Claraval. Esto explica su fobia al oro.

21 El vocabulario del latín medieval aporta una prueba de esos vínculos mucho más fuertes entre el oro y el blanco que entre el oro y el amarillo: con bastante frecuencia *aureus* es sinónimo de *candidus* o de *niveus*; rara vez lo es de *croceus* o de *galbinus*, *giallus* o *luteus*. Esta clara distinción entre el oro y el amarillo explica por qué, a fines de la Edad Media, todos los amarillos se devalúan, tanto el amarillo que tiende al verde como el que tiende al rojo. Por otra parte, el oro establece relaciones estrechas con el color rojo, puesto que éste remite a la idea de densidad, de saturación absoluta; es ese oro, por ejemplo, el que está presente en el Grial y en su liturgia.

LITURGIA DEL COLOR

La iglesia es, pues, en el Occidente medieval, uno de los “teatros” del oro, así como del color, la luz, el vidrio, e incluso de las antorchas, las lámparas y los candelabros. Todos éstos cuestan caro y se reservan a los lugares de culto. Durante la Edad Media central (siglos XI-XIII) que, si se tienen en cuenta todos los lugares y los documentos, hoy deja al historiador una impresión (¿pero quizás sea sólo una impresión?) menos colorida que la alta y la baja Edad Media,²² la iglesia aparece, incluso, como el único santuario cromático verdadero. No sólo es lugar del color, también es tiempo del color, momentos del color, rituales del color. De Gregorio VII (1073-1085) a Inocencio III (1198-1216), en efecto, el color se asocia cada vez más estrechamente con el oficio divino. Y cuando, en la primera mitad del siglo XIII, la misa, sin cambios fundamentales, se vuelve un verdadero “sistema”, la función propiamente litúrgica del color asciende al nivel de código.

Tan curioso como esto pueda parecer, no existe ningún estudio verdadero sobre el origen y la disposición de aquellos colores litúrgicos.²³ Sin duda, la cuestión es difícil y, en muchos puntos, nuestros conocimientos son incompletos, no sólo en lo que respecta a la alta Edad Media, sino incluso para todo el período pretridentino. En los primeros tiempos del cristianismo, el oficiante celebra el culto con su vestimenta ordinaria; lo que explica cierta unidad a escala de la Cristiandad; y lo que también explica

22 Aún “bárbaras”, las épocas merovingia y carolingia suscitan, a través de los objetos y las imágenes que nos han dejado, una impresión muy colorida. Ésta se atenúa un poco a partir de la segunda mitad del siglo XI (sólo la iglesia se mantiene rica en colores) y luego reaparece hacia mediados del siglo XIV; entonces se instaura una fase “barroca” que otorga un amplio lugar al color hasta comienzos del siglo XVI. Evidentemente, se trata de impresiones personales que requerirían ser matizadas, completadas o corregidas. Pero, en el ámbito del color, el historiador también debe trabajar con sus impresiones.

23 Existen algunos elementos en trabajos antiguos: F. Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder im Mittelalter*, Berlín, 1859-1869, 3 vols.; J. W. Legg; *Notes on the history of the liturgical colours*, Londres, 1882 (abarca sobre todo la época moderna); J. Braun, *Die liturgische Gewandung in Occident und Orient*, Friburgo de Brisgovia, 1907; G. Haupt, *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*, Leipzig, 1944 (citado con frecuencia, pero siempre decepcionante). Para la época paleocristiana, se hallarán algunas migajas de información en el *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, París, 1914, t. III, col. 2999-3001. Sobre los usos pontificios: B. Schimmelpfennig, *Die Zeremonienbücher der römischen Kurie im Mittelalter*, Tübinga, 1973, pp. 286-288 y 350-351; M. Diekmans, *Le cérémonial papal*, Bruselas y Roma, 1977, t. I, pp. 223-226.

una predominancia de las prendas blancas o de las prendas no teñidas. Luego, progresivamente, el blanco parece reservarse para la fiesta de Pascuas y para las fiestas más solemnes del calendario litúrgico. San Jerónimo, Gregorio de Tours y otros Padres se ponen de acuerdo para hacer que el blanco sea el color investido con la mayor dignidad. No obstante, los usos litúrgicos varían según las diócesis y se hallan bajo el control de los obispos; pero éstos no legislan en absoluto en materia de colores y se conforman, como los concilios provinciales, con condenar las ropas multicolores y con recordar, a veces, la primacía del blanco.

A partir del siglo IX, el lujo, el oro, los colores brillantes y saturados hacen su aparición en las telas y las ropas de culto. Ese movimiento de gran amplitud se acompaña por la compilación de varios tratados especulativos sobre la simbología de dichas ropas y telas, tratados en los que a veces se menciona a los colores. Por lo general, éstos son siete (blanco, rojo, negro, verde, amarillo, marrón y púrpura) y están glosados con respecto a las Escrituras, sobre todo con respecto al Levítico.²⁴ El problema consiste en saber si esos textos —anónimos, por lo general difíciles de datar y de localizar, y a veces de comprender— tienen algún peso sobre las prácticas litúrgicas verdaderas. Ni la arqueología ni la iconografía, donde dominan los colores oscuros, permiten afirmarlo. En cambio, dichos textos dejan huellas discursivas hasta en los más grandes liturgistas del siglo XII: Jean d'Avranches, Honorio, Ruperto de Deutz e incluso Hugo de San Víctor y Juan Belet. Además, a partir de esa época, la práctica que consiste en asociar un color a una fiesta o un período del calendario litúrgico ya se comprueba sólidamente en muchas diócesis. Pero las diferencias entre una diócesis y otra aún son grandes.

Entonces llega el cardenal Lotario, futuro papa Inocencio III. Hacia 1195, en efecto, cuando sólo era cardenal diácono y cuando el pontificado de Celestino III (un Orsini, enemigo de su familia) lo había alejado momentáneamente del gobierno de la Iglesia, Lotario redactó varios tratados, uno de los cuales estaba dedicado a la misa, el *De sacrosancti altaris mysterio*.²⁵ Se trata de una obra de juventud, a veces considerada indigna del gran Inocencio III, donde, según las costumbres de la escolástica, el autor compila y cita mucho. Pero, de ese modo, se condice con su época y su obra tiene para nosotros el mérito de resumir lo que se escribió antes que él. Asimismo, en lo que respecta a los colores de las telas y de las ropas litúrgi-

24 Véase, por ejemplo, el corto tratado (¿del siglo X?) editado por J. Moran, *Essays on the early Irish Church*, Dublín, 1864, pp. 171-172.

25 *De sacrosancti altaris mysterio*, PL, t. 217, col. 774-916 (colores: col. 799-802).

cas, su testimonio espreciado sobre todo porque describe los usos de la diócesis de Roma en vísperas de su pontificado. Hasta ese momento, en materia de liturgia, los usos romanos podían tomarse como referencia (eso era, sobre todo, lo que recomendaban los liturgistas y canonistas), pero no tenían ningún peso normativo a escala de la Cristiandad; obispos y fieles solían mantenerse muy apegados a las tradiciones locales. Gracias al inmenso prestigio de Inocencio III, en el transcurso del siglo XIII las cosas cambiaron. Se impuso la idea, cada vez con más fuerza, de que lo que era válido en Roma tenía una dimensión casi legal. Y los escritos de ese papa, sobre todo, se convirtieron en autoridades obligadas, aunque se tratase de sus escritos de juventud. Tal fue, sobre todo, el caso del tratado sobre la misa. El largo capítulo sobre los colores no sólo fue retomado por todos los liturgistas del siglo XIII, sino que también comenzó a ponerse en práctica en muchas diócesis, algunas muy alejadas de Roma.

Éstos son la distribución y el significado de los colores a lo largo de todo el año litúrgico, tal como el cardenal Lotario los pone en escena. El blanco, símbolo de pureza, se utiliza para las fiestas de los ángeles, las vírgenes y los confesores, para Navidad y para la Epifanía, para el Jueves Santo y el domingo de Pascuas, para la Ascensión y para el día de Todos los Santos. El rojo, que recuerda la sangre derramada por y para Cristo, se emplea para las fiestas de los apóstoles y de los mártires, para la de la Cruz y para Pentecostés. El negro, relacionado con el luto y la penitencia, sirve para las misas de los difuntos así como para el período del Adviento, para la fiesta de los santos Inocentes y entre la Septuagésima y Pascuas. El verde, finalmente, se utiliza los días donde ni el blanco, ni el rojo, ni el negro son convenientes, porque —y ésta es una observación de gran interés— “el verde es un color intermedio entre el blanco, el negro y el rojo” (*viridis color medius est inter albedinem et nigritiam et ruborem*).

Esta distribución de los colores exige algunas observaciones. Primero, hay que destacar la construcción del sistema litúrgico en torno de los tres colores “básicos” de la cultura occidental de la alta Edad Media: el blanco, el rojo y el negro, es decir, el blanco y sus dos contrarios. En ese sentido, el sistema litúrgico no difiere en nada de todos los demás sistemas simbólicos que la Antigüedad tardía y la Edad Media construyeron sobre el universo de los colores. Y, como siempre, se asocia un cuarto color, un color que funciona como “válvula de escape”: el verde, el color “de más”, el color del afuera. Luego, hay que observar la ausencia de toda mención del azul. En el siglo XI y a comienzos del XII, de donde el texto del cardenal Lotario extrae sus fuentes, el azul apenas comienza a considerarse como un color y es demasiado temprano para dotarlo de cualquier dimensión

simbólica. Por otra parte, con el paso del tiempo, el azul nunca alcanzará el lugar de verdadero color litúrgico. Lotario tampoco nos habla del oro, al menos no en ese capítulo. Para él, el oro es una materia y una luz, no un color. En cuanto al blanco y el rojo, sus anotaciones son interesantes por dos motivos: por un lado, confirma definitivamente la sustitución del blanco por el rojo como color de los mártires (durante la alta Edad Media, el blanco, color del Paraíso, también es el de los mártires; luego éstos, que han derramado su sangre por Cristo, comienzan a asociarse progresivamente al rojo); por otro lado, en el caso de superposición de dos cualidades en un mismo santo o en una misma fiesta, establece la superioridad del martirio sobre la virginidad (y, por lo tanto, del rojo sobre el blanco) y del tiempo (Adviento, Cuaresma) sobre la fiesta (y, por lo tanto, del negro sobre el rojo o sobre el blanco).

Pese a ser más descriptivo que normativo, el texto de Lotario acerca de los colores se orientaba hacia cierta unificación de la liturgia. Éste no fue secundado por las decisiones del IV Concilio de Letrán (1215), pero su renombre fue prolongado por el célebre *Rationale divinatorum officiorum*, compilado por Guillaume Durant, obispo de Mende, hacia 1285-1286. Esa obra de ocho libros, que constituye la más vasta enciclopedia medieval de todos los objetos, signos y símbolos ligados a la celebración del culto divino, en efecto, retoma el capítulo de Lotario sobre los colores litúrgicos, desarrolla las consideraciones alegóricas y simbólicas, completa el ciclo de las fiestas y establece un sistema universal, cosa que en Lotario no era más que una descripción de los usos romanos. Cuando sabemos que hasta hoy se han conservado varios centenares de manuscritos del *Rationale*, que después de la Biblia y los Salmos fue el tercer libro en imprimirse y que se realizaron cuarenta y tres reediciones incunables, nos damos cuenta de la importancia que pudo haber tenido en Occidente semejante discurso normativo sobre los colores.²⁶

26 Las mejores introducciones a Guillaume Durant y a sus escritos se hallan en el *Dictionnaire de droit canonique*, París, 1953, t. v, col. 1014-1075, y en las Actas del Coloquio de Mende (1990) publicadas bajo la dirección de P.-M. Gy, *Guillaume Durand, évêque de Mende (v. 1230-1296), canoniste, liturgiste et homme politique*, París, 1992. La primera edición impresa del *Rationale* fue publicada en Mayence por Jean Fust y Pierre Schoeffer, en octubre de 1459. En el siglo xvii, se realizaron nueve ediciones más. Una edición científica se halla en curso de publicación bajo los cuidados de A. Davril y T. M. Thibodeau, *Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum*, Turnhout, 1995, vol. 1. El capítulo sobre los colores litúrgicos, “De quatuor coloribus, quibus Ecclesia in ecclesiasticis utitur indumentis” (libro III, cap. 18), se halla en las pp. 224-229.

Sin embargo, esa importancia fue más teórica y didáctica que realmente práctica. En los siglos XIV y XV, la instalación del papado en Aviñón, el cisma y la crisis general de la Iglesia hicieron retroceder ese movimiento hacia una liturgia más unificada que se había puesto en funcionamiento en el siglo XIII. Muchas diócesis adoptaron, pues, usos particulares y los conservaron hasta muy avanzada la época moderna. Las decisiones del Concilio de Trento y la instauración del misal romano de san Pío V (1570), que declaraban obligatorios los usos romanos, tardaron mucho tiempo en imponerse. Si bien todas las diócesis de la Cristiandad adoptaron poco a poco los cinco colores litúrgicos principales, impuestos por Roma (blanco, rojo, negro, verde y violeta),²⁷ numerosas particularidades locales sobrevivieron hasta pleno siglo XIX.

La instauración progresiva de los colores litúrgicos entre la época carolingia y el siglo XIII no constituye un hecho aislado, sino que está relacionada con el vasto movimiento de coloración de las iglesias evocado más arriba. Sobre estas cuestiones, no se puede disociar arqueología y liturgia. Todos los colores, ya sean permanentes o circunstanciales, estén aplicados sobre vidrio o sobre tela, sobre piedra o pergamino, se hablan y se responden en el interior del edificio. Todo color siempre interpela a otro color y de su diálogo nace el ritual. El color, aquí también, articula el tiempo y el espacio, distingue los actores y los lugares, expresa las tensiones, los ritmos, los acentos. Sin color, no hay teatralidad, no hay liturgia, no hay culto.

A su vez, arqueología y liturgia deben ponerse en relación con otra disciplina: la heráldica. En efecto, el historiador no puede no observar que los primeros intentos verdaderos para codificar los colores de la liturgia son contemporáneos del nacimiento de los escudos de armas, el más elaborado de los códigos sociales que el Occidente medieval ha construido en torno de los colores. En un siglo, el XII, la misa, como la guerra, el torneo, la sociedad y las imágenes, se ha propiamente “heraldizado” en el

27 En vísperas del Concilio de Trento, el sistema de los colores litúrgicos en uso en la mayoría de las diócesis de la Cristiandad romana se presenta de la siguiente manera: el *blanco* para las Pascuas y para las fiestas y misas votivas de Cristo, de la Virgen y de los principales santos; el *rojo* para las del Espíritu, la Cruz, los mártires y la Preciosa Sangre; el *violeta* para los días y tiempos de penitencia (Adviento, Septuagésima, Cuaresma, etc.); el *negro* para el Viernes Santo y los oficios fúnebres; el *verde* para los días que no tienen un color particular. Excepcionalmente, el violeta cede su lugar al rosa para los domingos de *Gaudete* (3^{er} domingo del Adviento) y de *Laetare* (4^o domingo de la Cuaresma). El empleo del azul es propio de algunas diócesis para las escasas fiestas locales de la Virgen.

color. Al igual que los del blasón, los colores de la liturgia sólo existen en cantidad limitada y no se combinan de manera indistinta. Como en la heráldica, representan categorías puras: son colores abstractos, conceptuales, cuyos matices no cuentan. Como el *gules* de los escudos de armas, por ejemplo, el rojo de Pentecostés puede traducirse por rojo claro, oscuro, anaranjado, rosado, violáceo, amarronado, etc.; eso no tiene ninguna importancia ni ninguna significación. Se trata de un rojo arquetípico, el imaginario del rojo, el símbolo de todos los rojos. También se trata, como en la heráldica, de un rojo liso; cosa que, desde todos los puntos de vista, en los siglos XII y XIII, constituye una noción, un valor y una realidad extremadamente modernos. A partir de ese momento, el prelado y el teólogo pueden manipular los colores tal como lo hace el heraldo de armas. Sobre todo puesto que, a partir de los años 1230-1250, todas las iglesias de Occidente acogen en sus muros una gran cantidad de escudos de armas. A partir de entonces, liturgia y heráldica poseen un escenario común: la iglesia.

LA VESTIMENTA: DEL SÍMBOLO AL EMBLEMA

Esa heraldización del color vuelve a encontrarse en la historia de la vestimenta monástica. En siete siglos, del VI al XIII, los intereses primitivos, que eran de orden ético, se convierten en estrategias taxonómicas y la antigua búsqueda del grado cero del color, es decir, de la lana no teñida, preciada por el monaquismo primitivo, debe ceder su lugar a una verdadera emblemática del mundo religioso, cuidadosa y definitivamente clasificado en frailes negros, frailes blancos, hermanos grises, hermanos marrones, etc. En esa evolución a lo largo del tiempo, las mutaciones esenciales, aquí también, se sitúan en los siglos XII y XIII, es decir, en el momento en que toda la sociedad occidental recibe con fuerza la influencia de la heráldica naciente. No se trata en absoluto de una casualidad.

Los trabajos, poco numerosos y con frecuencia decepcionantes, sobre la historia de la vestimenta monástica rara vez hablan de los colores.²⁸ Todos

²⁸ Las historias generales de la vestimenta hablan poco de la indumentaria religiosa. La única obra especialmente dedicada a ella data del siglo XVIII; aún puede resultar útil: P. Helyot, *Histoire et costumes des ordres monastiques, religieux et militaires*, París, 1714-1721, vol. 8 (ed. revisada y completada, Guingamp, 1838-1842). La mayor parte de los trabajos dedicados a la historia de tal o cual orden nunca hablan sobre su vestimenta y jamás sobre los colores; tal es el caso, por ejemplo, del inmenso compendio de P. Schimtz, *Histoire de l'ordre de saint Benoît*,

los problemas que estos últimos plantean al medievalista están presentes en esta cuestión: carácter contradictorio de la documentación y lagunas de la historiografía; diferencias a veces enormes entre los discursos teóricos, normativos o dogmáticos y las prácticas cotidianas (el negro benedictino, por ejemplo, aún en pleno siglo XIII, puede perfectamente expresarse materialmente por medio del marrón, del leonado, del gris, del azul); prioridad brindada a las cuestiones de materia y densidad por sobre las cuestiones de estricta coloración; relaciones casi dialécticas entre las limitaciones de la química del teñido y las especulaciones simbólicas sobre los colores; finalmente, distribución de esos colores dentro de dos sistemas entrecruzados, uno que funciona en espesor (colores de las distintas prendas del hábito declinados con respecto al cuerpo), el otro en extensión (asociación de los colores de una orden religiosa con los de otra orden, con el mundo de los seculares o bien con el de los laicos).

Desde el punto de vista cronológico, es grande el contraste entre la vaguedad de las reglas y costumbres primitivas y la precisión a veces extrema de los estatutos, reglamentos y constituciones posteriores al siglo XIII. En la base del monaquismo occidental domina un interés por la simplicidad y la modestia: los frailes adoptan el mismo traje que los campesinos y no tiñen ni aprestan la lana. Por otra parte, eso es lo que recomienda la regla de san Benito.²⁹ El color se considera un agregado superfluo. Pero, progresivamente, la vestimenta adquiere cada vez más importancia para el fraile: es a su vez el símbolo de su estado y el emblema de la comunidad a la que pertenece. Eso explica la separación cada vez más grande entre la indumentaria de los religiosos y la de los laicos; también explica la búsqueda de cierta uniformidad para asegurar y proclamar la unidad del *ordo monasticus*. En la época carolingia, esa unidad de la vestimenta ya tiende a expresarse por medio del color, no tanto por una coloración determinada (el negro), como por una gama de coloraciones (lo oscuro). Por otra parte, hasta el siglo XIII, teñir una tela de un negro verdadero, denso y estable, sigue siendo, tanto para los frailes como para los laicos, una tarea difícil.

Maredsous, 1942-1956, 7 vol. Se hallarán algunas informaciones para los períodos antiguos en: P. Oppenheim, *Das Monchkleid im christlichen Altertum*, Friburgo de Brisgovia, 1931, pp. 69-78; G. de Valous, *Le monachisme clunisien des origines au xv^e siècle*, Ligugé y París, 1935, t. 1, pp. 227-249.

²⁹ Cap. 55 ("De vestiario vel calciario fratrum"), art. 7 (*De quarum rerum omnium colore aut grossitudine non causentur monachi...*). Consúltese provechosamente, por las pistas que sugiere, el léxico de J.-M. Clément, *Lexique des anciennes règles monastiques*, Roma, 1978 (*Instrumenta patristica*, vol. 7).

Con el paso del tiempo, sin embargo, los frailes occidentales parecen establecer relaciones institucionales cada vez más estrechas con el color negro. A partir del siglo IX, el negro, color de la humildad y de la penitencia, parece haberse convertido en el color monástico por excelencia; si bien en la realidad textil se lo suele reemplazar por el marrón, el azul, el gris o por un tinte “natural” (*nativus color*), los textos hablan cada vez con mayor frecuencia de *monachi nigri*.³⁰ Esa costumbre está definitivamente instalada en los siglos X y XI, cuando se expande el imperio cluniacense. Todos los movimientos de tendencia eremítica que se desarrollan en el siglo XI aportan una prueba *a contrario* de esto: en reacción ideológica contra Cluny y el lujo cluniacense, dichos movimientos buscan recuperar en la vestimenta la pobreza y la simplicidad de los orígenes; en el ámbito del color, eso se traduce por la búsqueda proclamada de una tela grosera que, ya sea conserve su sarda y su color natural, ya sea esté mezclada con pelos de cabra (cartujos), ya sea simplemente esté “blanqueada” sobre la hierba (camaldulenses), ya sea esté tejida con lana de corderos blancos o rojizos (Vallombreuse). Esa voluntad de retorno a la austeridad de los primeros anacoretas también es una voluntad de distancia respecto del color, lujo del que todo fraile debe prescindir. Tal vez también es una voluntad de escandalizar, puesto que la frontera que separa la lana del animal de la animalidad no es nítida. Algunos de esos movimientos eremíticos se sitúan al borde de la herejía, que, en el Occidente medieval, se expresa con frecuencia mediante la vestimenta y muchos toman como modelo o patrono a Juan Bautista, verdadero hombre salvaje de las tradiciones bíblicas y la iconografía.

Desde el punto de vista del color, los comienzos de la orden cisterciense se sitúan en esta corriente. Ésta también es una reacción contra el negro cluniacense y se propone un retorno a las fuentes. También quiere reencontrar los principios esenciales de la regla de san Benito: sólo utilizar tela común y de bajo precio, hecha de una lana que no esté teñida y que haya sido hilada y tejida por los propios frailes en el monasterio. Quien dice lana no teñida dice color cercano al gris. Y, de hecho, varios textos de comienzos del siglo XII califican a los primeros cistercienses, al igual que a otros, de *monachi grisei*. A partir de entonces, ¿cuándo y cómo se pasó del gris al blanco, es decir, del grado cero del color al color verdadero? ¿Quizás bajo el abaciado de san Albéric (1099-1109), quizás a comienzos del de

³⁰ La obra reformista de Benoît d'Aniane y el *Capitulare monasticum* de 817, no obstante, no legislan sobre los colores. Son los usos y no las reglas y estatutos los que ponen en escena a “frailes negros”.

Étienne Harding (1109-1133)? ¿Quizás en Claraval (fundada en 1115) antes que Cîteaux? ¿Quizás para distinguir a los frailes de coro de los simples frailes legos? De hecho, no lo sabemos.³¹ Pero lo que es seguro es que la violenta controversia que opone a cluniacenses y cistercienses en la época de Pedro el Venerable y de san Bernardo contribuyó definitivamente a convertir a los segundos en frailes blancos.

En efecto, Pedro el Venerable, abad de Cluny, es el primero que, en 1124, en una famosa carta dirigida al abad de Claraval, se dirige públicamente a este último como a un fraile blanco (“*o albe monache...*”) y le reprocha el exceso de orgullo que representa la elección de ese color para vestirse: el blanco es el color de la fiesta, de la gloria y de la Resurrección, mientras que el negro es el color de la humildad.³² Esa polémica, que constituye uno de los momentos cruciales de la historia monástica medieval,³³ vuelve a cobrar actualidad varias veces y se convierte en un verdadero enfrentamiento dogmático y cromático entre frailes negros y frailes blancos. Pese a varios intentos de apaciguamiento por parte de Pedro el Venerable, dicho enfrentamiento continúa hasta 1145. De ese modo, en dos décadas, así como se emblematicaba a los cluniacenses mediante el negro, los cistercienses se vieron por siempre emblematicados mediante el blanco. Luego, el color blanco dio nacimiento retroactivamente a diferentes explicaciones milagrosas en cuanto a sus orígenes divinos: tal es el caso de la leyenda, creada en el siglo xv, que cuenta cómo la Virgen, aparecida frente a san Albéric, ordenó a éste que adoptara el hábito blanco.

31 Algunas buenas observaciones en J.-O. Ducourneau, “Les origines cisterciennes (iv)”, en *Revue Mabillon*, t. 23, 1933, pp. 103-110. También se me permitirá remitirme a M. Pastoureau, “Les cisterciens et la couleur au xii^e siècle”, en *L'ordre cistercien et le Berry*, Coloquio de Bourges (1998), *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, vol. 136, 1998, pp. 21-30. Sobre la reacción cromática contra el negro cluniacense, véase también, en lo que respecta a los cartujos, B. Bligny, “Les premiers Chartreux et la pauvreté”, en *Le Moyen Âge*, t. 56, 1951, pp. 27-60.

32 Considero que esta carta extraordinaria es, desde todo punto de vista, uno de los documentos de historia cultural más ricos que el siglo xii nos haya dejado. Véase su texto en la bellísima edición de G. Constable, *The letters of Peter the Venerable*, Cambridge (MA), 1967, t. 1, carta 28, pp. 55-58. También véase la carta conciliadora de 1144 (Nº 111), pp. 285-290.

33 Entre una bibliografía abundante, véanse: M. D. Knowles, *Cistercians and cluniacs, the controversy between St. Bernard and Peter the Venerable*, Oxford, 1955; A. H. Bredero, *Cluny et Cîteaux au douzième siècle: l'histoire d'une controverse monastique*, Amsterdam, 1986. Se hallarán algunas informaciones sobre las apuestas del negro cluniacense, tal como las presenta Pedro el Venerable, retomando tradiciones más antiguas, en K. Hallinger, *Gorze-Kluny*, Roma, 1951, t. xi, pp. 661-734.

Después del siglo XII, se acortan las distancias entre los colores ideológicos y los colores efectivamente empleados. No sólo la técnica de las tinturas realiza progresos que permiten acercarse al tinte deseado, sino que, sobre todo, en ese entonces el emblema ya ha reemplazado al símbolo y las libertades que materialmente podían tomarse con los colores simbólicos ya no pueden tomarse con los colores emblemáticos. En sus usos sociales, el color se ha convertido en una marca, una etiqueta, y a un nuevo orden social corresponde un nuevo orden de los colores.

Los hermanos mendicantes irrumpen en la sociedad religiosa en el momento —comienzos del siglo XIII— en que esa evolución ya está consumada. Llegan demasiado tarde para el símbolo; sólo queda el emblema. A este respecto, el caso de los franciscanos es ejemplar. Ellos también aspiran al grado cero del color, la túnica de lana vil, sin teñir, sucia, remendada, que se inscribe, pues, en la gama incierta de los grises y los marrones.³⁴ Pero pese a esas preocupaciones ideológicas y a la extrema diversidad de los colores de sus túnicas (problema aún largamente debatido dentro de la orden en el siglo XIV), los franciscanos, a pesar de sí mismos, son designados y emblematizados desde el exterior por los laicos como los “hermanos grises” y el propio san Francisco se vuelve “san Gris” en muchas expresiones populares.³⁵ El color crea el nombre. Negarse al color y a la nominación por el color se ha vuelto imposible, utópico, sobre todo para los religiosos que viven y predicán en el siglo.

34 Es lo que prescribe, sobre todo, el capítulo 2 de la *Regula bullata* de 1223. No existe ningún trabajo de síntesis sobre el color de la túnica franciscana; se hallarán algunos elementos en las obras clásicas de P. Gratien, *Histoire de la fondation et de l'évolution des frères mineurs au XIII^e siècle*, París, 1928; F. de Sessevalle, *Histoire générale de l'ordre de saint François: le Moyen Âge*, Bruselas, 1940, 2 vol. Sobre el problema de la pobreza y su expresión mediante la vestimenta: D. Lambert, *Franciscan poverty...*, Londres, 1961. La regla de 1223, preconiza: “todos los hermanos llevarán ropas viles; con la bendición de Dios, podrán remendarlas con trozos de sacos y otros trapos” (*fratres omnes vestimentis vilibus induantur, et possint ea repetiari de saccis et aliis pecis, cum benedictione Dei*); lo que explica los excesos de todo tipo en los movimientos extremistas hasta mediados del siglo XIV. Por una bula que data de 1336, el papa Benito XII pide al rey de Nápoles que expulse de su reino a los “hombres malvados, que se llaman a sí mismos hermanos de la vida miserable o bien que adoptan otros nombres y que llevan hábitos cortos e informes de diversos colores o pedazos de telas...” (*quidam perversi homines, se fratres de paupere vita et aliis nominibus appellantes, qui diversorum colorum seu petiarum variarum curtos et deformes gestant vestes...*).

35 El juramento “ventre saint gris!”, del que Rabelais y Henri IV se sirven mucho se comprueba hasta comienzos del siglo XVIII. Significa algo así como “¡por el bajo vientre de san Francisco!”.

Los dominicos parecen haber comprendido eso, pues luego de una primera fidelidad al blanco de los canónigos premonstratenses, a partir de los años 1220 escogen una nueva fórmula, bicolor, casi heráldica: el blanco (túnica) y el negro (capa), presentados como los colores de la pureza y la austeridad.³⁶ Esa estructura bicolor, ya adoptada por las órdenes militares, será retomada por otras órdenes mendicantes (hermanos de la Pica, carmelitas) y monásticas (celestinos, bernardinos, etc.) hasta fines de la Edad Media. Consagra la declinación en espesor de los colores de la vestimenta y permite inscribir en ellos combinaciones y sistemas de signos nuevos.³⁷

Asimismo, los tiempos ya están maduros para nuevas morales del color. Se tratará de morales de la coloración y ya no de la densidad o de la saturación.

EL NEGRO: UN COLOR HONESTO

Esas morales de la coloración, que tendrán tanta importancia a fines de la Edad Media, de hecho, emergen bastante temprano y atañen primero al clero secular. Desde mediados del siglo XI, anticipándose a las reformas gregorianas, algunos prelados predicán y legislan en contra del lujo de la vestimenta de los clérigos, apoyados y secundados por las decisiones de los sínodos, las asambleas provinciales y los concilios. Se emprende una persecución contra las telas demasiado ricas y de colores demasiado vivos, sobre todo el rojo y el verde, constantemente citados en los textos del siglo XII. Aún en 1215, el canon XVI del IV Concilio de Letrán prohíbe a la totalidad del clero utilizar “telas rojas y verdes para cualquier prenda de vestir”.³⁸ Se considera a esos dos colores, a los que a veces se suma el amarillo, demasiado llamativos y demasiado onerosos. Esas decisiones eclesíásticas a veces afectan a los laicos: en 1254, de regreso de una Cruzada, San Luis prohíbe el rojo y el verde en su guardarropas y se viste por lo general

36 Sobre el traje dominico, véase el bonito estudio de J. Siegwart, “Origine et symbolisme de l’habit blanc des dominicains”, en *Vie dominicaine*, t. 21, 1962, pp. 83-128.

37 B.-B. Heim, *Coutumes et droit héraldiques de l’Église*, París, 1949; M. Pastoureau, *Traité d’héraldique*, 2ª ed., París, 1993, pp. 48-55.

38 L. Trichet, *Le costume du clergé, ses origines et son évolution en France d’après les règlements de l’Église*, París, 1986, p. 60, n. 17 (esta obra sólo concierne al traje de los seculares y fuera de todo contexto litúrgico).

de gris, marrón, negro y a veces azul, color dinástico de la familia capeta que lentamente se convierte en el color de la monarquía francesa.

Más allá de tal o cual color considerados de modo individual, los textos reglamentarios declaran la guerra a los colores yuxtapuestos, es decir, a la policromía. El Concilio de Reims de 1148, presidido por el papa Eugenio III, denuncia “la inconveniente diversidad de los colores” (*varietas colorum indecora*). A partir del siglo XIV, esa guerra contra la policromía en la indumentaria se cristaliza contra los trajes rayados, medio partidos o en damero, que conocen una creciente boga entre los laicos. Para un clérigo del siglo XIV, “ser visto con ropas rayadas” constituye el peor de los escándalos.³⁹ Para la sensibilidad medieval, en efecto, las rayas constituyen el arquetipo de lo abigarrado. Son indignas no sólo de un clérigo, sino de cualquier cristiano honesto. De hecho, la iconografía reserva las prendas rayadas a los excluidos, los marginados, los traidores y a todos los personajes que se consideran negativos.⁴⁰

A fines del siglo XIII, las prohibiciones y los reglamentos no sólo atañen el hábito de los clérigos. A partir de entonces, toda la sociedad laica se ve involucrada y la baja Edad Media ve desarrollarse en todos lados la promulgación de textos normativos y de leyes suntuarias o indumentarias, especialmente en el ámbito urbano. Esas leyes que, bajo formas variadas, perdurarán a veces hasta el siglo XVIII (por ejemplo en Venecia) tienen una triple función. Primero, una función económica: limitar en todas las clases y categorías sociales los gastos relativos a la vestimenta y sus accesorios, puesto que se trata de inversiones consideradas improductivas. Luego, una función moral: mantener una tradición cristiana de modestia y de virtud; en ese sentido, dichas leyes van unidas a la gran corriente moralizadora que recorre todo el final de la Edad Media y de la cual la Reforma protestante será la heredera. Finalmente, y sobre todo, una función social e ideológica: instaurar una segregación por la vestimenta, según la cual cada uno

39 A continuación, un ejemplo que data de 1320: “Colin d’Annichier, chavetier, que l’on disoit estre clerc, avoit été condempné et fait executer a mort, lequel arrest fu ainsi prononcé pour ce que ledit Colin estoit marié et qu’il avoit esté pris en habit rayé” (Rouen, Arch. dep. Seine-Maritime, G 1885, pieza 522) [“Colin d’Annichier, zapatero, del que se decía que era clérigo, había sido condenado y ejecutado. Se pronunció dicho arresto porque el susodicho Jean Colin estaba casado y se lo halló con ropas rayadas”]. Agradezco a mi amiga Claudia Rabel, quien me hizo conocer y transcribió este documento.

40 M. Pastoureau, *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, París, 1991, *passim*. [trad. esp.: *Las vestiduras del diablo: breve historia de las rayas en la indumentaria*, Barcelona, Océano, 2005].

debe llevar la de su sexo, su estado y su rango. Todo se reglamenta según las clases y las categorías socioprofesionales: la cantidad de prendas de vestir que se posee, las partes que las componen, las telas en que están hechas, los colores de los que están teñidas, las pieles, las joyas y todos los accesorios del traje.⁴¹

Algunos colores están prohibidos a tal o cual categoría social no sólo por su coloración demasiado llamativa o demasiado inmodesta, sino también porque se los obtiene mediante colorantes demasiado preciosos, cuyo comercio y empleo están rigurosamente controlados. Tal es el caso, en la gama de los azules, de las túnicas *paonacées* (azul oscuro intenso), teñidas con un concentrado de glasto particularmente costoso. Es el caso, también, de todas las túnicas rojas, cuyos ricos colores se extraen del quermés o de la cochinilla. Por el contrario, otros colores están prescritos para tal o cual categoría de excluidos: oficios especiales o ilícitos, lisiados diversos, no cristianos, condenados de todo tipo. Dichos colores funcionan como señales que indican una transgresión del orden social. Su naturaleza y la forma en que se los emplea varían de una ciudad a otra, de una región a otra, a veces de una década a otra, pero hay tres colores que reaparecen constantemente para organizar esos distintos sistemas de marcas: el rojo, el amarillo y el verde. Se trata, como hemos visto, de los colores del abigarrado, de la diferencia y de la transgresión.

Esa moral económica y social del color en la indumentaria favorece, en la Europa occidental de fines del siglo xiv y del siglo xv, el ascenso a gran escala del negro. Ese color, hasta entonces excluido de la indumentaria de gala, sobre todo porque no se sabía cómo hacer para que fuese denso y luminoso, se vuelve progresivamente un color de moda. El fenómeno parece comenzar en Italia luego de la Peste, en los años 1350-1380; luego, en pocas décadas, alcanza a todo el Occidente. En el siglo xv, en los ambientes principescos, el negro se vuelve no sólo un color en boga, sino también un verdadero “valor”, un polo nuevo (o renovado) del color. A partir de entonces, los tintoreros multiplican los logros técnicos y químicos para fabricar negros intensos y vivos, negros con reflejos azules o marrones muy brillantes, negros que se impregnan tan bien sobre paños de lana como sobre la seda. Cosa que los tintoreros no habían sido capaces de hacer durante muchos siglos y que logran realizar en dos o tres generaciones.

Esa valorización del negro (que también se ve acompañada por una promoción del gris) se prolonga hasta muy avanzada la época moderna y ejerce

41 Acerca de las leyes suntuarias, véase la bibliografía propuesta en la p. 144, n. 28.

sus efectos hasta nuestras prácticas indumentarias contemporáneas. Por un lado, en efecto, la corte ducal de Borgoña, que codifica y cataliza todas las prácticas protocolares de fines de la Edad Media, transmite a la corte de España esa moda del negro principesco; y, por medio de la famosa “etiqueta española”, ese negro invade todas las cortes europeas del siglo XVI al siglo XVIII. Por otro lado, y ante todo, la ética protestante se apodera muy temprano de ese negro moralizado por las leyes de la indumentaria y lo convierte, hasta la época industrial, e incluso después, en el polo primero de todos los sistemas del color.

LA CROMOCLASIA DE LA REFORMA

Si bien la iconoclasia de la Reforma se conoce mejor y se ha estudiado más que su “cromoclasia”, la guerra contra los colores o, al menos, contra algunos colores, no obstante, siempre ha constituido una dimensión importante de la nueva moral religiosa y social instaurada por Lutero, Calvino y sus discípulos. Nacida a comienzos del siglo XVI, en el momento en que triunfan el libro impreso y la imagen grabada, es decir, una cultura y un imaginario “en blanco y negro”, el protestantismo muestra que es, a su vez, heredero de las morales del color de los siglos XIV y XV y completamente hijo de su tiempo: en todos los ámbitos de la vida religiosa y de la vida social (el culto, la vestimenta, el arte, el hábitat, los “negocios”), preconiza e instaura sistemas del color completamente contruidos en torno de un eje negro-gris-blanco. Contrariamente a la iconoclasia, a la que en parte está relacionada (sólo en parte) y que recientemente ha suscitado varios trabajos de calidad,⁴² esa “cromoclasia” reformada aún espera a sus

42 Ésta es la lista de los principales trabajos publicados sobre este tema durante los últimos veinte años: J. Philips, *The reformation of images. Destruction of art in England (1553-1660)*, Berkeley, 1973; M. Warnke, *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerk*, Munich, 1973; M. Stirm, *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh, 1977 (*Forschungen zur Reformationgeschichte*, 45); C. Christensen, *Art and the Reformation in Germany*, Athens (Estados Unidos), 1979; S. Deyon y A. Lottin, *Les casseurs de l'été 1566. L'iconoclasme dans le Nord*, París, 1981; G. Scavizzi, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)*, Roma, 1981; H. D. Altendorf y P. Jezler (eds.), *Bilderstreit. Kulturwandel in Zwinglis Reformation*, Zurich, 1984; D. Freedberg, *Iconoclasts and their motives*, Maarsen, 1985; C. M. Eire, *War against the idols. The Reformation of worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge (Mass.), 1986; D. Crouzet, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des guerres de religion*, París, 1990, 2 vols.;

historiadores. Conocerla mejor, sobre todo en lo concerniente al siglo de los grandes reformistas, ayudaría a apreciar mejor en qué medida existe, o no, una actitud específica del protestantismo respecto del arte y el color.

El templo

La cuestión de definir si el color debe o no estar ampliamente presente en el templo cristiano es antigua. Acabamos de evocarla respecto del conflicto que opone, en la primera mitad del siglo XII, a los frailes de Cluny y a los frailes de Cîteaux. A partir de mediados del siglo XIV, las dos posiciones, durante mucho tiempo irreconciliables, tienden a acercarse. Ni la policromía absoluta ni la decoloración total son ya pertinentes. A partir de entonces se prefieren los simples realces de colores, el dorado sólo de las líneas y las aristas, los efectos de grisalla. Al menos en Francia e Inglaterra, puesto que en las tierras de imperio (salvo en los Países Bajos), en Polonia, Bohemia, Italia y España, el color suele estar omnipresente. En las catedrales más ricas, el lugar del oro, incluso, se vuelve invasor y el lujo de la decoración hace eco al del culto y al de la vestimenta. Eso explica los distintos movimientos pre-reformistas (el de los husitas, por ejemplo) que, en el siglo XV, ya se sublevan contra la riqueza ostensiva del oro, del color y de las imágenes presentes en las iglesias, tal como lo harán los protestantes algunas décadas después.

Sin embargo, los comienzos de la Reforma no se sitúan en el momento en que las iglesias de Occidente estuvieron más cargadas de colores. Por el contrario, se inscriben en una fase de policromía en retroceso y de coloración más sobria. Pero esa tendencia no es general y, para los grandes reformistas, es insuficiente: hay que sacar masivamente el color del templo. Como san Bernardo en el siglo XII, Zuinglio, Calvino, Melanchthon y el propio Lutero⁴³ denuncian el color y los santuarios pintados en abundan-

O. Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, París, 1991. A estas obras hay que agregar el erudito y voluminoso catálogo de la exposición *Iconoclasme*, Berna y Estrasburgo, 2001.

43 Entre los grandes reformistas, Lutero parece ser, en efecto, el más tolerante frente a la presencia del color en el templo, el culto, el arte y la vida cotidiana. Es cierto que sus preocupaciones esenciales son otras y que para él las prohibiciones veterotestamentarias sobre las imágenes ya no son realmente válidas bajo el régimen de la Gracia. Así se explica, a veces, al igual que para la iconografía, una actitud luterana original respecto de las artes y las prácticas del color. Véase, en cuanto al problema general de la imagen en Lutero (no existe ningún estudio específico sobre el color), el admirable artículo de J. Wirth, "Le dogme en image:

cia. Como el profeta bíblico Jeremías enfadado con el rey Joaquín, ellos vituperan “el que dice: voy a hacerme una casa espaciosa, con amplias salas, de rasgadas ventanas, con artonados de cedro pintados de rojo”.⁴⁴ El color rojo —el color más vivo para la Biblia y para toda la teología medieval— es el que simboliza al grado máximo el lujo y el pecado. Ya no remite a la sangre de Cristo, sino a la locura de los hombres. Karlstadt y Lutero lo aborrecen.⁴⁵ Este último ve en él el color emblemático de la Roma papista, vestida lujosamente de rojo como la gran prostituta de Babilonia.

Esos hechos se conocen relativamente bien. Lo que se conoce menos, por el contrario, es la puesta en práctica de los puntos de vista teóricos y dogmáticos por parte de las distintas Iglesias y confesiones protestantes. ¿Cómo se presentan, en los siglos XVI y XVII, la cronología y la geografía precisas (y matizadas) de la expulsión del color de los templos? ¿Qué lugar ocupan las destrucciones violentas, las prácticas de disimulación o de decoloración (materiales desnudados, tinturas monocromas que esconden las pinturas, encaladuras), de los acondicionamientos enteramente nuevos? ¿Se busca en todos lados un grado cero del color, o bien, en ciertos casos, en ciertos lugares, en ciertos momentos, se es más tolerante, menos cromofóbico? Por otra parte, ¿qué es el grado cero del color? ¿El blanco? ¿El gris? ¿Lo no pintado?⁴⁶

Sobre estas cuestiones nuestras informaciones son incompletas, simplistas y, a veces, contradictorias. La cromoclasia no es la iconoclasia. No se le pueden atribuir idénticamente las grillas cronológicas y cartográficas proporcionadas por los estudios dedicados a la guerra contra las imágenes. La guerra contra los colores —pues existe una guerra— se expresa de una manera diferente, menos brutal, más difusa, también más sutil y, por ende, menos fácilmente observable por el historiador. Por ejemplo, ¿hubo realmente agresiones contra imágenes, objetos o edificios únicamente por tener colores demasiado fuertes o provocadores? ¿Cómo responder a

Luther et l'íconographie”, en *Revue de l'Art*, t. 52, 1981, pp. 9-21. También véanse C. Christensen, *Art and Reformation...*, *op. cit.*, pp. 50-56; G. Scavizzi, *Arte e architettura sacra*, *op. cit.*, pp. 69-73, y C. Eire, *War against the idols*, *op. cit.*, pp. 69-72.

44 Jer 22,13.

45 Andreas Bodenstein von Karlstadt, *Von Abtug der Bylder...*, Wittenberg, 1522, pp. 23 y 39. También véanse los fragmentos citados por H. Barge, *Andreas Bodenstein von Karlstadt*, Leipzig, 1905, t. 1, pp. 386-391 y, por Haetzer, C. Garside, *Zwingli and the arts*, New Haven, 1966, pp. 110-111.

46 M. Pastoureau, “L'incolore n'existe pas”, en *Mélanges Philippe Junod*, París y Lausana, 2003, pp. 11-20.

una pregunta semejante? ¿Cómo separar el color de su soporte? La policromía esculpida, sobre todo en los casos de las estatuas de santos, sin duda contribuye según el punto de vista de los reformados a transformar esas estatuas en ídolos. Pero ésta no es la única involucrada. Y en el caso de las destrucciones de vidrieras (numerosas por parte de los calvinistas franceses a partir de los años 1560), ¿contra qué se apunta?: ¿la imagen? ¿El color? ¿El tratamiento formal (representaciones antropomorfas de las personas divinas)? ¿O bien el tema (vida de la Virgen, leyendas hagiográficas, representaciones del clero)? Aquí, una vez más, resulta difícil responder. Sobre todo puesto que podemos preguntarnos, si consideramos el problema casi en sentido inverso, si los rituales de injurias y de agresiones contra las imágenes y los colores no participan, en el caso de los protestantes, de cierta “liturgia del color”, a tal punto en varias oportunidades (sobre todo en Zurich y en Languedoc) esos rituales toman un cariz teatral, por no decir “carnavalesco”.⁴⁷

La actitud hostil hacia el oro y los metales preciosos es más fácil de circunscribir, de la repulsión a la destrucción. ¿Pero hasta dónde puede llegar la identificación entre metal y color? ¿Cómo se establece el puente entre el oro y los pigmentos o colorantes que pueden reemplazarlo o que forman sistema con él? Aquí, no es la fase de destrucción, sino la de reconstrucción la que permite esbozar respuestas. Esa fase de larga duración sin duda es la más rica en enseñanzas para la problemática que nos ocupa. En efecto, es evidente que en todos lados, del siglo xvi al siglo xx, los templos protestantes poseen menos colores que las iglesias católicas. Hasta las flores están ausentes.⁴⁸ El historiador, por lo tanto, podría observar sin mucha dificultad cómo se opera el paso de la teoría a la práctica. Pero eso aún resta por hacerse y, más allá de las meras observaciones, también restan por estudiarse en detalle la evolución y los diferentes aspectos de ese fenómeno.⁴⁹ Su cronología no es uniforme, su geografía no es homo-

47 La expresión es de O. Christin, *Une révolution symbolique*, op. cit., p. 141, n. 5.

También, véase R. W. Scribner, *Reformation, carnival and the world turned upside-down*, Stuttgart, 1980, pp. 234-264.

48 J. Goody, *La culture des fleurs*, París, 1994, pp. 217-226.

49 Demasiado general, el antiguo estudio de K. E. O. Fritsch, *Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart*, Berlín, 1893, no aporta informaciones cronológicas o tipológicas sobre el problema que aquí nos preocupa. El de G. Germann, *Der protestantische Kirchenbau in der Schweiz von der Reformation bis zur Romantik*, Zurich, 1963, dedicado únicamente al ámbito suizo, en cambio, resulta más instructivo. Pone de relieve cierta recoloración de los templos desde fines del siglo xvi y, sobre todo, a lo largo de todo el siglo xviii.

gánea.⁵⁰ Aun si nos limitamos a un período determinado y a zonas restringidas, observamos prácticas diferentes. Hacia 1530-1550, por ejemplo, lo que es válido para Zurich no lo es para Ginebra y lo que es válido para Ginebra no lo es para Basilea. Dentro de las propias comunidades reformadas, con frecuencia se perciben disensos entre la opinión de los reformadores o los pastores y la de los fieles. Unos a veces se muestran conciliadores respecto de la policromía instalada; otros son radicalmente hostiles a ella.⁵¹ Del mismo modo, en el espacio luterano, las diferencias entre una región y otra pueden ser bastante grandes. Desde fines del siglo XVI, algunos templos alemanes ya parecen sensibles a cierto barroco coloreado, desconocido por los calvinistas. Más tarde, en el siglo XVIII, el rococó entra incluso en varios templos de Suabia y de Franconia.⁵²

Todo eso merecería ser estudiado atentamente en el tiempo y el espacio, para cada confesión e, incluso, comunidad por comunidad. En una primera instancia, sólo los trabajos monográficos harán progresar útilmente nuestros conocimientos.

El culto

En el ritual de la misa, el color cumple un papel primordial. Los objetos y las ropas del culto no sólo están codificados por el sistema de los colores litúrgicos, sino que también están plenamente asociados a las luminarias, al marco arquitectónico, a la policromía esculpida, a las imágenes pintadas en los libros santos y a todos los ornamentos preciosos, a fin de crear una verdadera teatralidad del color. Así como los gestos y los sonidos, los colores son un elemento esencial para el buen desarrollo del oficio. Al declarar la guerra a la misa y a esa teatralidad que “ridiculiza a la Iglesia” (Lutero), que “transforma a los sacerdotes en histriones” (Melanchthon), que hace un despliegue de

50 Sobre todo, debido a la influencia del culto católico y de la actitud que las Iglesias reformadas adoptan respecto de éste. Véanse las sutiles observaciones de O. H. Senn, *Evangelischer Kirchenbau im ökumensichen Kontext. Identität und Variabilität. Tradition und Freiheit*, Basel, 1983.

51 Para los comienzos de la Reforma, véanse los pocos ejemplos (respectivos a las imágenes en general y no específicamente al color) citados por H. F. von Campenhausen, “Die Bilderfrage in der Reformation”, en *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, t. 68, 1967, pp. 96-128. Nos gustaría que se multiplicaran los análisis que permitiesen circunscribir, en este ámbito, la oposición de los fieles a la política iconoclasta y cromofóbica de los pastores.

52 Numerosos ejemplos citados por A. Schelter, *Der protestantische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts in Franken*, Kulmbach, 1981.

adornos y riquezas inútiles (Calvino), la Reforma no podía sino declarar la guerra al color. Tanto en lo que respecta a su presencia física dentro del templo como a su función en la liturgia. Para Zuinglio, la belleza exterior de los ritos falsea la sinceridad del culto.⁵³ Para Lutero y para Melanchthon, se debe liberar al templo de toda vanidad humana. Para Karlstadt, éste debe ser “tan puro como una sinagoga”.⁵⁴ Para Calvino, su ornamento más bello es la palabra de Dios. Para todos, debe conducir a los fieles a la santidad y, por lo tanto, ser simple, armónico, sin mezclas, pues la pureza de su apariencia favorece la pureza del alma. Por ende, ya no hay lugar para los colores litúrgicos tal como los pone en escena la Iglesia romana, ni tampoco para ninguna función cultural del color dentro del templo.

Tales son, resumidas groseramente, algunas de las posiciones doctrinales de los grandes reformistas. Pero, aquí también, la diferencia entre el horizonte teórico y las prácticas efectivas es grande. La cuestión de los colores litúrgicos, sobre todo, no es fácil de aprehender, pues, a lo largo de los siglos y las décadas, la actitud de las distintas comunidades protestantes ha evolucionado y se ha diversificado. Nos gustaría saber cómo hizo la Reforma, en los hechos y no sólo en el dogma, para deshacerse de esos colores litúrgicos;⁵⁵ luego cómo, a partir del siglo xvii, en algunas comunidades luteranas —húngaras, eslovacas, escandinavas—, comenzó a desarrollarse la idea de un retorno, primero tímido y luego más marcado, a los colores asociados a tal o cual fiesta. Los ejemplos de esto se vuelven más numerosos en el siglo xix, en relación con algunos movimientos alemanes de renacimiento de la liturgia.⁵⁶ También nos gustaría conocer mejor, en el caso de los anglicanos, primero el abandono de todo sistema que asocie la liturgia a un código de colores y luego, dos siglos después, el puro y simple regreso a los usos medievales. Pero las costumbres de la alta Iglesia no son las de la baja Iglesia, las cuales, a su vez, también difie-

53 C. Garside, *Zwingli and the arts*, op. cit., pp. 155-156. También véase el admirable estudio de F. Schmidt-Claussing, *Zwingli als Liturgist*, Berlín, 1952.

54 H. Barge, *Andreas Bodenstein von Karlstadt*, op. cit., p. 386; M. Stirm, *Die Bilderfrage...*, op. cit., p. 24.

55 Pese a las vacilaciones de Lutero. Véase su sorprendente carta a Spengler, que data del 8 de julio de 1530, en H. Rückert, *Luthers Werke in Auswahl*, 3ª ed., Berlín, 1966. También véase, desde un punto de vista general, para la totalidad del siglo xvi: H. Waldenmaier, *Die Entstehung der evangelischen Gottesdienstordnungen Süddeutschlands im Zeitalter der Reformation*, Leipzig, 1916.

56 Véanse, por ejemplo, las propuestas de W. von Löhe, *Vom Schmuck heiliger Orte*, Neuendettelsau, 1859. Sobre todos estos problemas, consúltese provechosamente la síntesis de K. Goldammer, *Kultsymbolik des Protestantismus*, Stuttgart, 1960, pese a que la cuestión del color está poco evocada (pp. 24-29, 69, etc.).

ren de lo que han podido preconizar, en algunos lugares, ciertas fuerzas del Despertar. Aquí también, una cronología, una geografía y una tipología precisas serían bienvenidas.⁵⁷

Investigaciones y reflexiones más abundantes ayudarían a comprender por qué y cómo la Reforma valorizó tan rápida e intensamente el color negro. Y luego cómo progresivamente propuso, en el ámbito del culto y en el de la moral social, un eje negro-gris-blanco que, al igual que la difusión del libro impreso y de la imagen grabada, contribuyó ampliamente a oponer el mundo del blanco y negro al mundo de los colores propiamente dichos.

El arte

¿Existe un arte específicamente protestante? La pregunta no es nueva. Pero las respuestas que se ha intentado aportar siguen siendo inciertas y contradictorias. Además, si bien los trabajos que se propusieron estudiar las relaciones entre la Reforma y la creación artística fueron numerosos, son pocos aquellos que pensaron en evocar el tema del color.

Antes he mostrado cómo, en algunos casos, la guerra contra las imágenes podía estar acompañada por una guerra contra los colores, considerados demasiado vivos, demasiado ricos, demasiado provocadores. El erudito y anticuario del siglo XVII, Roger de Gaignières, nos ha transmitido el dibujo de varias lápidas medievales de prelados angevinos y de Poitou, antes ornadas con magníficos colores, pero que los calvinistas, durante la gran ola de iconoclasia y de cromoclasia del año 1562, despintaron o decoloraron por completo. En el norte de Francia y en los Países Bajos, los responsables de los destrozos del año 1566 a veces actuaron del mismo modo, si bien la destrucción pura y simple ha prevalecido sobre el desconchado, el raspado y el encalado.⁵⁸ En el campo luterano, en cambio, una vez superado el período de las primeras violencias, un cierto respeto por las imágenes antiguas, que se retiran de los

⁵⁷ Pueden extraerse numerosas informaciones en J. Burnet, *History of the Reformation of the Church of England*, Oxford, 1865, 7 vols., a completar con J. Dowden, *Outlines of the history of the theological literature of the Church of England, from the Reformation to the close of the eighteenth century*, Londres, 1897. Consúltese provechosamente el pequeño catálogo de exposición redactado por L. Lehman, *Angelic liturgy. A living tradition*, Dallas, 1986.

⁵⁸ Varios ejemplos citados rápidamente por S. Deyon y A. Lottin, *Les casseurs de l'été 1566, op. cit., passim*. También véase O. Christin, *Une révolution symbolique, op. cit.*, pp. 152-154.

santuarios o se recubren con tinturas, se ve acompañado por una mayor tolerancia por el color presente.

Sin embargo, eso no es lo esencial. Repito, no son las destrucciones, sino las creaciones las que pueden aportarnos las informaciones más pertinentes sobre la actitud del protestantismo respecto del arte y el color. Por lo tanto, hay que estudiar la paleta de los pintores protestantes y, antes que eso, los discursos de los reformistas en materia de creación pictórica y sensibilidad estética; cosa que no resulta fácil, pues ese discurso muchas veces es indeciso y cambiante.⁵⁹ Zuinglio, por ejemplo, parece ser menos hostil a la belleza de los colores al final de su vida que durante el período de 1523-1525. Es cierto que, al igual que a Lutero, la música lo preocupa mucho más que la pintura.⁶⁰ Sin duda, pues, es en Calvino donde hallamos la mayor cantidad de consideraciones o de prescripciones estables respecto del arte y el color. Por desgracia, éstas están dispersas en una gran cantidad de fragmentos. Intentemos resumirlas sin traicionarlas demasiado.

Calvino no condena las artes plásticas, pero éstas sólo deben ser seculares e intentar instruir, “alegrar” (en el sentido teológico) y honrar a Dios, no mediante la representación del Creador (cosa abominable), sino de la Creación. El artista debe, pues, evitar los temas artificiales, gratuitos, que inciten a la intriga o a la lascivia. El arte no tiene valor por sí mismo; proviene de Dios y debe ayudar a comprender mejor a éste. Por eso mismo, el pintor debe trabajar con moderación, debe buscar la armonía de las formas y de los tonos, debe inspirarse en lo creado y representar lo que ve. Para Calvino, los elementos constitutivos de la belleza son la claridad, el orden, y la perfección. Los colores más bellos son los de la naturaleza; los tonos azules de ciertos vegetales, incluso, parecen ser su favoritos, pues tienen “más gracia”.⁶¹

Si bien, en lo que respecta a la elección de los temas (retratos, paisajes, animales, naturalezas muertas), no resulta nada difícil establecer una relación entre esas recomendaciones y los cuadros de los pintores calvinistas de los siglos XVI y XVII, hacerlo resulta menos simple en lo que respecta a los colores. ¿Existe realmente una paleta calvinista? Y, de manera más general, ¿existe una paleta protestante? ¿Tales preguntas tienen sentido? Por mi parte, respondería afirmativamente en los tres casos. Considero que los pintores protestantes poseen en su paleta algunas constantes y recurrentes

59 A este respecto, el caso de Lutero es típico. Véase Jean Wirth, “Le dogme en image...”, *art. cit.* (nota 43), pp. 9-21.

60 C. Garside, *Zwingli and the arts, op. cit.*, caps. 4 y 5.

61 *Institution...* (texto de 1560), III, x, 2.

cias que les otorgan una auténtica especificidad cromática: sobriedad general, horror de lo abigarrado, tintes oscuros, efectos de grisalla, juegos de claroscuros, búsqueda del color local, rechazo de todo lo que agrede al ojo transgrediendo la economía cromática del cuadro con rupturas de la tonalidad. En varios pintores calvinistas, incluso, se puede hablar de un verdadero puritanismo del color, a tal punto esos principios se aplican de forma radical. Tal es el caso de Rembrandt, por ejemplo, que con frecuencia practica una suerte de ascetismo del color, basado en tonos oscuros, discretos y poco numerosos (a tal punto que a veces se lo ha acusado de “monocromía”), para dejar lugar a los poderosos efectos de luz y de vibración. De esa particular paleta se desprenden una fuerte musicalidad y una innegable intensidad espiritual.⁶²

Sin embargo, los pintores protestantes no tienen el monopolio de dicha austeridad cromática. Ésta también se observa en algunos pintores católicos, principalmente en el siglo XVII, en aquellos que se inscriben en la influencia jansenista. También se ha podido observar que la paleta de Philippe de Champaigne se volvía más medida, más despojada y también más sombría, a partir del momento (1646) en que se acercaba a Port-Royal y luego llevaba a cabo su verdadera conversión al jansenismo.⁶³

A lo largo del tiempo, existe en Occidente una gran continuidad de las distintas morales artísticas del color. Entre el arte cisterciense del siglo XII y la pintura calvinista o jansenista del siglo XVII, pasando por las miniaturas en grisalla de los siglos XIV y XV y la ola cromoclasta de comienzos de la Reforma, no se produce ninguna ruptura, sino que, por el contrario, hay un discurso unívoco: el color es maquillaje, lujo, artificio, ilusión. Es vano porque es materia; es peligroso porque aparta de la verdad y del bien; es culpable porque intenta seducir y engañar; es molesto porque impide reconocer con claridad las formas y los contornos. San Bernardo y Calvino tienen casi el mismo lenguaje y éste no difiere en nada del que tendrán, en el siglo XVII, los adversarios de Rubens y del colorismo en el marco de los interminables debates sobre la primacía del dibujo o del colorido.⁶⁴

62 Ese carácter vibratorio del color en la pintura de Rembrandt, junto con la omnipotencia de la luz, da una dimensión religiosa a la mayoría de sus obras, incluidas las más profanas. Entre una bibliografía superabundante, véanse las Actas del Coloquio de Berlín (1970) editadas por O. von Simson y J. Kelch, *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Berlín, 1973.

63 Louis Marin, “Signe et représentation. Philippe de Champaigne et Port-Royal”, en *Annales. ESC*, vol. 25, 1970, pp. 1-13.

64 Se hallará una excelente presentación de este tema en la obra de J. Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, París, 1989. Reléase

La cromofobia artística de la Reforma no es, pues, en absoluto innovadora; incluso, es reaccionaria. Pero cumple un papel esencial en la evolución de la sensibilidad occidental de los colores. Por un lado, contribuye a acentuar la oposición entre el mundo del blanco y el negro y el de los colores propiamente dichos, por el otro, provoca una reacción romana cromófila y participa, indirectamente, de la génesis del arte barroco y jesuítico. Para la Contrarreforma católica, en efecto, la iglesia es una imagen del cielo sobre la tierra y el dogma de la presencia real justifica todas las suntuosidades en el interior del santuario. Nada es demasiado bello para la casa de Dios: mármoles, oros, telas y metales preciosos, vidrieras, estatuas, frescos, imágenes, pinturas y colores resplandecientes; todas cosas que el templo y el culto reformados rechazaban. Con el arte barroco, la iglesia vuelve a ser el santuario del color que solía ser en la estética y la liturgia cluniacenses en la época románica.

Pero, sin duda, la influencia más fuerte de la Reforma sobre las mutaciones de sensibilidad de la época moderna fue por medio del grabado y de la estampa. Al basarse en el libro, al priorizar siempre el grabado sobre la pintura, al utilizar a gran escala la imagen grabada e impresa con fines propagandísticos, la Reforma protestante contribuyó a la difusión masiva de las imágenes en blanco y negro. De ese modo, participó activamente en la profunda revolución cultural que trastornó el universo de los colores entre el siglo xv y el siglo xvii: todas las imágenes medievales eran imágenes policromas; la mayor parte de las imágenes de la época moderna se convirtieron en imágenes en blanco y negro. Esa mutación tuvo repercusiones considerables y contribuyó a sacar el blanco y el negro —mucho antes de los descubrimientos de Newton y la valorización del espectro— del orden de los colores. Sobre todo porque esta “salida” no concierne únicamente al arte y a las imágenes; también concierne a los códigos sociales, comenzando por el primero de ellos: la vestimenta.

La vestimenta

Sin duda, la influencia más profunda y duradera de la “cromofobia” protestante se produjo sobre las prácticas indumentarias. Éste también es uno de los ámbitos donde los preceptos de los grandes reformistas son más con-

provechosamente el *Cours de peinture par principes* (1708), de Roger de Piles, que encabeza la fila de los partidarios de la primacía del color. En ruptura con las teorías anteriores y con el ideal calvinista y jansenista, el autor hace la apología del color en cuanto que es maquillaje, ilusión, seducción, en una palabra, plenamente pintura.

vergentes. Sobre las relaciones entre el color y el arte, las imágenes, el templo, la liturgia, sus opiniones se orientan, *grosso modo*, en la misma dirección, pero difieren sobre una cantidad de puntos secundarios tan grande que resulta difícil hablar de adecuación, ni siquiera simplemente de concordancia. En cuanto a la vestimenta, ése no es el caso: el discurso es casi uniforme y los usos, similares. Las diferencias no son más que diferencias de matices y de grados y cada confesión, cada Iglesia tiene, como en todas partes, sus moderados y sus radicales.

Para la Reforma, la vestimenta siempre es en mayor o menor medida un signo de vergüenza o de pecado. Se la relaciona con la Caída y una de sus principales funciones es la de recordar al hombre su decadencia. Es por eso que debe ser un signo de humildad y, por lo tanto, ser sobria, simple, discreta, adaptarse a la naturaleza y a las actividades. Todas las morales protestantes experimentan una aversión muy profunda hacia el lujo en la vestimenta, los maquillajes y los adornos, los disfraces, las modas cambiantes o excéntricas. Para Zuinglio y para Calvino, ataviarse es una impureza, maquillarse, una obscenidad, disfrazarse, una abominación.⁶⁵ Para Melancthon, dar demasiada importancia al cuerpo y a la vestimenta coloca al hombre debajo del animal. Para todos, el lujo es una corrupción; el único ornamento que hay que buscar es el del alma. El ser siempre debe primar sobre el parecer.

Esos mandamientos conllevan una austeridad extrema de la vestimenta y de la apariencia: simplicidad de las formas, discreción de los colores, supresión de los accesorios y los artificios que puedan ocultar la verdad. Los grandes reformistas dan el ejemplo, tanto en la vida cotidiana como en las representaciones pintadas o grabadas que han dejado de sí mismos. Todos se hacen representar en ropas oscuras, sobrias, a veces tristes.

Esa búsqueda de la simplicidad y de la sobriedad se traduce por una paleta indumentaria en la que están ausentes todos los colores vivos, considerados indecentes: el rojo y el amarillo, en primer lugar, pero también los rosas, los anaranjados, todos los verdes e incluso algunos violetas. Por el contrario, se utilizan en abundancia todos los colores oscuros, los negros, los grises, los marrones, así como el blanco, color digno y puro, recomendado para las ropas de los niños (y a veces de las mujeres). El azul está permitido siempre y cuando sea discreto. Lo que tiene que ver con lo abigarrado, lo que viste a los hombres “como al pavo real” —la expre-

⁶⁵ Calvino abomina particularmente a los hombres que se disfrazan de mujeres o de animales. Eso explica el problema con el teatro.

sión es de Melanchthon⁶⁶ se condena severamente. Al igual que para la decoración del templo y para la liturgia, la Reforma repite aquí su odio por la policromía.

Esa paleta protestante no difiere en lo absoluto de las que las morales de la vestimenta medievales habían prescrito durante varios siglos. Pero con la Reforma, los cuestionados son los colores —entendamos las coloraciones— y sólo ellos y ya no las materias colorantes ni sus efectos de densidad o saturación. Algunos colores están prohibidos; otros están prescritos. El examen de las normas indumentarias y de las reglas suntuarias decretadas por la mayoría de las autoridades protestantes son muy claras sobre este punto, tanto en Zurich como en Ginebra en el siglo xvi, como en Londres a mediados del siglo xvii, como en la Alemania pietista algunas décadas más tarde, o incluso en Pennsylvania en el siglo xviii. Dichos reglamentos merecerían trabajos más abundantes que ayudarían a seguir, a lo largo del tiempo, la evolución de los preceptos y las prácticas, a distinguir las fases o zonas de distensión o de radicalismo. Muchas sectas puritanas o pietistas acentuaron la severidad y la uniformidad de la indumentaria reformada —el uniforme, al que ya preconizaban los anabaptistas en Münster en 1535, siempre fue una tentación para las sectas protestantes— por odio hacia las vanidades del mundo.⁶⁷ De ese modo, contribuyeron a dar a la indumentaria protestante en general un aspecto no sólo austero y orientado hacia el pasado, sino también un poco reaccionario, debido a su hostilidad hacia las modas, los cambios, las novedades.

Pero dejemos de lado esas sectas y volvamos hacia atrás para destacar cómo el uso de ropas sombrías, preconizado por todos los grandes reformistas, contribuyó a prolongar la inmensa boga del negro ya instalada en la Europa del siglo xv. El negro protestante y el negro católico, en efecto, parecen encontrarse (si no fusionarse) para convertir a este color en el más empleado en la vestimenta europea del siglo xv al siglo xx (cosa que no era así en la Antigüedad ni durante la mayor parte de la Edad Media). Sin embargo, los problemas no son tan simples, pues existen dos negros católicos. Por un lado, el negro de los reyes y de los príncipes, nacido en la corte de Borgoña en la época de Felipe el Bueno (quien llevó durante

66 Véase su violento sermón *Oratio contra affectationem novitatis in vestitu* (1527), donde recomienda a todo cristiano honesto la utilización de una vestimenta de colore sobrios y oscuros y no “llamar la atención por medio de varios colores como el pavo real” (*distinctus a variis coloribus velut pavo*). *Corpus reformatorum*, Halle, 1845, vol. 11, pp. 139-149. También véase el vol. 2, pp. 331-338.

67 Sobre la revolución de la vestimenta preconizada por los anabaptistas de Münster, véase R. Strupperich, *Das münsterische Täuferturn*, Münster, 1958, pp. 30-59.

toda su vida el luto por su padre Juan sin Miedo, asesinado en 1419) y transmitido a la corte de España con el conjunto de la herencia borgoñona. Como la corte de España es la que, al menos hasta los años 1660, lanza las modas principescas y reglamenta la etiqueta curial, todas las cortes europeas a comienzos de la Época Moderna participan de cerca o de lejos de esa boga del negro. Por otra parte, el negro monástico, aquel de la humildad y la temperancia, también aquel de todos los movimientos que a fines de la Edad Media pretenden, por un motivo u otro, recuperar la pureza y la simplicidad de la Iglesia primitiva. Es el negro de Wycliffe y de Savonarola. También será el de la Contrarreforma. En materia de colores, en efecto, esta última distingue claramente lo que concierne a la iglesia y al culto de lo que concierne a los fieles: riqueza y profusión de colores por un lado, discreción y temperancia por el otro. Cuando Carlos V se viste de negro –y lo hace a lo largo de casi toda su vida– no se trata, pues, siempre del mismo negro. En un caso se trata del negro principesco, heredado de la magnificencia de las cortes ducales borgoñonas; en el otro, por el contrario, se trata del negro humilde y monástico, heredado de todas las morales medievales del color. Ese segundo negro es el que lo acerca a Lutero y, sobre todo, el que anuncia cómo, poco a poco, las éticas católicas y protestantes van a converger y terminarán dando nacimiento –un nacimiento muy extraño– a lo que en la Europa de los siglos XIX y XX se llamará los “valores burgueses”.⁶⁸

Prolongaciones

El historiador, en efecto, tiene derecho a interrogarse sobre las consecuencias a largo plazo del rechazo de los colores, o al menos de algunos de ellos, por parte de la Reforma y los sistemas de valores que ésta contribuyó a instaurar. Es innegable que semejante actitud favoreció la separación evocada más arriba (y ya en gestación a fines de la Edad Media) entre el universo del negro-gris-blanco y el de los colores propiamente dichos. Al prolongar a la vida cotidiana, cultural y moral una nueva sensibilidad cromática aportada por el libro impreso y por la imagen grabada, la Reforma allana el terreno a Newton: en 1666, gracias a la experiencia del prisma y la puesta en valor del espectro, el extraordinario científico pone en el frente de la escena un nuevo orden de los colores del cual el blanco y el negro

68 M. Pastoureau, “Vers une histoire sociale des couleurs”, en *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, París, 1989, pp. 9-68, especialmente aquí pp. 35-37.

están *científicamente* excluidos; exclusión que culturalmente ya se había producido en las prácticas sociales, las creaciones artísticas y las morales religiosas desde hacía varias décadas.⁶⁹ Como ocurre muchas veces, aquí la ciencia llegó última.

Pero los efectos de la cromofobia protestante no se detienen en el siglo xvii ni con los descubrimientos de Newton. Se hacen sentir mucho después, principalmente, creo que a partir de la segunda mitad del siglo xix, cuando las industrias occidentales comienzan a producir objetos de consumo masivo a muy gran escala. No es necesario compartir todas las tesis weberianas para reconocer los vínculos estrechos que en ese entonces unen el capitalismo industrial a los ámbitos protestantes. Tampoco puede negarse que la producción de aquellos objetos de uso cotidiano está acompañada en Inglaterra, en Alemania y en los Estados Unidos, de consideraciones morales y sociales provenientes en gran medida de la ética protestante. Me pregunto, pues, si no debemos a esa ética la paleta tan poco colorida de esas primeras producciones masivas. Mientras que, desde hacía ya un tiempo, la química industrial de los colorantes permitía fabricar objetos de diversas coloraciones, es sorprendente ver cómo, entre 1860 y 1914, los primeros electrodomésticos, los primeros instrumentos mecánicos para comunicarse, los primeros teléfonos, las primeras cámaras fotográficas, los primeros automóviles, etc. (y ni hablar de las telas y la ropa), producidos en cantidad industrial, se inscriben todos en una gama negro-marrón-grisblanco. Como si la profusión de colores vivos que la química de los colorantes autorizaba fuese rechazada por la moral social (lo que sucederá con el cine a color algunas décadas más tarde).⁷⁰ El ejemplo más famoso de semejante comportamiento protestante y cromofóbico es el del gran Henry Ford (1863-1947), fundador de la empresa automotriz del mismo nombre y puritano preocupado por la ética en todos los ámbitos: pese a los deseos del público, pese a los vehículos bicolores o tricolores propuestos por su competencia, se negó casi hasta el final de su vida, por razones morales, a vender automóviles que no fuesen negros.⁷¹

69 M. Pastoureau, "Vers une histoire sociale des couleurs", en *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie, op. cit.*, pp. 16-19.

70 I. Thorner, "Ascetic protestantism and the development of science and technology", en *The American Journal of Sociology*, vol. 58, 1952-1953, pp. 25-38; J. Bodamer, *Der Weg zu Aszese als Überwindung der technischen Welt*, Hamburgo, 1957.

71 R. Lacey, *Ford, the man and the machine*, Nueva York, 1968; J. Barry, *Henry Ford and mass production*, Nueva York, 1973.

Los tintoreros medievales

Historia social de un oficio marginado

En la Edad Media, el oficio de tintorero es un oficio artesanal, distinto del de comerciante de paños o de materias colorantes. Además, está fuertemente compartimentado y severamente reglamentado: a partir del siglo XIII, son frecuentes los textos que determinan su organización y su enseñanza, su localización en la ciudad, sus derechos y obligaciones, la lista de colorantes lícitos y de colorantes prohibidos.¹ Por desgracia, esos textos en su mayoría están inéditos y los tintoreros, contrariamente a los pañeros o a los tejedores, aún no han llamado verdaderamente la atención de los historiadores.² La boga de la historia económica entre los años 1930 y

1 Los estatutos más antiguos conservados que reglamentan el oficio de tintorero son los de Venecia. Datan del año 1243, pero es probable que, desde fines del siglo XII, dichos tintoreros ya estuviesen agrupados en una *confraternità*. Véase F. Brunello, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*, Vicenza, 1968, pp. 140-141. Se hallará en la inmensa compilación de G. Monticolo, *I capitolari delle arti veneziane...*, Roma, 1896-1914, 4 vols., una gran cantidad de informaciones sobre los oficios de la tintorería en Venecia, del siglo XIII al siglo XVIII. En la Edad Media, los tintoreros venecianos parecen haber sido mucho más libres que los que trabajaban en otras ciudades de Italia, sobre todo en Florencia y en Lucca. En el caso de esta última ciudad, se han conservado estatutos casi tan antiguos como los de Venecia: 1255. Véase P. Guerra, *Statuto dell'arte dei tintori di Lucca del 1255*, Lucca, 1864.

2 La copiosa y erudita obra de Franco Brunello citada en la nota precedente abarca tanto la historia química y técnica de las tinturas, como la historia social y cultural de los tintoreros. Las páginas dedicadas a la Edad Media, por otra parte, son decepcionantes con respecto a los trabajos posteriores de este autor sobre este mismo período (pienso, sobre todo, en su libro sobre el conjunto de los cuerpos de oficios venecianos: *Arti e mestieri a Venezia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Vicenza, 1980; o bien en sus trabajos sobre los pigmentos utilizados por los iluminadores: *De arte illuminandi" e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, 2ª ed., Vicenza, 1992). Del mismo modo, la obra de E. E. Ploss, *Ein Buch von alten Farben. Technologie der Textilfarben im Mittelalter*, muchas veces

1970 ha permitido, sin duda, comprender mejor el papel de la tintura en la cadena de producción textil así como las relaciones de dependencia que unen a los tintoreros y a los comerciantes de paños;³ pero aún falta un trabajo de síntesis que se dedique específicamente a esa profesión, siempre sospechada y en mayor o menor medida marginada.

Esa desconfianza suscitada por el conjunto de las actividades de teñido es común a muchas sociedades desde épocas antiguas.⁴ Pero en la Europa medieval cristiana parece ser aun más fuerte que en cualquier otro lado y se manifiesta tanto en las prácticas verdaderas como en el ámbito de las leyendas y del imaginario. Abundan las fuentes, escritas o ilustradas, que ponen de relieve el carácter inquietante, si no diabólico, de ese oficio prohibido para los clérigos y desaconsejado para la gente honesta.⁵

ARTESANOS DIVIDIDOS Y PENDENCIEROS

Existen varias razones para esa abundancia de fuentes. La principal reside en el importante lugar que ocupan las actividades de teñido en la vida eco-

reeditada (6ª ed., Munich, 1989), se interesa tanto por las recetas y los recetarios (tanto de pintura como de tintura, cosa que el título de la obra no dice) como por los artesanos que los utilizan.

- 3 Véase, sobre todo, la obra de G. De Poerck, *La draperie médiévale en Flandre et en Artois*, Brujas, 1951, 3 vols. (especialmente, t. 1, pp. 150-194). En cuanto a las materias y las técnicas de teñido, en cambio, evítese seguir todas las afirmaciones de este autor (sobre todo en el t. 1, pp. 150-194): no sólo es mucho más filólogo que historiador de las técnicas y los oficios, sino que sobre todo su ciencia no proviene en absoluto de documentos medievales, pues su fuente principal son obras de los siglos xvii y xviii, cosa que a veces lo lleva a describir como medievales prácticas únicamente en uso en la época moderna.
- 4 Se hallarán algunos ejemplos de esto respectivos a la Grecia antigua en F. Brunello, *L'arte della tintura...*, *op. cit.*, pp. 89-98, y otros respectivos al África negra en el catálogo de la exposición *Teinture. Expression de la tradition en Afrique noire*, Mulhouse, 1982, pp. 9-10.
- 5 En su artículo "Métiers licites et métiers illicites dans l'Occident médiéval", vuelto a publicar en la selección *Pour un autre Moyen Âge*, París, 1977, pp. 91-107, Le Goff menciona a los tintoreros entre los oficios viles, despreciados y prohibidos a los clérigos (p. 93). Sobre ellos pesa el tabú de la suciedad y de la impureza, como, por otra parte, sobre una gran cantidad de obreros textiles, a los que en las agitadas ciudades pañeras de los siglos xiv y xv, a veces se califica de *uñas azules*. En cambio, W. Danckert, en su bonita obra *Unehrlliche Leute. Die verfermten Berufe*, Berna y Munich, 1963, no hace ninguna mención de los tintoreros.

nómica. La industria textil es la única gran industria del Occidente medieval y en todas las ciudades pañeras los tintoreros son numerosos y están poderosamente organizados. Sin embargo, son frecuentes los conflictos que los oponen a otros cuerpos de oficios, sobre todo a los pañeros, los tejedores y los curtidores. En todas partes, la extrema división del trabajo y los rígidos reglamentos profesionales reservan a los tintoreros el monopolio de las prácticas de teñido. Pero los tejedores, que, salvo alguna excepción, no tienen derecho a teñir, lo hacen de todos modos. Eso da origen a litigios, juicios y, por ende, a archivos, con frecuencia ricos en informaciones para el historiador de los colores. Éstos nos enseñan, por ejemplo, que en la Edad Media casi siempre se tiñe el paño ya tejido y rara vez el hilo (salvo en el caso de la seda) o la lana en madejas.⁶

A veces, los tejedores obtienen de las autoridades municipales o señoriales el derecho a teñir los paños de lana de un color recientemente puesto de moda, o bien a partir de una materia colorante hasta ese entonces poco o nada utilizada por los tintoreros. Ese privilegio de la novedad, que permite rodear los estatutos y los reglamentos antiguos y que a veces nos muestra que el cuerpo de los tejedores es menos conservador que el de los tintoreros, provoca naturalmente el enojo de estos últimos. Así, en París, hacia 1230, la reina madre Blanca de Castilla autorizó a los tejedores a teñir de azul en dos de sus talleres utilizando exclusivamente el glasto. Esa medida, que respondía a una nueva demanda de la clientela de ese color durante mucho tiempo ignorado y ahora buscado (aquí estamos en plena promoción del color azul), provocó un fuerte conflicto entre tintoreros, tejedores, autoridad real y autoridades municipales durante varias décadas. El *Livre des mestiers* del preboste de París Étienne Boileau, compilado a pedido de San Luis a fin de consignar por escrito los estatutos de los distintos oficios parisinos, aún se hace eco de eso en 1268:

Cualquiera que sea tejedor en París no puede teñir en su taller de ningún color. Salvo [de azul] utilizando el glasto. No obstante, esto debe hacerse en dos talleres, puesto que la reina Blanca [de Castilla] —que Dios guarde su alma— permitió a los tejedores tener dos locales en donde es lícito practicar tanto el tejido como el teñido [de glasto].⁷

6 Para las telas de baja calidad, aquellas a las que los textos latinos califican de *panni non magni precii*, puede suceder que se tiña la lana cuando está en madejas, sobre todo cuando se la mezcla con otra materia textil.

7 “Quiconques est toisserans a Paris, il ne puet teindre a sa meson de toutes couleurs fors que de gaide. Mès de gaide ne puet il taindre fors que en Il mesons. Quar la

Con los curtidores —otros artesanos sospechosos, puesto que trabajan a partir de cadáveres de animales— los conflictos no tienen que ver con el tejido, sino con el agua del río. Tintoreros y curtidores tienen una necesidad vital de ésta para ejercer sus oficios, como es el caso, por otra parte, de muchos otros artesanos. Pero el agua debe estar limpia. Ahora bien, cuando los primeros la han ensuciado con sus materias colorantes, los segundos ya no pueden utilizarla para dejar macerar sus pieles. De modo inverso, cuando estos últimos vuelven a echar en el río las aguas sucias del curtido, los tintoreros ya no pueden sucederlos. Esto genera, aquí también, conflictos, juicios y, por ende, documentos de archivo. Entre estos últimos, registramos hasta el siglo XVIII numerosas instrucciones, reglamentos o resoluciones policiales que piden a los tintoreros parisinos que se instalen fuera de la ciudad e incluso lejos de sus alrededores, porque “estos oficios producen tanta contaminación o utilizan ingredientes tan nocivos para el cuerpo humano que hay que tomar muchas medidas en cuanto a los lugares donde se los puede realizar para que no alteren la salud”.^{8*}

En París, como en todas las grandes ciudades, las prohibiciones de ejercer en las zonas muy densamente pobladas se repiten continuamente del siglo XIV al siglo XVIII. A modo de ejemplo, he aquí el texto de un reglamento parisino de 1533:

Se prohíbe a todos los peleteros, curtidores y tintoreros que ejerzan sus oficios en sus casas de la ciudad y los suburbios; se les ordena llevar o hacer llevar sus lanas, para lavarlas, al río Sena debajo de las Tullerías; [...] también se les prohíbe vaciar sus curtientes, sus tinturas o contaminaciones similares en el río; sólo se les permite retirarse para sus tareas, si les parece bien, al sur de París, hacia Chaillot, alejados al menos dos

roine Blanche, que Diex absoille, otroia que li mestiers de toissarans peust avoir II hostex es quex l'en peust ovrer de mestiers de tainturerie et de toissanderie.” R. de Lespinasse y F. Bonnardot, *Le livre des métiers d'Étienne Boileau*, París, 1879, pp. 95-96, arts. XIX y XX. Véase también R. de Lespinasse, *Les métiers et corporations...*, París, 1886, t. III, p. 113. El texto del privilegio acordado por la reina Blanca cuando era regenta no se halló.

8 *Traité de police*, redactado por Delamare, consejero-comisario del rey en Châtelet, 1713, p. 620. He tomado este fragmento y el que sigue de la tesina de DEA de J. Debrosse, *Recherches sur les teinturiers parisiens du XVI^e au XVIII^e siècle*, París, EPHE (IV^a sección), 1995, pp. 82-83.

* [“ces mestiers attirent à leur suite tant d'infection ou se servent d'ingrédients si nuisibles au corps humain qu'il y a beaucoup de mesures à prendre dans le choix des lieux où ils peuvent estre soufferts pour ne point altérer la santé.”]



1. La Cena. Evangeliario del emperador Enrique II (Reichenau, 1012)



2. La Cena. Evangeliario (Alemania meridional, c. 1160-1170)



3. La Cena. Libro de Salmos
(Baviera?, c. 1230-1240)



4. El arresto de Cristo.
Livre de Madame Marie
(Hainaut, v. 1285-1290)



5. El arresto de Cristo. Detalle de una vidriera de la iglesia Sankt Peter en Wimpfen im Tal, Hesse (c. 1290)



6. Caín matando a Abel. Biblia premonstratense de Notre-Dame-du-Parc, cerca de Lovaina (Brabante, 1148)



7. Pendones armoriados en la *Wappenrolle von Zürich* (Zurich, c. 1330-1335)



8. Pendones armoriados en el manuscrito del *Codex balduinum* (Tréveris, c. 1335-1340)



9. Batalla de Hastings: el duque Guillermo se ve obligado a levantar su casco para mostrar su rostro y probar su identidad. Tapiz de Bayeux (c. 1080)



10. Batalla de Hastings: broqueles preheráldicos sajones y normandos. Tapiz de Bayeux (c. 1080)



11. Pieza de ajedrez de marfil de elefante. Infante (peón) sosteniendo un broquel preheráldico (Salerno, c. 1080-1100)



12. Fragmento de lápida con las armas de los Güelfos (Baviera, fines del siglo XII)



13. Sello del príncipe Luis, hijo del rey Felipe Augusto (1211, matriz grabada probablemente en 1209)



14. Sello de Hugo IV, duque de Borgoña, pendiente de un documento datado de 1234



15. Sello de Gui VI, conde de Forez, pendiente de un documento datado de 1242



16. Sello de la ciudad de Lille, ornado con una flor de lis "parlante" y pendiente de un documento datado de 1199



17. Sello de Lancelot Havard, campesino normando, pendiente de un acta datada de 1272



18. Armas parlantes ficticias en la *Wappenrolle von Zürich* (Zurich, c. 1330-1335): una puerta para el rey de Portugal, una torre de ajedrez para el sultán de Marruecos



19. Armas parlantes que forman un rebús en la *Wappenrolle von Zürich* (Zurich, c. 1330-1335): un elefante (*Elefant*) posado sobre un peñasco (*Stein*) para la familia de los condes de Helfenstein



20. Cimeras en el *Armorial de Conrad Grünenberg* (Constanza, 1483)



21. Cimeras en el *Armorial de Conrad Grünenberg* (Constanza, 1483)



22. Placa funeraria esmaltada de Godofredo Plantagenet, conde de Anjou y duque de Normandía († 1151), realizada hacia 1155-1160 y que antes se hallaba en la catedral del Mans



23. Jean Clément, señor del Mez en Gâtinais, mariscal de Francia, recibiendo la oriflama de las manos de san Denis. Vidriera de la catedral de Chartres (c. 1225-1230)
Las armas representadas sobre la ropa del personaje están compuestas por tres planos: un campo azul (*de azur*), una cruz ancorada blanca (*de plata*), una banda roja (*de gules*)



24. Escudos de armas del rey de Francia y de los príncipes de las flores de lis en el *Grand armorial équestre de la Toison d'or* (Lille, c. 1435). En este folio vemos las principales “brisuras” utilizadas en la casa de Francia en los siglos XIV y XV



25. Escudos de armas normandos de fines del siglo XIII pintados un siglo y medio después en el *Grand armorial équestre de la Toison d'or* (Lille, c. 1435). Se observa una figura parlante (el martillo de los Martel) y numerosas brisuras



26. El rey de Francia con traje heráldico de gala.
Retrato ecuestre pintado en el *Grand armorial équestre de la Toison d'or* (Lille, c. 1435)



27. Cimera con un dragón. Retrato ecuestre del rey de Aragón pintado en el *Grand armorial équestre de la Toison d'or* (Lille, c. 1435)



28. Cimera con una Melusina. Retrato ecuestre de Juan, bastardo de Luxemburgo, conde de Saint-Pol, caballero del Toisón de oro, pintado en el *Petit armorial équestre de la Toison d'or* (Lille, c. 1438-1440)



29. Cimera con un corazón roto. Retrato ecuestre de Jacques de Crèvecœur, caballero del Toisón de oro, pintado en el *Petit armorial équestre de la Toison d'or* (Lille, c. 1438-1440)

30. *Codex Manesse*, fol. 30.
Henrich von Veldeke.
“Yo soy el tenebroso...”



33. *Codex Manesse*, fol. 312.
Reinmar der Fiedler.
“... mi laúd constelado/
Ostenta el negro Sol...”





31. *Codex Manesse*, fol. 124. Walther von der Vogelweide. "... el sin consuelo"



32. *Codex Manesse*, fol. 194. Otto zum Turme. "Príncipe de Aquitania de la torre abolida"



34. *Codex Manesse*, fol. 17. Der Herzog von Anhalt. "... el negro Sol de la Melancolía"



35. *Codex Manesse*, fol. 249 v. Konrad von Alstetten. "La flor que amaba tanto mi desolado espíritu, / La parra donde el pámpano a la rosa se alía" / "Roja mi frente está del beso de la reina."



36. *Codex Manesse*, fol. 11 v. Herzog Heinrich von Breslau. "... vencedor por dos veces..."



37. *Codex Manesse*, fol. 116. Friedrich von Hausen. "... crucé el Aqueronte."

tiros de arco de los suburbios, bajo pena de confiscación de sus bienes y mercancías y de destierro del reino.^{9*}

Por esa misma agua del río, querellas similares —y con frecuencia violentas— oponen a los tintoreros entre ellos. En la mayor parte de las ciudades pañeras, en efecto, los oficios de la tintorería están estrictamente compartimentados según las materias textiles (lana y lino, seda, eventualmente algodón en algunas ciudades italianas) y según los colores o grupos de colores. Los reglamentos prohíben teñir una tela o trabajar con una gama de colores para la que no se tiene licencia. En el caso de la lana, por ejemplo, a partir del siglo XII, si se es tintorero de rojo, no se puede teñir de azul y viceversa. Por el contrario, los tintoreros de azul con frecuencia se hacen cargo de los tonos verdes y los tonos negros y los tintoreros de rojo, de la gama de los amarillos. Por lo tanto, si en una ciudad determinada los tintoreros de rojo han sido los primeros en utilizar las aguas del río, éstas estarán fuertemente enrojecidas y los tintoreros de azul no podrán utilizarlas antes de cierto tiempo. Esto genera perpetuas querellas y rencores a lo largo de los siglos. A veces, como en Rouen a comienzos del siglo XVI, las autoridades municipales intentan establecer un calendario de acceso al río que se invierte o modifica cada semana a fin de que, por turnos, cada uno pueda gozar de aguas limpias.¹⁰

En algunas ciudades de Alemania e Italia, la especialización se lleva aun más lejos: para un mismo color, se diferencia a los tintoreros según la única materia colorante que tienen derecho a utilizar. En Nuremberg y en Milán, por ejemplo, en los siglos XIV y XV, se distingue entre los tintoreros de rojo a aquellos que utilizan la rubia, materia colorante producida en abundancia en Occidente y de precio razonable, de aquellos que utili-

9 *Traité de police, ibid.*, p. 626.

* [“Défenses à tous pelletiers, megissiers et teinturiers d’exercer leurs mestiers dans leurs maisons de la ville et des fauxbourgs; leur enjoint de porter ou de faire porter, pour les laver, leur laine dans la rivière de la Seine au-dessous des Tuileries; [...] leur defend aussi de vuidier leurs megies, leurs teintures ou autres semblables infections dans la riviere; leur permet seulement de se retirer pour leurs ouvrages, si bon leur semble, au-dessous de Paris, vers Chaillot, éloigné des fauxbourgs de deux traicts d’arcs au moins, à peine de confiscations de leurs biens et marchandises et de banissement du royaume.”]

10 Agradezco a M. Denis Hue, quien me comunicó esta información extraída del manuscrito Y 16 de la biblioteca municipal de Rouen: el 11 de diciembre de 1515, las autoridades municipales establecen un calendario (e incluso un “horario”) de acceso a las aguas limpias del Sena para los tintoreros que emplean glasto (azul) y aquellos que emplean rubia (rojo).

zan el quermés o la cochinilla, productos importados de Europa oriental o del Cercano Oriente y que cuestan muy caro. Unos y otros no se someten a los mismos impuestos ni a los mismos controles, no utilizan las mismas técnicas ni los mismos mordientes, no apuntan a la misma clientela. En varias ciudades de Alemania (Magdeburgo, Erfurt,¹¹ Constanza y, sobre todo, Nuremberg), se distingue, en el caso de los tonos rojos y los tonos azules, a los tintoreros ordinarios, que producen tinturas de calidad corriente (*Färber*), de los tintoreros de lujo (*Schönfärber*). Estos últimos utilizan materias nobles y saben hacer penetrar profundamente los colores en las fibras de la tela. Se trata de “tintoreros cuyos colores son bellos, puros y sólidos” (*tinctores cujus colores optimi atque durabiles sunt*).¹²

EL TABÚ DE LAS MEZCLAS

Esa estricta especialización de las actividades de teñido no sorprende en absoluto al historiador de los colores. Se la debe poner en relación con la aversión por las mezclas, heredada de la cultura bíblica, que impregna toda la sensibilidad medieval.¹³ Sus repercusiones son muchas, tanto en los ámbitos teológico y simbólico como en la vida cotidiana y la cultura material.¹⁴ Mezclar, remover, fusionar, amalgamar son operaciones que con frecuencia se consideran infernales, puesto que transgreden la naturaleza y

11 En Alemania, Magdeburgo es el gran centro de producción y distribución de la rubia (tonos rojos) y Erfurt, el del glasto (tonos azules). La rivalidad entre las dos ciudades es muy fuerte en los siglos XIII y XIV, cuando los tonos azules, nuevamente de moda, representan una competencia cada vez más fuerte para los tonos rojos. No obstante, a partir de fines del siglo XIV, la gran ciudad tintorera de Alemania, la única que pueda compararse a escala internacional con Venecia o Florencia, es Nuremberg.

12 R. Scholz, *Aus der Geschichte des Farbstoffhandels im Mittelalter*, Munich, 1929, p. 2 y *passim*; F. Wielandt, *Das Konstanzer Leinengewerbe. Geschichte und Organisation*, Constanza, 1950, pp. 122-129.

13 Lev 19,19 y Dt 22,11. Sobre esas prohibiciones bíblicas de las mezclas, la bibliografía es abundante, pero por lo general decepcionante. Los trabajos que parecen abrir al historiador las perspectivas más fructíferas son los de la antropóloga Mary Douglas, dedicados al tema de lo puro y lo impuro. Véase, por ejemplo, su obra *Purity and danger*, nueva ed., Londres, 1992 [trad. esp.: *Pureza y peligro: análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI, 2000].

14 M. Pastoureau, *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, París, 1991, pp. 9-15 [trad. esp.: *Las vestiduras del diablo: breve historia de las rayas en la indumentaria*, Barcelona, Océano, 2005].

el orden de las cosas queridos por el Creador. Todos aquellos que se ven obligados a practicarlas debido a sus tareas profesionales (tintoreros, herreros, boticarios, alquimistas) despiertan temor o sospecha puesto que parecen hacer trampas con la materia. Por otra parte, ellos mismos dudan de si dedicarse o no a determinadas operaciones, como por ejemplo, en el caso de los tintoreros, a la mezcla de dos colores para obtener un tercero. Se yuxtapone, se superpone, pero no se mezcla verdaderamente. Antes del siglo xv, ninguna compilación de recetas para fabricar colores, ya sea en el ámbito de la tintura o en el de la pintura, nos explica que para fabricar el color verde haya que mezclar azul con amarillo. Los tonos verdes se obtienen de otra manera, ya sea a partir de pigmentos y colorantes naturalmente verdes, ya sea sometiendo colorantes azules o grises a algunos tratamientos que no son del orden de la mezcla. Por otra parte, para los hombres de la Edad Media, que ignoran todo acerca del espectro y la clasificación espectral de los colores, el azul y el amarillo son dos colores que no tienen el mismo estatus y que, cuando se los sitúa sobre un mismo eje, están muy alejados uno del otro; no pueden, por lo tanto, tener un escalón intermedio que sería el color verde.¹⁵ Además, en el caso de los tintoreros, al menos hasta el siglo xvi, las cubas para el azul y las cubas para el amarillo no se hallan en el mismo taller: por lo tanto, no sólo está prohibido, sino que también es materialmente difícil mezclar el producto de esas dos cubas para obtener una tintura verde. Hallamos esas mismas dificultades o prohibiciones en lo que respecta a los tonos violetas: pocas veces se obtienen a partir de la mezcla del azul y del rojo, es decir, de la rubia y el glasto, sino sólo a partir de esta última, a la que se combina con un mordentado específico.¹⁶ Es por eso que los violetas medievales, poco frecuentes sobre las telas, tienden más hacia el azul que hacia el rojo.

15 R. Scholz, *Aus der Geschichte des Farbstoffhandels...*, *op. cit.*, pp. 2-3, confirma que nunca encontró ninguna compilación alemana de recetas destinadas a los tintoreros que explicara que, para hacer verde, hubiese que mezclar o superponer azul y amarillo. Para ello, realmente hay que esperar al siglo xvi (lo que no quiere decir que esa mezcla no se haya practicado de manera experimental en tal o cual taller antes de esa fecha); M. Pastoureau, "La couleur verte au xvi^e siècle: traditions et mutations", en M.-T. Jones-Davies (dir.), *Shakespeare. Le monde vert: rites et renouveau*, París, 1995, pp. 28-38.

16 Sobre esas prohibiciones, G. De Poerchik, *La draperie médiévale...*, *op. cit.*, t. 1, pp. 193-198. En la práctica, puede ocurrir que se transgredan dichas prohibiciones. Si bien, en efecto, no se mezcla en la misma cuba dos materias colorantes diferentes, si bien ni siquiera se sumerge una misma tela en dos baños de tintura sucesivos de dos colores diferentes para obtener un tercero, no obstante existe una tolerancia hacia los paños de lana mal teñidos: cuando la primera tintura no ha resultado

A este respecto, hay que recordar que las prácticas de teñido están fuertemente sujetas a las restricciones del mordentado, es decir, a la acción de los mordientes. Éstos pueden definirse como unas sustancias astringentes que se agregan a los baños de tintura a fin de quitar a la lana sus impurezas y hacer que la materia colorante penetre profundamente en las fibras del tejido. Sin mordiente, el teñido es imposible o no perdura (salvo con las tinturas azules ricas en indigotina).¹⁷

El alumbre es el principal mordiente utilizado por la tintorería medieval para los paños de lujo. Se trata de una sal minera que, en estado natural, se presenta como sulfato doble de aluminio y de potasio. En la Edad Media, éste tiene múltiples usos: purificar o aclarar el agua, endurecer el yeso, curtir las pieles, desgrasar la lana y, sobre todo, fijar las tinturas. Es un producto muy buscado que, desde el siglo XIII, es objeto de un gran comercio. Éste está en manos de los genoveses, que importan a Occidente el alumbre de Egipto, de Siria y, sobre todo, de Asia Menor, donde la región de Focea produce el de mejor calidad. Pero en el siglo XV, luego de la caída de Constantinopla, hay que aprovisionarse en Occidente mismo. Se explotan, pues, las minas de alumbre de España y luego, sobre todo, las de los montes de Tolfa, al norte de Roma, en los territorios del papado, cuya fortuna ayudarán a constituir en el siglo siguiente.¹⁸

El alumbre es un mordiente costoso, reservado a la tintorería de lujo. En la tintorería más ordinaria, con frecuencia se lo reemplaza por productos menos onerosos, como, por ejemplo, el tártaro, depósito salino que deja el vino en el fondo y sobre las paredes de los toneles.¹⁹ O bien, más simplemente, la cal, el vinagre, la orina humana, la ceniza de determinadas maderas (el nogal, el castaño). Tal o cual mordiente convendrá mejor para tal o cual tintura, tal o cual fibra textil y, según las proporciones y las

como se esperaba (cosa que sucede con bastante frecuencia), está permitido volver a sumergir esa misma tela en un baño de tintura más oscura, por lo general gris o negra (a base de cortezas y raíces de aliso o de nogal) para intentar corregir los defectos de los primeros baños.

17 Eso explica la oposición, sobre la que hablaré más adelante, entre tintoreros de rojo y tintoreros de azul.

18 M.-L. Heers, "Les génois et le commerce de l'alun à la fin du Moyen Âge", en *Revue d'Histoire Economique et Sociale*, vol. 32, Nº 1, 1954, pp. 30-53; M. Liagre, "Le commerce de l'alun en Flandre au Moyen Âge", en *Le Moyen Âge*, t. 61, 1955, pp. 177-206; J. Delumeau, *L'alun de Rome*, París, 1962. Este comercio alcanza su apogeo en el siglo XVI.

19 A fines de la Edad Media, un uso frecuente consiste en asociar el tártaro y el alumbre, a fin de obtener un mordiente de buena calidad sin que sea demasiado costoso (puesto que el tártaro cuesta mucho menos que el alumbre).

recetas de mordentado, se obtendrá, en una gama de determinado color, tal o cual tono, tal o cual matiz. Algunos colorantes requieren un mordentado fuerte para obtener colores bellos: tal es el caso de la rubia (tonos rojos) y de la gualda (tonos amarillos). Otros, en cambio, no requieren más que un mordentado suave o pueden, incluso, prescindir de mordiente: es el caso del glasto y, luego, del índigo, importado de Asia y luego de América (tonos azules, pero también verdes, grises y negros). De allí proviene esa separación recurrente en todos los reglamentos europeos entre tintoreros “de rojo” que practican el mordentado y tintoreros “de azul”, que nunca practican el mordentado. En Francia, desde fines de la Edad Media, para hacer esa misma distinción, se dice más frecuentemente tintoreros “*de bouillon*” [de hervido] (quienes, en un primer baño, deben poner a hervir el mordiente junto con la tintura y la tela) y tintoreros “*de cuve*” [de cuba] o “*de guède*” [de glasto] (que prescinden de esta operación y que, incluso, en algunos casos pueden teñir en frío). En todos lados, siempre se recuerda que no se puede ser uno y el otro a la vez.

Otros hechos concernientes a la sociedad y la sensibilidad sobre los que los oficios de la tintorería llaman la atención del investigador tienen que ver con la densidad y la saturación de los colores. El estudio de los procedimientos técnicos, del costo de las materias colorantes y del prestigio jerárquico de los distintos paños muestra, en efecto, que los precios y los sistemas de valores se construyen al menos sobre la base de la densidad y la luminosidad de los colores como en base a su coloración propiamente dicha. Un color bello, un color caro y valorizador es, repitámoslo, un color denso, vivo, luminoso, que penetra profundamente en las fibras del tejido y que resiste a los efectos decolorantes del sol, la lejía y el tiempo. Esos sistemas de valores, que priorizan la densidad sobre el matiz o la tonalidad, se hallan en muchos otros ámbitos donde opera el color: los fenómenos léxicos (mediante el juego de prefijos y sufijos), las preocupaciones morales, los intereses artísticos, las leyes contra el lujo. De allí se desprende una observación que se contrapone a nuestra percepción y concepción modernas del color: para el tintorero de la Edad Media y para su clientela, con frecuencia un color denso es percibido como más cercano a otro color denso que a ese mismo color cuando está desteñido o débilmente concentrado. En un paño de lana, un azul denso y luminoso siempre se considera más cercano a un rojo también denso y luminoso que a un azul pálido, opaco o amarillento.

Esa búsqueda del color denso, del color concentrado, del color duradero (*color stabilis et durabilis*) es exigida por todas las compilaciones de recetas destinadas a los tintoreros. Aquí también, la operación esencial es el

mordentado: cada tejido, cada colorante, exige tal o cual mordiente; además, cada taller posee sus costumbres y secretos propios. La técnica se transmite por la boca y por el oído, más que por la pluma y el pergamino.

LAS COMPILACIONES DE RECETAS

Sin embargo, se han conservado hasta el día de hoy gran cantidad de compilaciones de recetas escritas de fines de la Edad Media y comienzos del siglo XVI. Se trata de documentos difíciles de datar y de estudiar. No sólo porque todos son copiados, lo que hace que cada nueva copia genere un nuevo texto, agregue o elimine recetas, modifique otras, transforme el nombre de un mismo producto o bien designe mediante el mismo término productos diferentes. Sino también, y sobre todo, porque los consejos prácticos y operativos aparecen constantemente junto a consideraciones alegóricas o simbólicas. En la primera etapa coexisten glosas sobre la simbología y las “propiedades” de cuatro elementos (agua, tierra, fuego, aire) y auténticos consejos prácticos sobre el modo de llenar una marmita o de limpiar una cuba. Asimismo, las menciones de cantidad y de proporción siempre son muy imprecisas: “tome una *buena porción* de rubia y sumérgala en *cierta cantidad* de agua; agregue *un poco* de vinagre y *mucho* tártaro...”. Además, los tiempos de cocción, de decocción o de maceración rara vez están indicados, o bien son completamente desconcertantes. Así, un texto de fines del siglo XIII explica que para fabricar pintura verde hay que dejar macerar limadura de cobre en vinagre, ya sea durante tres días, ya sea durante nueve meses.²⁰ Como a menudo en la Edad Media, el ritual parece ser más importante que el resultado y los números representan más cualidades que cantidades. Para la cultura medieval, tres días o nueve meses representan más o menos la misma idea, la de una gestación y luego un nacimiento (o renacimiento), a imagen de la muerte y la resurrección de Cristo en el primer caso, a imagen de la llegada al mundo de un niño en el segundo.

20 *Liber magistri Petri de Sancto Audemaro de coloribus faciendis*, ed. por M. P. Merrifield, en *Original treatises dating from the xiith to the xviith on the art of painting...*, Londres, 1849, p. 129. Acerca de estas cuestiones, resulta provechosa la tesis de la École des Chartes (1995) de Inès Villela-Petit, *La peinture médiévale vers 1400. Autour d'un manuscrit de Jean Lebègue*. Por desgracia, esta tesis aún no se ha publicado.

De manera general, todos los recetarios, se dirijan a los tintoreros, los pintores, los médicos, los boticarios, los cocineros o los alquimistas, se presentan como textos alegóricos tanto como obras prácticas. Poseen estructuras de frase y un léxico comunes, principalmente los verbos: escoger, tomar, machacar, moler, sumergir, hacer hervir, dejar macerar, diluir, revolver, agregar, filtrar. Todos destacan la importancia del lento trabajo del tiempo (querer acelerar las operaciones siempre es ineficaz y deshonesto) y de la elección meticulosa de los recipientes: de tierra, de hierro, de estaño, abiertos o cerrados, anchos o estrechos, grandes o pequeños, de tal forma o de tal otra, cada uno de ellos designado por una palabra específica. Lo que sucede dentro de dichos recipientes es del orden de la metamorfosis, operación peligrosa, si no diabólica, que exige muchas precauciones en la selección y la utilización de ese recipiente. Finalmente, los recetarios prestan mucha atención, aquí también, al problema de las mezclas y al empleo de las diferentes materias: el mineral no es el vegetal y el vegetal no es el animal. No se hace cualquier cosa con cualquier cosa: el vegetal es puro, el animal no lo es; el mineral está muerto, el vegetal y el animal están vivos. Con frecuencia, para obtener materia colorante –tintura o pintura–, la mayoría de las operaciones consisten en hacer que una materia considerada viva actúe sobre una materia considerada muerta.

Debido a esas características comunes, los recetarios merecerían estudiarse juntos, como un género literario independiente. Puesto que pese a sus lagunas e insuficiencias, a la dificultad de datarlos, de hallar a sus autores y de establecer su genealogía, son textos ricos en informaciones varias. Muchos de ellos esperan ser editados; ni siquiera se han hallado todos y mucho menos catalogado.²¹ Conocerlos mejor aportaría no sólo informaciones nuevas para nuestro conocimiento de la tintura, la pintura, la cocina y la medicina medievales, sino que también permitiría circunscribir mejor la historia del saber “práctico” –evidentemente, aquí esta palabra debe utilizarse con prudencia– en Europa entre la Antigüedad griega y el siglo xvii.²²

21 Un proyecto de banco de datos que reúna todas las recetas medievales respectivas al color (tintura y pintura) está en marcha. Véase F. Tolaini, “Una banca dati per lo studio dei ricettari medievali di colori”, en *Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali* (Pisa). *Bollettino d'Informazioni*, vol. 5, 1995, fasc. 1, pp. 7-25.

22 Sobre la historia de los recetarios y las dificultades que ésta presenta, véanse las observaciones pertinentes de R. Halleux, “Pigments et colorants dans la *Mappae Clavicula*”, en B. Guineau (dir.), *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Coloquio Internacional del CNRS, París, 1990, pp. 173-180.

En lo que respecta a las tinturas en sí mismas, resulta sorprendente observar que, hasta fines del siglo xiv, las compilaciones dedican los tres cuartos de sus recetas al color rojo, mientras que después de esa fecha las recetas respectivas al color azul se vuelven cada vez más numerosas. A tal punto que a comienzos del siglo xvii, en los manuales de tintorería, las segundas terminan, incluso, superando a las primeras.²³ Hallamos una evolución idéntica en los recetarios y los tratados destinados a los pintores: las recetas de rojos dominan ampliamente hasta el Renacimiento, luego los azules presentan competencia a los rojos y terminan por aventajarlos.

Todos esos recetarios suscitan las mismas preguntas: ¿qué usos podían hacer los tintoreros medievales de esos textos, más especulativos que prácticos, más alegóricos que verdaderamente operativos? ¿Los autores son realmente practicantes? ¿A quién destinan sus recetas? Algunas son largas, otras muy cortas: ¿debemos concluir que se dirigen a públicos diferentes, que algunos realmente se leen en los talleres —¿pero quién sabe leer?— y que otros tienen una existencia independiente de todo trabajo artesanal? Por otra parte, ¿cuál es la función de los escribas en su creación? En el estado actual de nuestros conocimientos, es difícil responder. Pero esas preguntas se plantean casi de la misma manera en lo que respecta a la pintura, ámbito en el que tenemos la suerte de haber conservado, en el caso de algunos artistas, a su vez escritos con recetas y obras pintadas.²⁴ Sin embargo, con frecuencia observamos que existe poca relación entre los primeros y las segundas. El caso más famoso es el de Leonardo da Vinci, autor de un tratado de pintura (inconcluso), a su vez compilatorio y

23 La historia de esa “rivalidad” cada vez más fuerte entre el rojo y el azul se lee muy bien en los tratados y manuales de tintorería compilados o publicados en Venecia entre fines del siglo xv y comienzos del siglo xviii. En un recetario veneciano de los años 1480-1500 conservado en la biblioteca municipal de Como (G. Reborá, *Un manuale di tintoria del quattrocento*, Milán, 1970), 109 de las 159 recetas propuestas están dedicadas al teñido de rojo. Esta proporción es más o menos la misma en el célebre *Plictho* de Rosetti, publicado en Venecia en 1540 (S. M. Evans y H. C. Borghetty, *The “Plictho” of Giovan Ventura Rosetti*, Cambridge (MA) y Londres, 1969). Pero las recetas de rojos van disminuyendo en favor de los azules en las nuevas y numerosas ediciones del *Plictho* realizadas a lo largo de todo el siglo xvii. En la de 1672, publicada por los Zattoni, el azul incluso ha alcanzado al rojo. Y lo supera claramente en el *Nuovo Plico d’ogni sorte di tinture* de Gallipido Tallier publicado, siempre en Venecia, por Lorenzo Basegio en 1704.

24 La tesis aún inédita de Inès Villela-Petit citada más arriba llama la atención sobre estas cuestiones respecto de la pintura francesa e italiana del siglo xv y analiza con pertinencia el ejemplo de Jacques Coene y las *Heures Boucicaut* y el de Michelino da Besozzo (pp. 294-228).

filosófico, y de cuadros que no son en absoluto la aplicación de lo que dice o prescribe dicho tratado.²⁵

DIFICULTADES DE LA TINTURA MEDIEVAL

Pese a esa gran brecha entre la transmisión oral y la transmisión escrita de los saberes, la tintorería medieval sabe cómo ser eficiente; mucho más eficiente que la tintorería antigua, que durante mucho tiempo sólo supo teñir bien de rojo. Aunque la tintorería medieval haya perdido el secreto del púrpura verdadero,²⁶ hizo grandes progresos a lo largo de los siglos

25 Éste, es cierto, está mayoritariamente constituido por notas de lecturas a las que Leonardo sin duda no tuvo tiempo de dar forma (aunque algunos eruditos consideren que su pensamiento ya se encuentra plenamente en aquella obra).

Léase sobre ese tratado, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Vaticana: A. Chastel y R. Klein, *Léonard de Vinci. Traité de la peinture*, París, 1960, 2ª ed.: 1987.

26 Pese a lo que puedan haber escrito algunos autores, las recetas del púrpura antiguo verdadero se perdieron a partir de los siglos VIII y IX; no sólo para el saber del Occidente, el cual jamás había descubierto bien todos sus misterios, sino también para los artesanos de la cuenca oriental del Mediterráneo: tanto en países del Islam como en tierra bizantina (donde el apogeo del púrpura se sitúa bajo Justiniano), en la Edad Media se produce un púrpura que tiene poca relación con el de la Antigüedad. En los documentos occidentales, tanto en latín medieval como en las lenguas vernáculas, la palabra “púrpura” rara vez califica un color o una tintura, sino casi siempre la calidad de una tela, por lo general de bajo precio, y el color de esa tela se precisa por medio de un adjetivo. Así, en francés antiguo, se dice *púrpura índigo*, *púrpura morena*, *púrpura bermeja*, *púrpura verde*, etc. Véanse los ejemplos citados por A. Ott, *Étude sur les couleurs en vieux français*, París, 1899, pp. 109-112. También véase F. Michel, *Recherche sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux...*, París 1854, pp. 6-25 (pese a su fecha, esta obra pionera sigue estando vigente y aún proporciona informaciones muy certeras sobre los tejidos medievales). La lengua del blasón, en cambio, conserva para la palabra *púrpura* un sentido cromático para calificar un color muy poco habitual en los escudos de armas medievales y que se expresa, primero, por un matiz gris o negro y, luego, a partir del siglo XIV, por un matiz violeta. Véase M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, 2ª ed., París, 1993, pp. 101-102. Sobre el púrpura antiguo, la bibliografía es considerable. Véanse, sobre todo, A. Dedekind, *Ein Beitrag zur Purpurkunde*, Berlín, 1898; H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, 2ª ed., Berlín, 1912, t. I, pp. 233-253; E. Wunderlich, *Die Bedeutung der roten Farbe im Kultus der Griechen und Römer*, Giessen, 1925; W. Born, “Purple in classical Antiquity”, en *Ciba Review*, vols. 1-2, 1937-1939, pp. 110-119; K. Schneider, “Purpura”, en *Paulys Realencyclopädie der klassischen Altertumwissenschaft, editio major*, Stuttgart, 1959, t. XXIII, 2, col. 2000-2020; M. Reinhold, *History of purple as a status symbol in Antiquity*, Bruselas, 1976;

(particularmente a partir del siglo XI), sobre todo en las gamas de los azules, los amarillos y los negros. Sólo los blancos y los verdes siguen presentando problemas delicados.²⁷

Teñir de un blanco bien blanco sólo es posible en el caso del lino y, de todos modos, se trata de una operación compleja. Para la lana, por lo general se conforman con tintura natural “blanqueada” sobre la hierba con el agua fuertemente oxigenada del rocío y la luz del sol. Pero eso es lento y largo, requiere mucho espacio y es imposible de realizar en invierno. Asimismo, el blanco obtenido de esa manera no es realmente blanco y se vuelve gris amarronado, amarillo o crudo al cabo de cierto tiempo. Es por eso que, en las sociedades medievales, es poco frecuente vestirse de un blanco realmente blanco.²⁸ La utilización para tintura de determinadas plantas (saponarias), de lejías a base de cenizas o bien de tierras y minerales (magnesia, creta, cerusa), en efecto, da a los blancos unos reflejos grisáceos, verdosos o azulados y les quita una parte de su brillo.²⁹ Todos aquellos, hombres o mujeres, que, por razones morales, litúrgicas o emblemáticas, deberían estar vestidos de blanco, nunca lo están verdadera ni totalmente. Tal es el caso de las reinas de Francia e Inglaterra que, a partir de fines del siglo XIII o de

H. Stulz, *Die Farbe Purpur im frühen Griechentum*, Stuttgart, 1990; O. Longo (dir.), *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, Venecia, 1998.

27 Pese a los enormes progresos hechos en la química de las tinturas y de los colorantes a partir del siglo XVIII, el problema de los verdes textiles se mantiene vigente a lo largo de toda la época moderna e incluso de la época contemporánea. En efecto, la gama de los verdes es la que presenta, nuevamente, la mayor cantidad de dificultades para fabricar, reproducir y, sobre todo, fijar el color. Y esto sucede tanto en tintura como en pintura.

28 No hay que confundir los paños verdaderamente teñidos de blanco (aun si se trata de una operación difícil cuyos resultados son decepcionantes) con los numerosos paños “blancos” de los que con frecuencia hablan los documentos contables y comerciales. Esos paños “blancos” son paños de lujo, no teñidos, exportados lejos de su lugar de producción y destinados a recibir su tintura en el lugar de destino. Véase H. Laurent, *Un grand commerce d'exportation au Moyen Âge. La draperie des Pays-Bas en France et dans les pays méditerranéens (XII^e-XV^e s.)*, París, 1935, pp. 210-211. La utilización precoz del adjetivo “blanco” en el sentido de “no coloreado” aquí es extremadamente interesante. Anticipa la asimilación que harán los saberes y las sensibilidades modernas entre “blanco” e “incoloreo”.

29 El blanqueo a base de cloro y de cloruros no existe antes de fines del siglo XVIII, puesto que ese elemento recién fue descubierto en 1774. Aquel a base de azufre es conocido, pero, mal utilizado, daña la lana y la seda. En efecto, hay que sumergir la tela durante un día en un baño diluido de ácido sulfuroso: si hay demasiada agua, el blanqueo es poco eficaz; si hay demasiado ácido, se daña la tela.

comienzos del siglo xiv, adoptan la costumbre de llevar el luto de blanco: se trata de un puro horizonte teórico, puesto que como el blanco liso es imposible de obtener y de estabilizar, estas reinas lo “quiebran” combinándolo con negro, gris o violeta. Lo mismo ocurre con los sacerdotes y los diáconos los días en que el color blanco es de rigor durante el oficio (fiestas de Cristo y de la Virgen, Epifanía, Todos los Santos):³⁰ generalmente, esos días se combina el blanco con el dorado, por razones que no sólo son simbólicas, sino también del orden del teñido. También es el caso, finalmente, de los cistercienses, esos “frailes blancos” que en la realidad de sus vestimentas nunca son verdaderamente blancos. Por otra parte, lo mismo ocurre con sus hermanos enemigos benedictinos, los “frailes negros”: ellos también visten rara vez de un verdadero negro, puesto que obtener un negro liso, puro y sólido sobre la lana es una operación delicada y costosa (resulta más fácil en el caso de las sedas). Si bien aparecen bien negros y bien blancos en las imágenes —no en todas, lejos de eso—, en sus monasterios y prioratos los frailes benedictinos y cistercienses visten por lo general de marrón, gris e incluso de azul.³¹

En cuanto al verde, es aun más difícil de fabricar y de fijar que el blanco o el negro. Sobre la tela y la ropa, los tonos verdes por lo general son descoloridos, agrisados, poco resistentes a la luz y a las lejías. Hacer que el color verde penetre profundamente en las fibras del tejido, volverlo puro y luminoso, evitar que se decolore rápidamente, siempre fue un ejercicio difícil para la tintorería europea, desde la Antigüedad romana hasta el siglo xviii. Las razones de ello son a su vez químicas, técnicas y culturales. Para teñir de verde, como hemos dicho, aún no se mezcla en un mismo baño un colorante azul con un colorante amarillo. Estamos en una época que no conoce el espectro y, en la escala de los colores, el amarillo aún se sitúa lejos del verde y del azul, en algún lugar entre el blanco y el rojo, de los cuales a veces se considera la mezcla, como lo proclama, a fines del siglo xv, el poeta Jean Robertet, en una delicada epístola dedicada a la simbología de cada color:

Jaulne

De rouge et de blanc entremeslez ensemble,
Ma coulleur est ressemblanc à soucie;

30 M. Pastoureau, “Ordo colorum. Note sur la naissance des couleurs liturgiques”, en *La Maison-Dieu. Revue de Pastorale Liturgique*, t. 176, 1998, pp. 54-66.

31 M. Pastoureau, “L’Église et la couleur des origines à la Réforme”, en *Bibliothèque de l’École des Chartes*, t. 147, 1989, pp. 203-230, especialmente pp. 222-226.

Qui joyra d'amours ne se soussie,
Car il me peult porter se bon luy semble.^{32*}

Cuando se es tintorero, pues, no se tiene en absoluto la idea de que haya que mezclar el amarillo con el azul para obtener el verde. Se sabe fabricar verde, pero mediante otro procedimiento. Para la tintura más ordinaria, se utilizan productos vegetales: hierbas como el helecho o el llantén, flores como las de la digital, ramas como las de la retama, hojas como las del fresno o el abedul, cortezas como las del aliso. Pero ninguna de esas materias colorantes da un verde denso y estable. El tinte no se fija, se decolora, incluso desaparece en algunos tejidos. Además, la necesidad de mordentar fuertemente tiende a matar el color. Es por eso que, por lo general, se reserva el verde a la indumentaria de trabajo, sobre la cual suele tener —al igual que el azul ordinario, por otra parte— un aspecto grisáceo. A veces se recurre a materias colorantes minerales para obtener un tono más sostenido (tierras verdes, verdete, cardenillo), pero éstas son corrosivas —hasta peligrosas— y no pueden proporcionar una tintura uniforme.³³

Las dificultades técnicas del teñido de verde explican por qué, durante el siglo XVI —quizás desde fines del siglo XV en Nuremberg, incluso en Erfurt y en algunas otras ciudades de Turingia—, algunos tintoreros, instalados en talleres diferentes, combinan sus esfuerzos o su curiosidad y comienzan a fabricar tonos verdes primero sumergiendo la tela en un baño de glasto (azul), luego en un baño de gualda (amarillo). Aún no se trata de la mezcla del azul y el amarillo, pero ya se trata de una operación en dos tiempos que se acerca a las prácticas modernas. Poco a poco, ésta va a ser imitada por los pinto-

32 J. Robertet, *Œuvres*, ed. M. Zsuppàn, Ginebra, 1970, epístola 16, p. 139. De una manera más frecuente, en la cultura medieval el amarillo suele asimilarse a un semiblanco o a un subblanco.

* Amarillo: / De rojo y blanco entremezclados / Mi color se parece a la preocupación / El que goce de amores no se preocupe / Pues puede utilizarme si le place. [N. de la T.]

33 Esas dificultades para fabricar y fijar el color verde, tanto en tintura como en pintura, explican quizás por qué ese color es poco frecuente en los escudos de armas. Al menos en los escudos de armas verdaderos, aquellos que deben representarse materialmente sobre soportes y mediante técnicas de todo tipo. Pues en los escudos de armas literarios e imaginarios, que no necesitan en absoluto estar pintados para existir (basta con describirlos), el índice de frecuencia del verde (*sinople* en términos de blasón, a partir del siglo XV) es mucho más elevado que en los escudos de armas verdaderos. Esto permite a los autores evocar la rica simbología del color verde. Sobre estas cuestiones, véase M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, op. cit., pp. 116-121.

res,³⁴ luego llevará a reconsiderar el lugar del color verde dentro del orden de los colores: a medio camino entre el azul y el amarillo. Para ello, no obstante, habrá que esperar a la segunda mitad del siglo xvii (descubrimientos de Newton) o al comienzo del siglo xviii (invención del grabado en colores por Le Blon).³⁵ Aun si, a partir de los años 1600, algunos artistas y científicos atraen la atención sobre la posibilidad de fabricar el verde mezclando el amarillo y el azul,³⁶ esa práctica tardará mucho en imponerse entre los pintores. Todavía a mediados del siglo xviii, Jean-Baptiste Oudry se queja frente a la Academia Real de Pintura y de Escultura de que algunos de sus colegas mezclan el azul y el amarillo para plasmar sobre el lienzo el verde de los paisajes.³⁷

En las sociedades antiguas, el paso de la práctica (aquí la mezcla de las materias colorantes) a la teoría (la cercanía del verde y el amarillo en la organización conceptual de los colores) siempre es largo, puesto que el peso de las “autoridades”, las tradiciones, los hábitos de pensamiento y los sistemas de creencia es considerable. En la Edad Media, y aún en el siglo xvi, los reglamentos profesionales ponen fuertes trabas a la difusión de esas nuevas prácticas de teñido (ya descritas en algunos manuales de tintorería de los años 1500). En todas las ciudades de Europa occidental, los artesanos tintoreros aún se especializan rígidamente en una gama de color, incluso en una materia colorante determinada. Dentro del mismo taller, pues, no es en absoluto posible, salvo de manera fraudulenta o puramente experimental (y por ende transgresora), sumergir sucesivamente una tela en un baño azul y luego en un baño amarillo. En cambio, parece tolerarse la operación inversa: se puede tratar de reparar con azul un paño mal teñido de amarillo. Pero para ello, hay que cambiar de taller, puesto que, por lo general, las cubas de azul y de amarillo no se hallan en los mismos locales. Tal vez fue por proceder de esta manera que los tintoreros aprendieron, poco a poco, a fabricar el verde, primero superponiendo amarillo y azul sobre la misma tela, luego mezclando el amarillo y el azul en la misma cuba.

34 El problema de la mezcla del amarillo con el azul para fabricar el verde es uno de los más importantes de la historia de los colores en Occidente. Merecería que se le dedicasen trabajos específicos.

35 Sobre este invento esencial, que constituye un momento crucial en la historia del color en Europa, léase el bonito catálogo de la exposición *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleurs*, París y Lausana, 1996; sobre los problemas relacionados con el color verde, pp. 91-93.

36 Véase A. E. Shapiro, “Artists' colors and Newton's colors”, en *Isis*, vol. 85, 1994, pp. 600-630.

37 Citado por S. Bergeon y E. Martin, “La technique de la peinture française au xviii^e siècle”, en *Techné. La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, t. 1, 1994, pp. 65-78; aquí p. 72.

De cualquier manera, esa imposibilidad de los tintoreros de fabricar verdes bonitos, sólidos, puros y luminosos explica el desinterés por ese color en la indumentaria a partir del siglo XII, cuando los tonos azules se ponen de moda, al menos en la indumentaria de los estratos superiores de la sociedad. Entre los campesinos, donde se practica el “*petit teint*”, es decir, una tintorería empírica sólo a base de plantas autóctonas (el helecho, el llantén y la retama en todos lados,³⁸ las hojas de abedul en Europa septentrional) y de mordientes de mala calidad (vino, orina), el verde es frecuente, más frecuente que en la corte o en la ciudad. Puede ser claro (*verde alegre*) u oscuro (*verde pardo*), pero suele tener un aspecto opaco, pálido, desteñido. Asimismo, la luz de las candelas y las lámparas de aceite le agrega un matiz grisáceo o negruzco, que lo convierte en un color poco buscado.

A esas diferencias sociales se suman diferencias geográficas. En Alemania, por ejemplo, donde las prácticas de teñido parecen ser menos conservadoras, el verde se vuelve más frecuente en la indumentaria que en otras partes. Es por eso que resulta menos sorprendente, como lo observa con gusto en 1566 el gran erudito protestante Henri Estienne, a su regreso de una feria de Frankfurt: “Si viésemos en Francia a un hombre noble vestido de verde, pensaríamos que tiene un espíritu un poco atrevido; mientras que en varios lugares de Alemania esa ropa parece ser bien vista”.^{39*} Para el erudito calvinista, como para todos sus correligionarios, el verde es un color deshonesto del que todo buen cristiano debe prescindir en su indumentaria. Sin duda, el rojo y el amarillo son aun peores, pero antes que el verde hay que preferir el negro, el gris, el azul y el blanco. Para la Reforma, sólo el verde de la naturaleza es lícito y admirable.

UN OFICIO DESVALORIZADO

Volvamos a los tintoreros, de los que acabamos de destacar los logros (tonos rojos y luego tonos azules), las dificultades (verdes, negros) y los fracasos (blancos). A este balance suavizado hay que agregar el hecho de que no

³⁸ De uso general para teñir de amarillo, recordemos que la retama a veces sirve para obtener el verde.

³⁹ H. Estienne, *Apologie pour Hérodote*, Ginebra, 1566; nueva ed. por P. Ristelhuber, París, 1879, t. 1, p. 26.

* [“Si on voyait en France un homme de qualité habillé de verd, on penseroit qu’il eust le cerveau un peu gaillard; au lieu qu’en plusieurs lieux d’Allemagne cest habit semble sentir son bien.”]

saben obtener con certeza un matiz preciso escogido con anterioridad en el caso de ningún color ni de ningún colorante, ni siquiera en la gama de los rojos o de los azules. Saben aproximarse, a veces lo alcanzan (sobre todo cuando tiñen de rojo con rubia), pero no pueden afirmar con certeza antes del fin de las operaciones que habrá una adecuación entre la intención y el resultado. Para eso hay que esperar al siglo XVIII y al desarrollo de la química industrial de las tinturas y luego a la aparición de los colorantes sintéticos. Saber fabricar con certeza y en gran cantidad un matiz de color escogido con anterioridad de un muestrario constituye un momento crucial en la historia de los colores. Ese momento, que en Europa hay que situar, aproximadamente, entre los años 1760 y 1780, transforma rápida y profundamente las relaciones que la sociedad mantiene con el color. A partir de ese momento, éste le parece manejable y mensurable y, de ese modo, pierde a su vez su naturaleza rebelde y una parte de sus misterios: es el comienzo de una nueva relación entre el hombre y el color.

Antes de esa fecha, los tintoreros siguen siendo artesanos misteriosos e inquietantes, temidos sobre todo porque son turbulentos, pendencieros, buscapleitos y reservados. Además, manipulan sustancias peligrosas, apesantan el aire, contaminan las aguas de los ríos, son sucios, llevan ropas salpicadas, tienen las uñas, el rostro y los cabellos manchados. Transgreden el orden social hasta en su apariencia: salpicados de pies a cabeza, parecen histriones salidos de las cubas del Infierno. A comienzos del siglo XIII, Jean de Garlande, gramático polígrafo que enseñó en Toulouse y luego en París, compiló un *Dictionarius* en el cual describe con humor a esos tintoreros con las uñas pintadas, despreciados por las mujeres bonitas, a los que, a menos que posean mucho dinero, les cuesta encontrar esposa:

Los tintoreros de paños tiñen con la rubia, la gualda y la corteza del nogal. Es por eso que sus uñas están pintadas; algunos las tienen rojas, otros amarillas y otros negras. Y es por esta razón que las mujeres bonitas los desprecian, a menos que los acepten por su dinero.^{40*}

40 *Tinctores pannorum tingunt in rubea majore, gaudone et sandice. Qua de causa habent ungues pictos; quorum autem sunt quidam rubei, quidam negri, quidam blodii. Et ideo contempnuntur a mulieribus formosis, nisi gratia numismatis accipiantur* (ed. por T. Wright, *A volume of vocabularies*, Londres, 1857, pp. 120-138). Este texto, probablemente una obra de juventud en la abundante producción de Juan de Garlandia, fue compilado hacia 1218-1220. Véase A. Saiani y G. Vecchi, *Studi su Giovanni di Garlandia*, Roma, 1956-1963, 2 vols.

* [*Les teinturiers de draps teignent avec la garance, la gaude et l'écorce de noyer. C'est pourquoi ils ont les ongles peints; les uns les ont rouges, les autres jaunes, les*

En efecto, algunos tintoreros pueden hacer fortuna, pero no dejan de ser artesanos, despreciados por la clase de los comerciantes, a la cual nunca podrán acceder. Para la ideología medieval, se trata de dos mundos diferentes, sólidamente compartimentados. Los artesanos trabajan con sus manos, no es el caso de los comerciantes, quienes constantemente buscan, en todas las ciudades —y aun más en las ciudades de industria textil—, distinguirse de los *vilains, besoigneors et gens meschaniques* [villanos, miserables y obremos], lo que explica el constante desprecio de los comerciantes pañeros por los tejedores y los tintoreros. También explica la larga dependencia de estos últimos respecto de los tenderos y los boticarios (*pigmentarii*) que les proveen drogas y materias colorantes (*pigmenta*), así como también provisionan a los pintores, los médicos e incluso los cocineros.

Cuando se es tintorero, por lo tanto, resulta difícil ascender en la escala social. Sólo en Venecia, “capital” de la tintorería occidental y fuente de todas las provisiones y todos los saberes, se respeta a los tintoreros: agrupados en cuerpos, constituyen un *arte maggiore*.⁴¹ En todos los demás lugares (salvo, quizás, en Nuremberg en el siglo xv), las cosas suceden de otra manera; en algunas ciudades, incluso, los tintoreros pertenecen a la clase de los artesanos menos considerados. En Florencia, por ejemplo, se aclara en las constituciones municipales que éstos están excluidos de la vida política y de los cargos públicos⁴² y que no tienen derecho a organizarse en “corporaciones”. Dependen por completo del *arte* de Calimala, que les procura su trabajo y les provee tinturas y mordientes;⁴³ de ese modo, se les priva de toda libertad de emprender, innovar y asociarse. Eso explica su permanente agitación, sus conflictos abiertos con los pañeros y los demás oficios de la industria textil y, finalmente, durante el gran levantamiento

autres encore noirs. Et pour cette raison les jolies femmes les méprisent, à moins qu’elles ne les acceptent pour leur argent.”]

41 E. Brunello, *Arti e mestieri a Venezia...*, *op. cit.* (nota 2). Véanse también los estatutos publicados por G. Monticolo, *I capitolari delle arti veneziane...*, *op. cit.* (nota 1), *passim*. En cambio, nunca pude consultar la obra, a veces citada, de G. Bologna, *L’arte dei tintori in Venezia*, Venecia, 1884.

42 “Se los excluirá de todo oficio y de todo cargo” (*Exclusi erunt omni beneficio et honnore*), dice un reglamento municipal florentino del siglo xv (que retoma estatutos anteriores) citado por G. Reborá, *Un manuale di tintoria del quattrocento*, *op. cit.* (nota 23), pp. 4-6.

43 E. Staley, *The guilds of Florence*, Chicago, 1906, pp. 149-153. Los tintoreros se dividen en tres grupos: los que trabajan con paños fabricados en Florencia misma; los que trabajan con paños importados; los que trabajan con telas de seda. Cada grupo incluye, como en todas partes, tintoreros de rojo y tintoreros de azul.

de los *ciompi* en 1378,⁴⁴ su actitud verdaderamente insurreccional y la creación de un *arte di Tintori* (al cual se incorporan los bataneros y los tejedores) reclamado desde hacía varias décadas. Esa comunidad que engloba tres *arte minutissimi*, por otra parte, tendrá una vida muy corta, pues será suprimida a partir de 1382, luego de la caída del gobierno revolucionario de los *ciompi* y la recuperación del control de los negocios de la ciudad por parte de las antiguas corporaciones que representaban los intereses de los comerciantes ricos y los banqueros.⁴⁵

Por todas esas razones, en algunas ciudades italianas (Salerno, Brindisi, Trani), españolas (Sevilla, Zaragoza), del Languedoc y provenzales (Montpellier, Aviñón), la profesión de tintorero fue durante mucho tiempo exclusiva de los artesanos judíos, quienes a la desconfianza o la preocupación suscitadas por esta actividad suman la marginalidad social y religiosa.⁴⁶ Esa situación aún se halla en Praga en el siglo xvii, así como en los países del Islam, donde la tintorería es una ocupación poco valorizadora, a menudo reservada a los judíos⁴⁷ o a las minorías indígenas.

A esas discriminaciones socioprofesionales, quizá se agregó también una idea antigua que consideraba que todas las actividades relacionadas con el hilo, la tela o la vestimenta eran por excelencia actividades femeninas.⁴⁸ Para los hombres de la Edad Media, el modelo de Eva hilando luego de la expulsión del Paraíso terrestre es muy fuerte: es el símbolo del trabajo femenino después de la Caída. Es posible que para aquella sociedad más o menos

44 En Florencia, en el siglo xiv, se llama *ciompi* a los artesanos más pobres del ámbito textil, sobre todo a los cardadores. Éstos se levantaron en el mes de julio de 1378 e impusieron la nominación de su jefe como confaloniero; luego intentaron quebrar el poder oligárquico de las corporaciones imponiendo tres nuevas artes, entre las cuales se hallaba la de los tintoreros. Pero, progresivamente, los sublevados se dividieron, mostraron ser incapaces de gobernar y los comerciantes y banqueros recuperaron pronto el poder. Entre una abundante bibliografía, véanse: N. Rodolico, *I ciompi. Una pagina di storia del proletario operaio*, Florencia, 1945; C. de La Roncière, *Prix et salaires à Florence au xiv^e siècle (1280-1380)*, Roma, 1982, pp. 771-790.

45 Sobre la agitación permanente de los tintoreros en Florencia, A. Doren, *Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte. 1: Die Florentiner Wollentuchindustrie*, Stuttgart, 1901, pp. 286-313.

46 J. Bedarride, *Les juifs en France, en Italie et en Espagne au Moyen Âge*, París, 1867, pp. 179-180; L. Depping, *Die Juden in Mittelalter*, Leipzig, 1884, pp. 136, 353 y 401; R. Strauss, *Die jüden Königreich Sizilien*, Leipzig, 1920, pp. 66-77.

47 A. Schaube, *Handelgeschichte der romanischen Völker des Mittelmeergebiets bis zum Ende der Kreuzzüge*, Munich y Berlín, 1906, p. 585.

48 Véase el seductor libro de J. Bril, *Origines et symbolismes des productions textiles. De la toile et du fil*, París, 1984, especialmente pp. 63-71.

misógina, que a veces ve en la mujer a un ser inferior y peligroso, ese modelo haya contribuido a desvalorizar las actividades artesanales relacionadas con lo textil. En el ámbito de las tinturas, una tradición comprobada en la época carolingia pretendía que sólo las mujeres sabían teñir eficazmente, puesto que por naturaleza eran impuras y algo hechiceras; se consideraba que los hombres eran poco habilidosos o que traían mala suerte en los procedimientos realizados para esa actividad. Hacia 760, la *Vita* de san Ciaran, obispo irlandés del siglo vi, cuenta cómo, cuando era niño, su madre lo hacía salir de la casa cada vez que debía teñir una tela o una prenda de vestir; la presencia del niño cerca suyo habría podido echar a perder o hacer fracasar la tintura, puesto que el teñido es una tarea, única y exclusivamente, de las mujeres.⁴⁹ Aún se halla una tradición similar en el África negra, donde la tintura suele ser una actividad femenina; los hombres no se involucran en ella. Pero aquí no son ellos los que tienen la reputación de echar a perder la tintura, sino las propias mujeres cuando tienen su período.⁵⁰

LO QUE SE JUEGA EN EL LÉXICO

Los fenómenos léxicos confirman en parte esa mirada preocupada o despreciativa que durante mucho tiempo las sociedades europeas han tenido sobre el oficio de tintorero. En latín clásico, existen dos palabras para designar esta profesión: *tinctor* e *infector*. Ambas sobreviven en latín medieval, aunque a partir de entonces la segunda es menos frecuente que la primera. Con el paso de los siglos, en efecto, *infector* —que proviene directamente del verbo *inficere*, “impregnar, recubrir, teñir” — se carga de una connotación despectiva y designa ya no al maestro artesano, sino a sus más humildes obreros, aquellos que limpian las cubas y evacuan las aguas pútridas; luego, al volverse demasiado peyorativa, la palabra terminó por desaparecer. El propio verbo *inficere* ya no significa únicamente teñir, sino también alterar, contaminar, corromper, y su participio pasado pasivo, *infectus*, cobra el significado de apestoso, enfermo, contagioso. En cuanto al sustantivo *infectio*, que en latín clásico sólo designaba la tintura, a partir

49 W. Stokes, *Lives of the saints from the book of Lismore*, Oxford, 1890, pp. 266-267.

Agradezco a Laurence Bobis por comunicarme esta referencia.

50 R. Boser-Sarivaxevanis, *Aperçu sur la teinture en Afrique occidentale*, Basilea, 1969; J. Étienne-Nugue, *Artisanats traditionnels en Côte-d'Ivoire*, Marsella, 1974; *Teinture*, *op. cit.* (nota 4), pp. 9-10.

de entonces expresa la idea de contaminación, de basura, de pestilencia, hasta de enfermedad (primero del alma y luego del cuerpo). A los autores cristianos, pues, les resulta muy fácil acercar las sonoridades de esta familia de palabras a aquellas del término *infernum*, el Infierno. La atmósfera sucia y nauseabunda que reina en el taller del tintorero (*infectorium*), así como la presencia de cubas y calderas y las misteriosas operaciones que allí se llevan a cabo, todo parece reunirse para convertir a ese lugar en una antecámara del Infierno.

Esa evolución léxica, que pone de relieve el creciente rechazo de las actividades de teñido, deja huellas en las lenguas romanas. En francés, la palabra *infecture* aparece a partir de fines del siglo xii y designa a su vez la tinte y la basura. Su par *infection* [infección] se comprueba en el siglo siguiente con las mismas significaciones; recién se especializa en el sentido de enfermedad en la época moderna. En cuanto al adjetivo *infect* [infecto], cuyas menciones más antiguas parecen datar de comienzos del siglo xiv, califica primero a todo lo que posee un olor o un gusto inmundo, luego cobra el significado de pútrido y, finalmente, de pernicioso.⁵¹

El propio verbo *teindre* [teñir] no se queda afuera. Ya en latín clásico se destacaba el parentesco entre *tingere* (teñir), *ingere* (modelar, esculpir, crear) y *pingere* (pintar).⁵² En los Padres de la Iglesia, el empleo de *tingere* en un sentido litúrgico lo vuelve un verbo valorizador y valorizado: designa la acción de sumergirse en las aguas del bautismo y, por extensión, el hecho de bautizar.⁵³ Pero, a partir de la época feudal, el par *tingere* / *ingere* comienza a considerarse de manera negativa: *ingere* ya no sólo significa crear o modelar con arte, sino también disfrazar, inventar falsamente, mentir; y *tingere*, quizás por asimilación fónica, a veces se carga de la misma idea: maquillar, disimular, engañar. Ese parentesco entre los dos verbos también se halla en francés: de *teindre* a *feindre* [fingir] la distancia es corta y se ubica bajo el signo del fraude y la mentira. Los cronistas de los siglos xiv y xv emplean,

51 A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 4ª ed., París, 1979, p. 212, y A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, París, 1993, t. I, p. 1022.

52 Véanse, por ejemplo, las observaciones de Varron, *De lingua latina*, libro vi, cap. 96 [trad. esp.: *De lingua latina*, Barcelona, Anthropos, 1990].

53 *Tingere* no es poco frecuente en grandes autores como Tertuliano, Agustín o Gregorio Magno; por el contrario, los textos litúrgicos más “técnicos” no lo emplean. A partir de los siglos vi y vii, se lo reemplaza en todas partes por *baptizare*. Del mismo modo, los términos *tinctio* o *tinctorium*, que a veces podían designar el bautismo, a partir de entonces son reemplazados por *baptisma* (o *baptismum*). Véase A. Blaise, *Le vocabulaire latin des principaux thèmes liturgiques*, Turnhout, 1966, pp. 473-474, § 331.

de este modo, la expresión *teindre sa couleur** para alguien que finge, miente, disimula sus intenciones o cambia de opinión.⁵⁴ Hoy diríamos “darse vuelta la chaqueta”. Al igual que la ropa o que la opinión, el color se da vuelta; al igual que la palabra, se disimula, se retoma o huye.

En las lenguas germánicas, tales juegos de palabras resultan más difíciles. Sin embargo, en inglés, la homonimia entre *to dye* (teñir) y *to die* (morir) –dos verbos que, hasta el siglo XVIII, la ortografía suele confundir– parece abrir al campo semántico del primero perspectivas inquietantes, casi mortíferas. Y el par francés *teindre / feindre* [teñir / fingir] encuentra su equivalente en el par inglés *to dye* (teñir) / *to lie* (mentir). Aquí también, la tintura miente, falsea, engaña.

El vocabulario confirma, pues, lo que sugieren las taxonomías sociales y los documentos de archivo: la tintorería, en los sistemas de valores antiguos y medievales, es una actividad sospechosa, que se relaciona con la suciedad y la basura, por un lado, y con el fraude y el engaño, por el otro. Esto explica, sin duda, la meticulosidad extrema con la que los textos reglamentarios organizan la profesión. En todos lados se precisan, con una minuciosidad notable, no sólo la organización del trabajo y las etapas del aprendizaje de cada categoría de tintorero, los días festivos, los horarios de trabajo, los lugares de implantación en la ciudad, la cantidad de obreros y de aprendices, la duración del aprendizaje, la calidad de los jurados, sino también, y sobre todo, los colores y las telas involucrados, las materias colorantes autorizadas y las que están prohibidas, los mordientes que deben emplearse, las condiciones de aprovisionamiento para cada uno de los productos utilizados y las relaciones con los demás oficios o con los tintoreros de las ciudades vecinas.

Sin duda, todas esas precisiones, prescripciones y prohibiciones son frecuentes en ese tipo de textos reglamentarios referentes a los distintos oficios del ámbito textil hasta fines del siglo XVIII. En Francia, los cuadernos de quejas de 1789 también se hacen eco de esto. Pero, en el caso de los tintoreros, son más abundantes y restrictivas que las de cualquier otro oficio, como si fuese absolutamente necesario controlar por completo sus actividades inquietantes y malsanas. La lectura de las prohibiciones resulta particularmente instructiva. Prueba la extrema división del trabajo, la estrechez de las especializaciones, al mismo tiempo que pone de relieve y denuncia el fraude más frecuente: el que consiste en hacer pasar por sólido y duradero un color que no lo es, ya sea porque el mordentado fue insuficiente

* Literalmente, “teñir de su color”. [N. de la T.]

54 G. Di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montreal, 1991, p. 203.

—lo que en el siglo xv se llama “teñir con pintura”—, ya sea, con más frecuencia, porque se ha engañado acerca de las materias colorantes y se han utilizado productos baratos en vez de productos más caros (y que, no obstante, se cobran al cliente bastante caros): rubia o acedera⁵⁵ en vez de quermés (tonos rojos); bayas diversas en vez de glasto (tonos azules); retama en vez de gualda o de azafrán (tonos amarillos); negro de hollín o raíces de nogal en vez de agallas (tonos negros).

Esos fraudes son tan frecuentes que, en muchas ciudades, son los propios comerciantes de paños los que proveen a los tintoreros los productos colorantes que éstos necesitan.⁵⁶ En otras, son las autoridades municipales las que controlan la calidad de las materias colorantes utilizadas y que sellan con el sello de la ciudad los paños “de bello y buen color”.⁵⁷ En todos lados, se debe vigilar estrictamente a los tintoreros. Sus levantamientos, como el del movimiento de los *ciompi* en Florencia en 1378, o bien los de los *uñas azules* en Languedoc, en 1381, en Flandes y en Normandía al año siguiente, siempre son de una extrema violencia.

JESÚS EN CASA DEL TINTORERO

Sin embargo, sería falso creer que los tintoreros europeos, seguros de su papel indispensable en la fabricación y el comercio de los paños, no intentaron corregir esa imagen negativa que los reglamentos y las tradiciones daban de ellos. Por el contrario, multiplicaron los gestos que permitieran valorizar su profesión, comenzando por el patronato y el encargo. Con frecuencia ricos y sólidamente organizados, agrupados en cofradías,⁵⁸ hicie-

55 La acedera es una suerte de líquen que se halla sobre las costas rocosas. Provee una bella tintura roja violácea, a la que bastan los mordientes ordinarios (orina, vinagre), pero que es poco sólida. En los recetarios, la acedera a veces es difícil de distinguir del girasol (del que se sirven los iluminadores), puesto que por lo general los designa la misma palabra latina: *folium*.

56 Eso sucede en la mayor parte de las ciudades de Italia en los siglos xiv y xv (pero no en Venecia): E. Staley, *The guilds of Florence, op. cit.*, pp. 149-153; R. Guemara, *Les arts de la laine à Véronne aux xiv^e et xv^e siècles*, Túnez, 1987, pp. 150-151.

57 Es el caso de Rouen (desde el siglo xiii), de Louviers y de la mayor parte de las ciudades pañeras de Normandía: M. Mollat du Jourdain, “La draperie normande”, en Istituto Internazionale di Storia Economica F. Datini (Prato), *Produzione, commercio e consumo dei panni di lana (xii-xvii s.)*, Florencia, 1976, pp. 403-422.

58 En París, ésta se reúne, del siglo xv al siglo xviii, en la iglesia Sainte-Hippolyte (hoy destruida), en el barrio periférico de Saint-Marcel. Ese barrio, donde se

ron mucho para poner en escena a su santo patrono: Mauricio, uno de los santos más venerados en el Occidente cristiano. De origen copto, éste era, según la tradición, el jefe de una legión romana reclutada en el Alto Egipto, pero, como era cristiano, se negó a sacrificarse a los dioses paganos y sufrió el martirio junto con todos sus soldados en la región de Agaune, en el Valais, hacia fines del siglo III, bajo el emperador Maximiano. Algunos siglos más tarde, en el lugar mismo del martirio, convertido en un importante lugar de culto, se fundó una gran abadía benedictina.

En la Edad Media, Mauricio es a su vez el patrono de los caballeros y el de los tintoreros. Estos últimos se enorgullecen en recordarlo y dar a conocer su historia a través de la pintura, la vidriera, por medio de espectáculos y procesiones de todo tipo e, incluso, por medio de la heráldica. En varias ciudades, el cuerpo de los artesanos tintoreros lleva en sus armas una imagen de san Mauricio y los estatutos y reglamentos profesionales—como los de París, redactados en el siglo XIV y aún en uso a mediados del siglo XVII—prohíben a los “maestros tintoreros, según las antiguas, buenas y loables costumbres, que tengan sus talleres y sus tiendas abiertas el día de la fiesta de san Mauricio”.^{59*} Dicha fiesta tiene lugar el 22 de septiembre, día en que san Mauricio y sus compañeros sufrieron su pasión. Es la piel negra del santo, espléndida e indeleble, lo que a partir el siglo XIII, e incluso quizás antes, llevó a los tintoreros a escogerlo como santo patrono. Por otra parte, en la imagen y en el imaginario, Mauricio debía su color de piel menos a sus orígenes africanos que a su nombre: para la sociedad medieval, que busca en las palabras la verdad de los seres y las cosas, el paso de *Mauritius* a *maurus* (negro) es un paso obligado. Muy pronto, pues, Mauricio el Tebano se convirtió en Mauricio el Moro.⁶⁰

Pero los tintoreros no se colocan únicamente bajo el pendón protector de san Mauricio. El de Cristo les es aún máspreciado. De la historia del Salvador, retienen un momento particularmente glorioso: el de la Trans-

instalan en el siglo XVII la manufactura real de los Gobelinos y su muy activo taller de tintura, será a lo largo del tiempo el barrio de los tintoreros parisinos, que necesitan las aguas del Bièvre para ejercer su actividad.

59 París, AN, Y 6/5, fol. 98.

* [“maistres taincturiers, suivant les anciennes bonnes et louables coustumes, de tenir leurs ouvrouers et boutiques ouvertes le jour et feste de saint Maurice”.]

60 Sobre el personaje y la leyenda de san Mauricio: J. Devise y M. Mollat, *L'image du noir dans l'art occidental. Des premiers siècles chrétiens aux grandes découvertes*, Friburgo, 1979, t. 1, pp. 149-204; G. Suckale-Redlefsen, *Mauritius. Der heilige Mohr. The black Saint Maurice*, Zurich y Houston, 1987.

figuración, cuando Cristo se muestra a sus discípulos Pedro, Santiago y Juan. Rodeado por Moisés y Elías, aparece ante ellos ya no en sus ropas terrenales, sino en toda su gloria divina, “brilló su rostro como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz”.⁶¹ Los tintoreros quisieron ver en esas mutaciones de color una justificación de sus actividades y con frecuencia se han puesto bajo la protección o el patronato del Cristo de la Transfiguración. No esperaron a que, en 1457, se ordenara esa fiesta junto con las fiestas universales de la Iglesia romana para celebrarla: a partir de mediados del siglo XIII, encargan retablos o bien hacen pintar en la vidriera escenas que muestran a Cristo transfigurado, vestido de blanco, con el rostro pintado de amarillo.⁶²

No obstante, el mecenazgo de los tintoreros no se limitó a esa imagen gloriosa de Cristo. A veces, éstos deciden poner en escena al Jesús de la tierna infancia mediante la representación de un episodio contado por los evangelios apócrifos de la infancia del Salvador: su aprendizaje en el taller de un tintorero de Tiberíades. Aunque es transmitido por textos no canónicos, ese episodio es más fácil de comprender y de representar que la escena de la Transfiguración y se relaciona más directamente con su profesión.

Hemos conservado varias versiones latinas y vernáculos de esa historia (en particular anglonormandas), heredades de los evangelios árabe y armenio de la Infancia. Las distintas versiones, además, han engendrado, a partir del siglo XII, una iconografía que figura en soportes varios: miniaturas, por supuesto, pero también vidrieras, retablos, azulejos de cerámica.⁶³ Pese a las variaciones a veces importantes, los textos latinos y vernáculos, en parte inéditos, articulan el relato del aprendizaje de Jesús en lo del tintorero de Tiberíades en torno a la misma trama. La resumiré aquí según

61 *Et resplenduit facies ejus sicut sol, vestimenta autem ejus facta sunt sicut nix* (Mt 17,2; también: Mc 9,2-3; Lc 9,29).

62 E. Mâle, *L'art religieux du XI^e siècle en France*, París, 1922, pp. 93-96 [trad. esp.: *El arte religioso del siglo XII en Francia*, Madrid, Encuentro Ediciones, 2001]; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1957, t. II/2, pp. 574-578 [trad. esp.: *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996].

63 L. Réau, *ibid.*, p. 288, se equivoca al afirmar que el episodio de Jesús en lo del tintorero sólo dio origen a un testimonio iconográfico (un retablo de Pedro García de Benabarre, que hoy se conserva en la iglesia parroquial de Ainsa, cerca de Lérida, en Cataluña). Existen otros testimonios ilustrados de la leyenda, sobre todo los manuscritos iluminados: véase M. Pastoureau, *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, París, 1998, pp. 19-21, en especial n. 5. Sobre la iconografía general de los evangelios de la infancia de Cristo, se hallarán informaciones sólidas en E. Kirschbaum (dir.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Friburgo de Brisgovia, 1971, t. III, col. 39-85 (“Leben Jesus”).

algunas versiones latinas ya publicadas, así como según dos versiones en lengua vulgar aún inéditas.⁶⁴

Jesús, de 7 u 8 años de edad, es enviado a recibir formación en el taller de un tintorero de Tiberíades. Su maestro, a veces llamado Israel, otras Salem, le muestra las cubas de tintura y le enseña las particularidades de cada color. Luego le entrega algunas telas suntuosas traídas por ricos patrios y le explica cómo debe teñir cada una de un color específico. Luego de confiarle ese trabajo, el maestro se dirige a las aldeas vecinas a recolectar nuevas telas. Mientras tanto, Jesús olvida las consignas del tintorero y, con prisa por volver junto a sus padres, sumerge todas las telas en la misma cuba y regresa a su casa. Se trataba de una cuba de tintura azul (o negra, o amarilla, según las distintas versiones). Cuando el tintorero regresa, todas las telas están uniformemente azules (o negras, o amarillas). Éste, pues, invadido por una violenta cólera, corre hacia la casa de María y José, regaña a Jesús, se declara arruinado y deshonorado. Entonces Jesús le dice: “No te preocupes, Maestro, devolveré a cada tela el color que debe tener”. Sumerge nuevamente, pues, todas las telas en la cuba y luego las retira, una por una, cada una provista del color deseado.

En algunas versiones, Jesús ni siquiera necesita volver a sumergir las telas en la cuba para devolverles el tinte que debían tener. En otras, el milagro se lleva a cabo frente a una multitud de curiosos, que comienzan a alabar a Dios y a reconocer en Jesús a su hijo. Y en otras, quizás entre las más antiguas, Jesús no entró en el taller del tintorero en calidad de aprendiz, sino como un verdadero ratero. El taller se halla al lado de la casa de sus padres: entra allí a escondidas con sus compañeros de juego y a modo de broma sumerge en una misma cuba las telas y las ropas que esperaban ser teñidas de colores diferentes. Pero repara rápidamente su daño y otorga a cada tela el color más consistente y hermoso que pueda verse. En otra versión, finalmente, Jesús comete su fechoría durante una simple visita que él y su madre hacen al tintorero de Tiberíades y es María la que le pide que repare la travesura cometida, como si ya conociese su aptitud para hacer milagros.

Cualquiera sea la versión considerada, el episodio en el taller del tintorero de Tiberíades no difiere en absoluto de los otros milagros realizados

64 Cambridge, University Library, ms. G. G. I. 1., fol. 36-36v, y Grenoble, Bibl. municipal, ms. 1137, fol. 59v-60, para las versiones latinas; Oxford, Bodleian Library, ms. Selden Supra 38, fol. 25-27v, para una versión muy interesante en anglonormando cuya redacción puede datar de los años 1315-1325. El manuscrito contiene una serie de sesenta miniaturas dedicadas a la infancia de Jesús, dos de las cuales se refieren al episodio en casa del tintorero de Tiberíades.

por Jesús durante su niñez, ya sea luego de la huida a Egipto, ya sea una vez de regreso en Nazaret.⁶⁵ Los evangelios canónicos no mencionan este episodio, pero los evangelios apócrifos hablan mucho de él. Para los segundos, se trata de colmar los silencios de los primeros, de satisfacer la curiosidad de los fieles y de impresionar a los espíritus por medio de *mirabilia*. Pero con frecuencia la anécdota prevalece sobre la parábola y se vuelve difícil extraer de estos relatos una verdadera enseñanza pastoral o teológica. Esto explica su exclusión precoz del corpus canónico y la extrema desconfianza con la que los Padres de la Iglesia siempre los han mirado.

Varias glosas son posibles para explicar el sentido de la historia de Jesús en el taller del tintorero de Tiberíades, pero para los tintoreros de la Edad Media lo esencial es recordar que, en su infancia, el Señor frecuentó el taller de uno de sus lejanos predecesores. De allí se desprende el inmenso honor que recae sobre todos aquellos que ejercen ese oficio, erróneamente despreciado: éste permitió que el niño Jesús hiciera milagros.⁶⁶

65 En varios manuscritos de los siglos XIII y XIV, se presenta al milagro operado en el taller del tintorero de Tiberíades como el primero que realizó Jesús luego de su regreso de Egipto. Eso da una indicación sobre la importancia que se le otorgaba en esa época.

66 Mi obra ya citada, *Jésus chez le teinturier*, está específicamente dedicada a este episodio de los evangelios de la Infancia.

El hombre pelirrojo

Iconografía medieval de Judas

Como todos los traidores, Judas no podía no ser pelirrojo. Fue adquiriendo esa característica, pues, progresivamente a lo largo de los siglos, primero en las imágenes desde fines de la época carolingia, luego en los textos a partir del siglo XII. De ese modo, se unió a un pequeño grupo de felones y traidores famosos a los que las tradiciones medievales solían distinguir con una cabellera o una barba pelirroja: Caín, Dalila, Saúl, Ganelón, Mordred y algunos otros.

Desde hace mucho tiempo, en efecto, la traición tenía sus colores en Occidente, o más bien su color, aquel que está a medio camino entre el rojo y el amarillo, que participa del aspecto negativo tanto de uno como de otro y que, al reunirlos, parece dotarlos de una dimensión simbólica no doble, sino exponencial. Esa mezcla del rojo malo y el amarillo malo tiene poco que ver con nuestro *anaranjado*, el cual, por otra parte, constituye un matiz y un concepto cromáticos prácticamente desconocidos por la sensibilidad medieval, sino más bien es la versión oscura y saturada de éste: el rojizo, color de los demonios, del zorro, de la hipocresía, de la mentira y de la traición. En el rojizo medieval siempre hay más rojo que amarillo y ese rojo no brilla como el bermejo, sino que, por el contrario, presenta una tonalidad mate y opaca como las llamas del Infierno, que arden sin iluminar.

JUDAS NO ESTÁ SOLO

Ningún texto canónico del Nuevo Testamento, ni ningún evangelio apócrifo, habla del aspecto físico de Judas. Por eso mismo, sus representaciones en el arte paleocristiano y luego en el arte de la primera Edad Media no se caracterizan por ningún rasgo ni atributo específico. En la repre-

sentación de la Cena, no obstante, hay un esfuerzo por distinguirlo de los demás apóstoles, mediante la aplicación de un rasgo diferencial cualquiera relativo a su lugar, su tamaño, su actitud o su cabellera. Pero la imagen de su cabellera pelirroja aparece y luego se difunde recién en la época de Carlos el Calvo, en la segunda mitad del siglo IX. Esto se produce lentamente, primero en las miniaturas, luego en otros soportes de imagen (figuras 1 y 2). Nacida en las regiones renanas o mosanas, esta costumbre iconográfica se propaga poco a poco en una gran parte de Europa occidental (en Italia y en España, sin embargo, será durante mucho tiempo menos frecuente que en otras partes). Luego, a partir del siglo XIII, esa cabellera pelirroja, con frecuencia acompañada por una barba del mismo color, se vuelve en la panoplia emblemática de Judas el primero y más recurrente de todos sus atributos (figuras 3-5).¹

Estos últimos, sin embargo, son poco numerosos: tamaño pequeño, frente baja, rostro bestial o convulso, piel oscura, nariz ganchuda, boca grande, labios negros (debido al beso acusador), nimbo ausente o bien también de color negro (en la obra de Giotto, por ejemplo),² túnica amarilla, gestos desordenados o disimulados, mano que sostiene el pescado robado o la bolsa con los treinta denarios, demonio o sapo en su boca, perro situado a su lado. Al igual que Cristo, no se puede identificar con certeza a Judas. Sucesivamente, cada siglo lo ha provisto de un conjunto de atributos, entre los cuales cada artista seleccionó libremente aquellos que se correspondían mejor con sus preocupaciones iconográficas, sus ambiciones artísticas o sus intenciones simbólicas.³ No obstante, un solo atri-

1 Los trabajos sobre la iconografía de Judas son bastante poco numerosos y en general son antiguos. La mejor síntesis construida en torno al problema de la cabellera pelirroja es la de R. Mellinkoff, "Judas's red hair and the jews", en *Journal of Jewish Art*, N° 9, 1982, pp. 31-46, que deberá completarse con la voluminosa obra del mismo autor, *Outcasts. Signs of otherness in Northern European art of the late Middle Ages*, Berkeley, 1993, 2 vols. (especialmente vol. 1, pp. 145-159).

Contrariamente a la opinión de R. Mellinkoff, también consúltese provechosamente la tesis de W. Porte, *Judas Ischariot in der bildenden Kunst*, Berlín, 1883.

2 En la representación de la Cena en la Arena de Padua. Hallamos el mismo halo negro alrededor de los cabellos pelirrojos del apóstol felón en Fra Angelico en la Cena del Convento San Marco en Florencia.

3 La lista y el estudio crítico de estos atributos se hallarán en los repertorios iconográficos usuales, en particular: L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1957, t. II/2, pp. 406-410 [trad. esp.: *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996]; G. Schiller, *Iconography of christian art*, Londres, 1972, t. II, pp. 29-30, 164-180, 494-501 y *passim*; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Friburgo de Brisgovia, 1970, t. II, col. 444-448.

buto está casi siempre presente a partir de mediados del siglo XIII: la cabellera pelirroja.

Pero Judas no tiene el monopolio de ésta. En el arte de fines de la Edad Media, algunos traidores, felones y rebeldes son a veces, incluso casi siempre, pelirrojos. Tal es el caso de Caín (Figura 6), quien, en la simbología tipológica que pone los dos Testamentos en paralelo, casi siempre se presenta como una prefiguración de Judas.⁴ Es el caso de Ganelón, el traidor de la *Canción de Rolando* quien, por venganza y por celos, no duda en enviar a Rolando (que sin embargo era pariente suyo) y a sus compañeros a una muerte segura.⁵ Es el caso de Mordred, el traidor de la leyenda artúrica: hijo incestuoso del rey Arturo, traiciona a su padre y esa traición provoca el derrumbe del reino de Logres y la decadencia de todo el universo de los caballeros de la Mesa Redonda. Es el caso de los señores rebeldes de las leyendas épicas o las novelas cortesas.⁶ Es el caso de los senescales, prebostes y bailes que buscan ocupar el lugar de su señor. Es el caso de los hijos rebeldes contra sus padres, los hermanos perjuros, los tíos usurpadores, las mujeres adúlteras. Es el caso, finalmente, de todos aquellos que, en los relatos hagiográficos o las tradiciones sociales, se libran a una actividad deshonesta o ilícita y que, al hacerlo, traicionan el orden establecido: verdugos, prostitutas, usureros, cambistas, falsificadores de monedas, malabaristas, bufones, a los cuales hay que agregar tres oficios menospreciados puestos en escena por los cuentos y las tradiciones orales: los herreros, a los que se considera hechiceros; los molineros, a los que siempre se presenta como acaparadores y responsables de hambrear a la gente; los carniceros, siempre crueles y sanguinarios, como el de la leyenda de san Nicolás.⁷

Sin duda, en los miles de imágenes que los siglos XIII, XIV y XV nos han dejado, todos esos personajes no siempre son pelirrojos, lejos de eso. Pero ser pelirrojos constituye una de sus características iconográficas o déicticas más notables, a tal punto que, poco a poco, esa cabellera pelirroja se prolonga a otras categorías de excluidos y de parias: herejes, judíos, musulmanes, bohemios, mojjigatos, leprosos, lisiados, suicidas, mendigos, vagabundos, pobres y desclasados de todo tipo. La rubicundez en la imagen aquí se une a las marcas e insignias indumentarias de color rojo o amari-

4 R. Mellinkoff, *The mark of Cain*, Berkeley, 1981.

5 C. Raynaud, "Images médiévales de Ganelon", en *Félonie, trahison et reniements au Moyen Âge*, Montpellier, 1996, pp. 75-92.

6 J. Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale*, Paris, 1981, *passim*.

7 Véase el corpus de imágenes reunido por R. Mellinkoff, *Outcasts*, *op. cit.* (especialmente vol. 2, fig. VII/1-38).

llo que esas mismas categorías sociales realmente tuvieron que llevar, a partir del siglo XIII, en algunas ciudades o regiones de Europa occidental.⁸ A partir de entonces, aparece como el primer signo iconográfico del rechazo o de la infamia.

EL COLOR DEL OTRO

A fines de la Edad Media, esa rubicundez infamante no constituye en absoluto una novedad. Por el contrario, el Occidente medieval ya la conoce y la instrumenta desde hace mucho tiempo. Incluso, parece haberla recibido de una triple herencia a su vez bíblica, grecorromana y germánica.

En la Biblia, en efecto, si bien ni Caín ni Judas son pelirrojos, otros personajes lo son y, salvo una excepción, se trata de personajes negativos por un motivo u otro. Primero Esaú, el hermano mellizo de Jacobo, del cual el texto del Génesis dice que desde su nacimiento era “rojo, todo él peludo, como un manto”.⁹ Tosco e impetuoso, no duda en vender su derecho de primogenitura a su hermano por un plato de lentejas y, a pesar de su arrepentimiento, se ve excluido de la bendición paterna y mesiánica y debe abandonar la Tierra prometida.¹⁰ Luego, Saúl, el primer rey de Israel; el fin de su reinado está marcado por unos celos mórbidos hacia David, celos que lo llevan a la locura y al suicidio.¹¹ Finalmente, Caifás, el gran sacerdote de Jerusalén que preside el Sanedrín durante el juicio de Jesús y que tiene su contrapartida en el Apocalipsis, donde dragones y caballos rojizos son al igual que él criaturas de Satán, enemigos de los Justos y del Cordero.¹² La excepción es el propio David, al que el libro de Samuel describe como “rubio, de hermosos ojos y muy bella prestancia”.¹³ Se trata aquí

8 Véase más adelante, notas 28-31.

9 Gén 25,25.

10 Hay que observar que, en la imaginería medieval, no se representa negativamente ni a Jacobo ni a Rebeca. Sus ardidés y su comportamiento injusto para con Esaú no parecen haber sido juzgados peyorativamente, ni por los teólogos, ni por los artistas.

11 Sobre la iconografía de Saúl, véase *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Friburgo de Brisgovia, 1972, t. IV, col. 50-54.

12 Sobre la iconografía de Caifás, que en las imágenes suele tener la piel oscura y los cabellos pelirrojos y rizados, triple atributo que lo vuelve mucho más negativo que Pilato o que Herodes, véase *ibid.*, col. 233-234.

13 1 Sam 16,12. Contrariamente a la Vulgata, que emplea la palabra *rufus*, algunas traducciones francesas modernas, sobre todo en las biblias protestantes, reemplazan “pelirrojo” por “rubio”. ¿Hay que ver allí una supervivencia del

de la transgresión de una escala de valores como las que se hallan en todo sistema simbólico. Para que el sistema funcione eficazmente, hace falta una válvula de escape, una excepción. David es esa excepción y, de ese modo, anuncia a Jesús. En efecto, hallamos un fenómeno similar en la iconografía cristiana que, a partir del siglo XII, a veces representa a Cristo con los cabellos pelirrojos, como Judas, sobre todo en la escena del arresto y del beso (figuras 1-5). Se trata a su vez de una inversión del sistema para volverlo aun más eficiente y de una manera de mostrar cómo los polos más opuestos terminan juntándose. Es también, y sobre todo, una representación de la ósmosis que se produce, mediante el beso de la traición, entre la víctima y su verdugo, entre Jesús y Judas.

En las tradiciones grecorromanas, del mismo modo, la cabellera pelirroja ya se consideraba de manera negativa. La mitología griega, por ejemplo, la coloca sobre la cabeza de Tifón, ser monstruoso, hijo sublevado de la Tierra, enemigo de los dioses y en particular de Zeus. Diodoro Sículo, historiador griego del siglo I antes de nuestra era, cuenta cómo “antes” se sacrificaban hombres pelirrojos a Tifón para apaciguar su ira. Leyenda quizá proveniente del antiguo Egipto, donde se creía que Set, el dios identificado con el principio del Mal, también era pelirrojo y recibía, según Plutarco, el sacrificio de seres humanos con cabellos del mismo color.¹⁴

En Roma, las cosas son menos sangrientas, pero eso no significa que se desprecie menos a los pelirrojos. Así, la palabra *rufus* es, sobre todo en la época imperial, a su vez un sobrenombre con frecuencia teñido de ridículo y una de las injurias más comunes. Seguirá siéndolo a lo largo de toda la Edad Media, sobre todo en los ambientes monacales donde, con mucha trivialidad, en la vida cotidiana, los frailes no dudan en tratarse unos a otros de *rufus* o de *subrufus* (lo que es aun peor).¹⁵ En el teatro romano, la cabellera pelirroja o las alas rojizas pegadas a las máscaras designan a los esclavos o a los bufones. Finalmente, todos los tratados de fisiognomía —en su mayoría herederos de un texto del siglo III antes de nuestra era atribuido a Aristóteles— presentan a los hombres pelirrojos como seres falsos, astu-

rechazo de los cabellos pelirrojos, incompatibles con la idea de belleza? Los trabajos sobre la iconografía de David son numerosos; se hallará una síntesis, así como una bibliografía desarrollada, en *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Friburgo de Brisgovia, 1968, t. 1, col. 477-490.

14 Sobre las relaciones entre Set y Tifón, véanse F. Vian, “Le mythe de Typhée...”, en *Éléments orientaux dans la mythologie grecque*, París, 1960, pp. 19-37, y J. B. Russell, *The devil*, Ithaca y Londres, 1977, pp. 78-79 y 253-255.

15 Véase el repertorio de W. D. Hand, *A dictionary of words and idioms associated with Judas Iscariot*, Berkeley, 1942.

tos y crueles, a imagen del zorro. Tradición que en Occidente perdurará en ese tipo de literatura hasta pleno siglo XIX y cuyos saldos aún pueden observarse en la actualidad.¹⁶

En el mundo germano-escandinavo, donde *a priori* podríamos esperar que los pelirrojos, relativamente numerosos, estuviesen mejor considerados que en otras partes, las cosas no son en absoluto diferentes. El dios más violento y más temido, Tor, es pelirrojo; así como también es pelirrojo Loki, demonio del fuego, espíritu destructor y maléfico, padre de los más horribles monstruos. El imaginario de los germanos –como también el de los celtas– no difiere en nada, en lo que a la cabellera pelirroja se refiere, del de los hebreos, los griegos y los romanos.¹⁷

La Edad Media cristiana, dotada de esa triple herencia, no podía sino reforzar y prolongar tales tradiciones. No obstante, creo que su originalidad reside en la especialización progresiva del color rojizo como color de la mentira y de la traición. Sin duda, a lo largo de toda la Edad Media, ser pelirrojo aún significa, como en la Antigüedad, ser cruel, sanguinario, feo, inferior o ridículo; pero con el paso del tiempo se convierte sobre todo en ser falso, astuto, mentiroso, engañoso, desleal, pérfido o renegado. A los traidores y los felones de la literatura y la iconografía ya evocados, se agregan los pelirrojos desacreditados de las obras didácticas, las enciclopedias, los libros de modales y, sobre todo, los proverbios. En efecto, son muchos los proverbios que, hasta muy avanzada la época moderna, tanto en latín como en las lenguas vernáculas, invitan a desconfiar de los hombres pelirrojos. En ellos “il n’y a pas de fiance” [ninguna confianza es posible], dice por ejemplo un proverbio muy citado del siglo XIV al XVI; otros agregan que hay que evitar hacerse amigo de ellos, volverse sus parientes, recibirlos en el estado eclesiástico, hacerlos subir al trono.¹⁸ No son pocas las tradiciones que consideran, desde fines de la Edad Media, que cruzarse en su camino con un hombre pelirrojo es un mal presagio y que todas las mujeres con cabellos de ese color son más o menos hechiceras.¹⁹ El peli-

16 E. C. Evans, “Physiognomics in the ancient world”, en *Transactions of the American Philosophical Society*, n.s., vol. 59, 1969, pp. 5-101.

17 H. Bächtold-Stäubli (dir.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlín y Leipzig, 1931, t. III, col. 1249-1254.

18 Véanse los repertorios usuales de H. Walter, *Proverbia sententiaeque latinitatis medii ac recentioris aevi*, Gotinga, 1963-1969, 6 vols.; J. W. Hassell, *Middle French proverbs, sentences and proverbial phrases*, Toronto, 1982; G. Di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montreal, 1991.

19 Sobre las prolongaciones de estas creencias en la época moderna, véase el pequeño libro de X. Fauche, *Roux et rouses. Un éclat très particulier*, París, 1997.

rojo, aquí como en otras partes, es una especie de paria, aun si, como en la Biblia, existen algunas excepciones que sirven de válvula de escape a un sistema de valores generalizado en toda la Europa medieval. Tal es el caso de Federico Barbarroja, que reinó sobre el Sacro Imperio de 1152 a 1190 y que durante su vida debió enfrentar a numerosos adversarios —a tal punto que se lo comparó con el Anticristo—, pero que luego de su muerte se convirtió en un verdadero personaje de leyenda escatológica: dormido en la selva de Turingia, despertará antes del fin de los tiempos para devolver a Alemania su grandeza pasada...²⁰

Durante mucho tiempo, historiadores, sociólogos y antropólogos han intentado explicar ese rechazo hacia los hombres pelirrojos en las tradiciones europeas. Para ello, han recurrido a diversas hipótesis, inclusive a las más inquietantes: las que recurren a la biología y presentan la rubicundez del vello y de la piel como un accidente de pigmentación ligado a una forma de degeneración genética o étnica. ¿Qué es una degeneración étnica? ¿Y genética? El historiador y el antropólogo quedan perplejos frente a tales explicaciones, falsamente científicas y sin duda peligrosas.²¹ Para ellos, en el rechazo de la rubicundez todo es de orden cultural y taxonómico: en toda sociedad, incluidas las sociedades celtas y escandinavas,²² el pelirrojo es primero aquel que no es como los demás, aquel que se diferencia,²³ aquel que pertenece a una minoría y que por ende perturba, inquieta o escandaliza. El pelirrojo es el otro, el diferente, el marginado, el excluido. No es necesario invocar una improbable y peligrosa “degeneración étnica” para definir las causas y lo que pone en juego el rechazo del

20 Sobre la leyenda de Federico Barbarroja: M. Pacaut, *Frédéric Barberousse*, 2ª ed., París, 1991 [trad. esp.: *Federico Barbarroja*, Madrid, Espasa Calpe, 1971]; F. Opll, *Friedrich Barbarossa*, 2ª ed., Darmstadt, 1994.

21 M. Trotter, “Classifications of hair color”, en *American Journal of Physical Anthropology*, vol. 24, 1938, pp. 237-259; a matizar con J. V. Neel, “Red hair colour as a genetical character”, en *Annals of Eugenics*, vol. 17, 1952-1953, pp. 115-139. También véanse los distintos trabajos citados por R. Mellinkoff, “Judas’ red hair and the jews”, *art. cit.*, pp. 46, n. 90.

22 Contrariamente a una idea falsa muy difundida, los pelirrojos no son más numerosos que los rubios en Escandinavia, en Irlanda o en Escocia. Todo lo contrario, allí representan, al igual que en las sociedades mediterráneas, una minoría; aunque, cuantitativa y proporcionalmente, esa minoría es más importante que en otras partes.

23 El discurso deportivo hoy aporta una prueba cotidiana de ello, al señalar siempre en un equipo (sobre todo de fútbol) la presencia de un jugador o una jugadora con cabellos pelirrojos; cosa que no se hace ni con los morochos, ni con los rubios, ni siquiera con los calvos. Ser pelirrojo, tanto en un campo deportivo como en cualquier otro lado, es marcar una diferencia.

que fueron víctimas en toda Europa, a lo largo del tiempo, los hombres y las mujeres con cabellos pelirrojos.

ROJO, AMARILLO Y MOTEADO

Se trata, ante todo, de un problema de semiología social: el pelirrojo sólo es plenamente pelirrojo por la mirada de los demás y porque se opone al moreno o al rubio. Pero también se trata, en la cultura medieval, de una cuestión simbólica cromática. El rojizo es más que un matiz de color; con el paso de los siglos se ha vuelto casi un color en sí mismo, un color desvalorizado, “el más feo de todos los colores”, llega a proclamar un tratado del blasón probablemente compilado en la primera mitad del siglo xv,²⁴ que ve asociados a él todos los aspectos negativos del rojo y el amarillo.

Todos los colores, en efecto, pueden considerarse de manera positiva o negativa.²⁵ Ni siquiera el rojo escapa a esta regla; color, que en Occidente, desde la protohistoria hasta el siglo xvi, ha representado durante tanto tiempo el primero de los colores, el color “por excelencia”. Existe un rojo bueno y un rojo malo, como existe un negro bueno y un negro malo, un verde bueno y un verde malo, etc. En la Edad Media, ese rojo malo es el contrario del blanco divino y cristológico y remite directamente al Diablo y al Infierno. Es el color del fuego infernal y del rostro de Satán. A partir del siglo xii, la iconografía, que hasta ese momento daba al príncipe de las tinieblas un cuerpo y una cabeza de diferentes colores, por lo general oscuros, comienza a dotarlo cada vez con más frecuencia de un semblante rojo y un vello rojizo. Por extensión, todas las criaturas con cabeza o vellos rojos se consideran más o menos diabólicas (comenzando por el zorro, que es la imagen misma del “Malicioso”), y todos aquellos que

24 *Le blason des couleurs* (segunda parte erróneamente atribuida al heraldo Sicile), Hippolyte Cocheris ed., París, 1860, p. 125. Como toda la literatura simbólica del siglo xv, este tratado asocia el rojizo al cobrizo y, por lo tanto, retiene sobre todo el matiz castaño-rojo. A fines del siglo xv, varios autores se entretienen haciendo una competencia entre el negro y el cobrizo para determinar qué color es más feo. El negro no siempre resulta perdedor. Véase, por ejemplo, *Le débat de deux demoiselles, l'une nommée la Noire et l'autre la Tannée*, editado en *Recueil de poésies françaises des xv^e et xvi^e siècles*, París, 1855, t. v, pp. 264-304.

25 Sobre la simbología medieval de los colores, M. Pastoureau, *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, París, 1986, pp. 15-57 y 193-207, y *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, París, 1998.

se emblematizan con ese color tienen más o menos que ver con el mundo del Infierno. Es el caso, en las novelas artúricas de los siglos XII y XIII, de los numerosos *caballeros bermejos* —es decir, aquellos cuya vestimenta, equipo y escudo de armas son uniformemente rojos— que aparecen en el camino del héroe para desafiarlo o para matarlo: siempre se trata de caballeros animados por malas intenciones, a veces venidos del otro mundo y dispuestos a hacer correr sangre. El más famoso de ellos es Meleagante, hijo del rey, pero caballero felón que, en la novela de Chrétien de Troyes *El caballero de la carreta*, rapta a la reina Ginebra.

Antroponimia y toponimia confirman el carácter peyorativo del color rojo. Los nombres de lugares en cuya formación entra la palabra “rojo” designan con frecuencia lugares reputados peligrosos, especialmente en la toponimia literaria o imaginaria. En cuanto a los sobrenombres “el Rojo” o “el Pelirrojo”, son frecuentes y casi siempre son despectivos: ya sea que indiquen una cabellera pelirroja o un rostro rubicundo; ya sea que recuerden que se lleva en la ropa una marca infamante de ese mismo color (verdugos, carniceros, prostitutas); ya sea, y esto es frecuente en la antroponimia literaria, que destaquen el carácter sangriento, cruel o diabólico de aquel al que califica.²⁶

Por muchos motivos, pues, para la sensibilidad medieval ese rojo malo es el de Judas, hombre pelirrojo y apóstol felón, por cuya traición se derramó la sangre de Cristo. En Alemania, a fines de la Edad Media, circula un juego de palabras etimológico que hace derivar su sobrenombre *Iskariot* (“el hombre de Cairoth”) de *ist gar rot*, es decir, el hombre que “es todo rojo”. Pero Judas no es sólo rojo; también es amarillo, color de la vestimenta que con mayor frecuencia le dan las imágenes a partir de fines del siglo XII (Figura 5). Pues ser pelirrojo significa participar tanto del rojo sanguinario e infernal —es decir, de la sangre mala y del fuego malo— como del amarillo felón y mentiroso. Con el paso de los siglos, en efecto, el amarillo no ha cesado de devaluarse en los sistemas cromáticos europeos. Mientras que en Roma aún constituía uno de los colores más buscados y hasta un color sagrado, con una función importante en los rituales religiosos, progresivamente se

26 Véanse los numerosos ejemplos listados por E. Langlois, *Table des noms propres de toutes natures compris dans les chansons de geste imprimées*, París, 1904; por L.-F. Flutre, *Table des noms propres... figurant dans les romans du Moyen Âge...*, Poitiers, 1962; y sobre todo por G. D. West, *An index of proper names in French arthurian... Romances (1150-1300)*, Toronto, 1969-1978, 2 vols. Acerca de los sobrenombres “el Rojo” o “el Pelirrojo” en la novela artúrica, véase G. J. Brault, *Early blazon. Heraldic terminology in the twelfth and thirteenth centuries with special reference to arthurian literature*, Oxford, 1972, p. 33.

fue convirtiendo en un color abandonado y luego rechazado. Aún hoy, como lo muestran todas las encuestas de opinión sobre el color preferido, el amarillo es un color poco querido; siempre figura último entre los seis colores básicos: azul, verde, rojo, blanco, negro, amarillo.²⁷ Este rechazo data de la Edad Media.

La desvalorización del amarillo ya puede comprobarse en el siglo XIII, donde en muchos textos literarios y enciclopédicos se lo considera como el color de la falsedad y la mentira y donde, poco a poco, se convierte en el color de los judíos y de la Sinagoga. A partir de los años 1220-1250, la imaginaria cristiana lo utiliza con mucha frecuencia: un judío es, a partir de esa época, un personaje vestido de amarillo o bien que lleva algo amarillo sobre alguna de las prendas de su indumentaria: vestido, túnica, cinturón, mangas, guantes, calzas y sobre todo sombrero.²⁸ Progresivamente, estas prácticas pasan de la imagen y del imaginario a la realidad, puesto que, en muchas ciudades del Languedoc, de Castilla, del norte de Italia y del valle del Rin, también hay reglamentos de vestimenta que obligan a los miembros de las comunidades judías a utilizar un signo distintivo en el que figura ese color.²⁹ La estrella amarilla encuentra aquí una de sus raíces, pero su historia aún resta por escribirse en detalle.

A pesar de una bibliografía abundante, los signos y las marcas impuestas a los judíos en las sociedades medievales aún continúan sin ser bien estudiados. Contrariamente a lo que algunos autores creyeron demasiado rápidamente,³⁰ no hay un sistema común para el conjunto de la Cristian-

27 Citados aquí por orden de preferencia decreciente. M. Pastoureau, "Les couleurs aussi ont une histoire", en *L'Histoire*, N° 92, septiembre de 1986, pp. 46-54.

28 D. Sansy, "Chapeau juif ou chapeau pointu? Esquisse d'un signe d'infamie", en *Symbole des Alltags, Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel*, Graz, 1992, pp. 349-375. También podrá consultarse, del mismo autor, su tesis aún inédita, *L'image du juif en France du Nord et en Angleterre du XI^e au XV^e siècle*, París, Université de Paris-X Nanterre, 1994.

29 El problema de las marcas infamantes o distintivas impuestas a determinadas categorías sociales en el Occidente medieval aún no ha sido objeto de trabajos de conjunto verdaderamente satisfactorios. Aún nos vemos obligados a remitirnos al antiguo y apresurado estudio de U. Robert, *Les signes de l'infamie au Moyen Âge*, París, 1891, que esperamos con impaciencia que sea reemplazado. Se hallarán informaciones útiles en la mayor parte de las historias de la indumentaria en la Edad Media, así como en W. Danckaert, *Unehrlliche Leute. Die verfemten Berufe*, Berna y Munich, 1963; B. Blumenkranz, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, París, 1966; L. C. Eisenbart, *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700*, Gotinga, 1962.

30 Es el caso de B. Blumenkranz o de R. Mellinkoff, cuyos trabajos, por otra parte, son esenciales. Entre una abundante producción, citemos: B. Blumenkranz, *Le juif*.

dad, ni siquiera costumbres recurrentes en un país o una región antes del siglo xiv. Sin duda, el color amarillo –color que en las imágenes tradicionalmente se asocia a la Sinagoga– es más frecuente que los demás a partir de esa fecha.³¹ Pero durante mucho tiempo, las autoridades municipales o reales también han prescrito el porte de marcas lisas rojas, blancas, verdes, negras; o bien partidas, cortadas o cuarteladas amarillas y rojas, amarillas y verdes, rojas y blancas, blancas y negras. Hasta el siglo xvi, las combinaciones cromáticas son abundantes, al igual que la forma de la marca: puede tratarse de un roel –caso más frecuente–, un anulete, una estrella, una figura con la forma de las Tablas de la Ley, pero también puede ser una simple bufanda, un gorro o hasta una cruz. Cuando se trata de una insignia cosida sobre la ropa, ésta se lleva tanto en el hombro, el pecho, la espalda, como en la cofia o el gorro y, a veces, en varios lugares. Aquí tampoco se puede generalizar.³² Léase a continuación, a modo de ejemplo entre los más antiguos, el texto traducido al francés moderno de una ordenanza en latín de San Luis, donde prescribe en 1269 que todos los judíos del reino de Francia deben llevar un círculo de color amarillo:

Porque queremos que se pueda reconocer y distinguir a los judíos de los cristianos, les ordenamos que impongan insignias a cada judío de ambos sexos: a saber, una rueda de fieltro o de paño de color amarillo, cosida en la parte superior de su vestimenta, a la altura del pecho y en la espalda, a fin de que constituya un signo de reconocimiento. El diámetro de dicha rueda será de cuatro dedos y su superficie será lo suficientemente grande

médiéval au miroir de l'art chrétien, op. cit.; Les juifs en France. Écrits dispersés, París, 1989; R. Mellinkoff, *Outcasts, op. cit.* También léase, con prudencia: A. Rubens, *A history of jewish costume*, Londres, 1967, y L. Finkelstein, *Jewish self-government in the Middle Ages*, nueva ed., Wesport, 1972. Sobre el círculo propiamente dicho, el mejor estudio hasta el momento es el de D. Sansy, “Marquer la différence. L'imposition de la rouelle aux xiii^e et xiv^e siècles”, en *Médiévales*, N^o 41, 2001, pp. 15-36.

- 31 F. Singermann, *Die Kennzeichnung der Juden im Mittelalter*, Berlín, 1915, y sobre todo G. Kisch, “The yellow badge in history”, en *Historia Judaica*, vol. 19, 1957, pp. 89-146. Sin embargo, existen numerosas excepciones a esa tendencia a una uniformidad en torno al color amarillo. Tal es el caso, por ejemplo, de Venecia, donde el gorro amarillo poco a poco se transforma en un gorro rojo: B. Ravid, “From yellow to red. On the distinguished head covering of the jews of Venice”, en *Jewish History*, vol. 6, 1992, fasc. 1-2, pp. 179-210.
- 32 Se hallará una bibliografía abundante en los dos artículos de Kisch y Ravid citados en la nota precedente. También véase el estudio de Danièle Sansy citado en la nota 30.

para contener la palma de una mano. Si luego de esta medida se halla a un judío sin esta insignia, la parte superior de su vestimenta pertenecerá a aquel que lo haya encontrado.^{33*}

Lo que favorece el empleo del amarillo como color malo a fines de la Edad Media es, tal vez, el uso inmoderado del oro y el dorado en todos los ámbitos de la creación artística y, por ende, en la mayor parte de los sistemas emblemáticos y simbólicos. Ese oro es a su vez materia y luz; expresa hasta el punto máximo esa búsqueda de la luminosidad y la densidad de los colores que caracteriza a toda la sensibilidad de fines de la Edad Media. Es por eso que el dorado se vuelve poco a poco el “amarillo bueno” y todos los demás amarillos se desvalorizan. No sólo el amarillo que tiende al rojo, como en la cabellera pelirroja de Judas; sino también el amarillo que tiende al verde, al que hoy llamamos “amarillo limón”. El amarillo-verde o, más precisamente, la combinación o el acercamiento del amarillo y el verde –dos colores que jamás son vecinos en las clasificaciones medievales de los colores– parece constituir para el ojo medieval algo agresivo, perturbado, inquietante. Cuando están combinados, son los colores del desorden, de la locura, de la perturbación de los sentidos y el espíritu. Como tales, se los coloca en la ropa de los locos y de los bufones de la corte, en la ropa del Necio del libro de los Salmos y, sobre todo, en la de Judas, cuya túnica amarilla con frecuencia se combina, del siglo XIV al siglo XVI, con otra prenda de vestir de color verde.

Sin embargo, ser pelirrojo no sólo significa reunir en su persona los aspectos negativos del rojo y el amarillo. Ser pelirrojo también significa tener la piel salpicada con pecas, significa ser moteado, por ende impuro, y participar de cierta animalidad. La sensibilidad medieval siente horror por lo moteado. Para ella, lo bello es lo puro y lo puro es lo liso. Lo rayado

33 Traducción parcial del texto publicado por E. de Laurière en las *Ordonnances des rois de France de la troisième race*, París, 1723, t. 1, p. 294. Para una traducción completa de dicha ordenanza, véase G. Nahon, “Les ordonnances de saint Louis et les juifs”, en *Les Nouveaux Cahiers*, t. 23, 1970, pp. 23-42. Sobre San Luis y los judíos, J. Le Goff, *Saint Louis*, París, 1996, pp. 793-814.

* [“Parce que nous voulons que les juifs puissent être reconnus et distingués des chrétiens, nous vous ordonnons d’imposer des insignes à chaque juif des deux sexes: à savoir une roue de feutre ou de drap de couleur jaune, cousue sur le haut du vêtement, au niveau de la poitrine et dans le dos, afin de constituer un signe de reconnaissance. Le diamètre de cette roue sera de quatre doigts et sa surface assez grande pour contenir la paume d’une main. Si à la suite de cette mesure un juif est trouvé sans cet insigne, la partie supérieure de son vêtement appartiendra à celui qui l’aura trouvé ainsi.”]

siempre es peyorativo (al igual que su forma exagerada: el damero)³⁴ y lo moteado, particularmente inquietante. Nada de esto sorprende en un mundo donde las enfermedades de la piel son frecuentes, graves y temidas, y donde la lepra, que representa su forma más extrema, deja al margen de la sociedad a aquellos que la padecen. Para el hombre medieval, las manchas siempre son misteriosas, impuras y una deshonra. Convierten al pelirrojo en un ser enfermo, malsano, casi un tabú. A esa impureza conespécífica se agrega una connotación de animalidad, puesto que el hombre pelirrojo no sólo tiene el vello del zorro hipócrita o de la ardilla lúbrica,³⁵ sino que también está cubierto de manchas, como los animales más crueles: el leopardo, el dragón y el tigre, los tres temibles enemigos del león.³⁶ No sólo es falso y vicioso como el zorro, sino que también es feroz y sanguinario como el leopardo. Esto explica la reputación de ogro que a veces tiene en el folklore y en la literatura oral hasta pleno siglo XVIII.

TODOS LOS ZURDOS SON PELIRROJOS

Las imágenes religiosas de fines de la Edad Media obedecen a controles rigurosos, en particular las del libro manuscrito. Desde que la iluminación pasó en parte a manos de los laicos, aumentaron los riesgos de una codificación menos repetitiva, o demasiado desenfrenada, y con ellos los riesgos de sobrelectura o de deslizamiento semántico. Esto explica los controles en la elección y la elaboración de las escenas representadas. También explica las redundancias de todo tipo a la hora de representar a los personajes. Con el paso de las décadas, la imagen parece ser cada vez más insistente, especialmente cuando se trata de personajes negativos. Un traidor

³⁴ M. Pastoureau, *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, París, 1991 [trad. esp.: *Las vestiduras del diablo: breve historia de las rayas en la indumentaria*, Barcelona, Océano, 2005].

³⁵ Hoy, la ardilla es un pequeño animal simpático, jovial, lúdico, inofensivo; en la Edad Media, no representa nada de todo esto. La ardilla es “el mono del bosque”, como escribe un autor alemán del siglo XIV. Se la considera perezosa, lúbrica, estúpida y avara. Dedicó la mayor parte de su tiempo a dormir, a jugar y retozar con sus congéneres, a jugar y retozar en los árboles. Además, conserva mucho más alimento del que necesita –lo que constituye un pecado muy grave– y ni siquiera recuerda los escondites que ha utilizado, lo que es prueba de una gran estupidez. Su pelaje rojizo es la señal exterior de esa mala naturaleza.

³⁶ Mientras se espera un estudio de conjunto sobre el problema del moteado, véase M. Pastoureau, *Figures et couleurs*, op. cit., pp. 159-173 y 193-207.

debe interpretarse absolutamente como un traidor. Por lo tanto, hay que multiplicar los atributos y las marcas de la imagen que ayudan a identificarlo como tal.

En este ámbito, el caso de Judas es ejemplar. A partir de comienzos del siglo XIV, ya no basta con la cabellera pelirroja, ya no basta con la máscara bestial, ya no basta con el “delito de portación de rostro”. A partir de entonces, hay que cambiar y reforzar los signos inscritos sobre la cabeza por otros signos colocados sobre el cuerpo o la ropa. A eso se debe la multiplicación de atributos y caracteres específicos, evocados al comienzo de este estudio. Entre éstos, uno es de índole gestual y se vuelve cada vez más recurrente en la panoplia emblemática del apóstol felón: la zurdera. Con el paso de los siglos, Judas tiende a volverse zurdo. A partir de entonces, con la mano izquierda recibe (y luego devuelve) la bolsa con los treinta denarios; con la mano izquierda esconde detrás de su espalda el pescado robado o bien lleva a su boca el bocado acusador durante la Cena y, luego, con ella instala la cuerda para ahorcarse cuando llega el momento del arrepentimiento. Sin duda, así como no siempre es pelirrojo, Judas tampoco es siempre zurdo. Pero se trata de una característica lo suficientemente frecuente, sobre todo en las imágenes flamencas y alemanas, para llamar la atención. Sobre todo porque, por lo general, los personajes zurdos son muy poco frecuentes en las imágenes medievales.

Un tiempo atrás, comencé a establecer el corpus de estos últimos y me siguió en esa vía Pierre-Michel Bertrand, cuyos recientes trabajos sobre la historia de la zurdera son una autoridad en la actualidad.³⁷ Ahora bien, si cuantitativamente la cosecha es escasa, cualitativamente resulta instructiva. Todos los zurdos de la iconografía medieval son, por un motivo u otro, personajes negativos. Y eso es así se trate de héroes de primera importancia como de comparsas de tercera categoría, entregados a cualquier ocupación infame o reprensible en los extremos de la imagen o en el fondo de la escena. Entre ellos, hallamos a algunos excluidos o marginados mencionados más arriba, sobre todo los carniceros, los verdugos, los malabaristas, los cambistas y las prostitutas. Pero esos zurdos de la imaginería medieval se hallan, sobre todo, en el ámbito de los no cristianos (paganos, judíos, musulmanes) y en el del Infierno (Satán, criaturas demoníacas): aquí los soberanos y los jefes dirigen y ordenan con la mano izquierda, la mano mala, la mano fatal; y, con esa misma mano, sus soldados o sus servidores ejecutan sus órdenes. El universo del mal aparece, en parte, como un universo de zurdos.

37 P.-M. Bertrand, *Histoire des gauchers en Occident. Des gens à l'envers*, París, 2002.

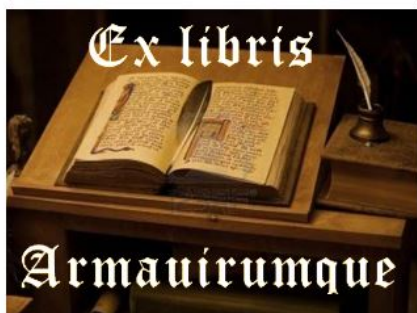
No es necesario detenerse aquí en el carácter peyorativo de la mano izquierda. No faltan estudios que comprueben esa tradición en la mayor parte de las culturas, incluidas, por supuesto, las culturas europeas.³⁸ En cuanto al período medieval, hallamos la triple herencia bíblica, grecorromana y germánica evocada más arriba.³⁹ La Biblia, en particular, destaca en repetidas oportunidades la preeminencia de la mano derecha,⁴⁰ del lado derecho, del lugar situado a la derecha y, de modo inverso, el descrédito y la perversidad de todo aquello que se halla a la izquierda. Sobre este tema, un fragmento del evangelio de Mateo ha causado una particular impresión en los hombres de la Edad Media. Se trata del último discurso pronunciado por Jesús antes de los acontecimientos de su Pasión, discurso ya escatológico, que anuncia el regreso del Hijo del Hombre:

- 38 La bibliografía disponible sobre el problema de la zurdera es en sí misma un documento histórico pertinente. Abundan los trabajos en el ámbito de la neuropsicología y de la anatomía cortical; todos se esfuerzan por presentar a los zurdos como a “personas como las demás”, pero su insistencia al hacerlo parece mostrar que ser zurdo es una enfermedad, al menos una enfermedad social. Recientemente, mientras buscaba obras sobre la cuestión de la zurdera en una gran librería del Barrio Latino en París, un vendedor me invitó a consultar la sección “Discapacitados” (¿cuándo habrá que consultar la sección “Criminalidad” para encontrar los trabajos sobre la zurdera?). Además de la admirable obra de P.-M. Bertrand citada en la nota precedente, véase sobre todo: H. y J. Jursch, *Hände als Symbol und Gestalt*, Berlín, 1951; V. Fritsch, *Links und Recht in Wissenschaft und Leben*, Stuttgart, 1964; R. Kourilsky y P. Grapin (dirs.), *Main droite et main gauche*, París, 1968; H. Hécaen, *Les gauchers*, París, 1984 (importante bibliografía); sin embargo, me parece que el mejor estudio antropológico sigue siendo el de R. Hertz, “La prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse”, en *Mélanges de sociologie religieuse et de folklore*, 1928, pp. 84-127 [trad. esp.: “La preeminencia de la mano derecha. Estudio sobre la polaridad religiosa”, en *La muerte y la mano derecha*, Madrid, Alianza, 1990]; se la completará con R. Needham (dir.), *Right and left. Essays on dual symbolic classification*, Chicago, 1973.
- 39 Recordemos, en cuanto a esto, que en francés medio y antiguo la palabra *gauche* [izquierda], derivada de un verbo franco **wankjan*, que significa “vacilar”, designa lo que está “de través”, “curvado”, “que ha perdido su forma” (sentido que a veces conserva en francés moderno). Como término de lateralidad, nuestra *gauche* [izquierda] a veces se expresa por la palabra *senestre* [siniestra], derivada del latín *sinister* que ya poseía el doble sentido de “izquierda” y de “desfavorable”. Recién en el siglo xvi la palabra *senestre* retrocede definitivamente en favor de *gauche* para designar la mano o el lado izquierdo.
- 40 No obstante, existe una excepción que constituye una válvula de escape como en el caso del color rojizo: Aod, juez de Israel, es zurdo; se vale de esta particularidad para asesinar al rey de Moab y devolver de ese modo a los israelitas su libertad contra los moabitas (Jue 3,15-30).

Se reunirán en su presencia todas las gentes, y separará a unos de otros, como el pastor separa a las ovejas de los cabritos, y pondrá a las ovejas a su derecha y los cabritos a su izquierda. [...] Y dirá a los de la izquierda: apartaos de mí, malditos, al fuego eterno.⁴¹

Para la cultura de la Edad Media cristiana, la mano izquierda es la de los enemigos de Cristo. Por eso se convierte en la que a veces emplean en las imágenes sus jueces (Caifás, Pilatos, Herodes) o sus verdugos: los que lo atan, los que lo flagelan, los que lo clavan sobre la cruz, los que siguen haciéndolo sufrir una vez que está crucificado. Y así como también es la mano de Satán y de sus criaturas, la mano izquierda también se vuelve aquella con la que los traidores, los herejes y los infieles llevan a cabo sus malas acciones. Entre ellos también se hallan, por supuesto, los pelirrojos que hemos encontrado en el desfile de felones: Caín, Dalila, Saúl, Ganelón, Mordred, todos traidores para los cuales, al igual que para Judas, los atributos convencionales ya no bastan: en los siglos XIV y XV, a veces hay que agregar los vicios de orden gestual. Así es como Caín (Figura 6) mata a Abel con la mano izquierda (por lo general, con una laya o con la mandíbula de un burro); así, Dalila corta los cabellos de Sansón con la mano izquierda; así, Saúl se suicida sosteniendo su lanza o su espada con la mano izquierda; así, Ganelón y Mordred —el traidor de la literatura épica y el de la novela artúrica— combaten a veces con la mano izquierda.

Sin duda, al igual que Judas, estos cuatro personajes no siempre son zurdos. Pero podemos observar que, cuando no lo son, de todos modos son pelirrojos. Así como suelen ser pelirrojos, a partir de mediados del siglo XIV, los verdugos, los caballeros felones y los personajes crueles que utilizan la mano izquierda. En lo sucesivo, y durante muchas décadas, si bien todos los pelirrojos no son zurdos en la imaginería occidental, por el contrario, todos los zurdos, o casi todos, son pelirrojos.



41 Mt 25,31-33 y 41.

El emblema

El nacimiento de los escudos de armas

De la identidad individual
a la identidad familiar

En la primera mitad del siglo XII, aparece un poco en todas partes en Europa occidental, pero principalmente en las regiones situadas entre el Loira y el Rin, una nueva fórmula emblemática, destinada a transformar profundamente todas las prácticas emblemáticas y simbólicas de la sociedad medieval: el escudo de armas. De éste y del código que garantiza su funcionamiento –el blasón– han surgido sistemas y usos que superan ampliamente el estricto marco de la heráldica. Durante muchos siglos, en efecto, todos los signos visuales relativos a la identidad, el parentesco, el color y la imagen parecen haber recibido la influencia, próxima o lejana, de los escudos de armas. Esa influencia, por otra parte, continúa ejerciéndose en la actualidad: los colores litúrgicos, las banderas nacionales, las insignias militares y civiles, las camisetas de los deportistas, los carteles del código de la ruta, por ejemplo, son en gran parte herederos del sistema heráldico medieval. En cuanto a los escudos de armas, éstos continúan existiendo y, pese a la competencia de nuevos emblemas, no parece en absoluto que vayan a desaparecer en un futuro, ni cercano ni lejano.

LA CUESTIÓN DE LOS ORÍGENES

La aparición de los escudos de armas es un hecho social de peso considerable. Desde fines de la Edad Media hasta el día de hoy, se han propuesto muchas hipótesis para explicar su aparición, comprender sus causas, precisar las fechas. El padre jesuita Claude-François Ménéstrier (1631-1705) –probablemente el mejor heraldista francés del Antiguo Régimen– enumera unas veinte en su trabajo *Le véritable art du blason et l'origine des armoiries*, publicado

en 1671.¹ Algunas, que hoy nos parecen fantasiosas, como las que atribuyen el invento de los escudos de armas a Adán, Noé, David, Alejandro, César o al rey Arturo, se descartaron muy pronto, por lo general a partir de fines del siglo xvi. Otras, basadas en argumentos más sólidos, tuvieron una vida más larga, pero poco a poco fueron socavadas por los trabajos de los heraldistas de fines del siglo xix y de comienzos del xx. Así es como las tres hipótesis que durante mucho tiempo gozaron del crédito de los eruditos, hoy se han abandonado. Primero, una ideapreciada por los autores medievales y los del siglo xvi: una filiación directa entre los emblemas (militares o familiares) de la Antigüedad grecorromana y los primeros escudos de armas del siglo xii. Luego, una explicación propuesta por varios heraldistas alemanes: una influencia privilegiada de las runas, las insignias militares bárbaras y la emblemática germano-escandinava del primer milenio sobre la formación del sistema heráldico.² Finalmente, y sobre todo, ya que esta teoría fue la que tuvo la vida más larga: un origen oriental, fundado en la adopción por parte de los occidentales de una costumbre musulmana (y hasta bizantina) durante la primera Cruzada. Esta hipótesis prevaleció durante mucho tiempo, pero varios eruditos, como M. Prinet y L. A. Mayer hace casi un siglo, han mostrado cómo la adopción en tierra del Islam o en Bizancio de marcas o insignias en mayor o menor medida emparentadas con los escudos de armas era más de doscientos años posterior a la aparición de los escudos de armas en Europa occidental.³

En la actualidad, todos los historiadores admiten definitivamente que su aparición no se debe en absoluto ni a las Cruzadas, ni al Oriente, ni a las invasiones bárbaras, ni a las runas, ni a la Antigüedad grecorromana, sino que está vinculada, por un lado, a las transformaciones de la sociedad occi-

1 C.-F. Ménesier, *Le véritable art du blason et l'origine des armoiries*, París, 1671, pp. 109-194. Véase también, del mismo autor, *Origines des armoiries*, 2ª ed., París, 1680, pp. 5-112 y 135-158. Se me permitirá remitir, en lo que respecta a la bibliografía sobre el problema del origen de los escudos de armas, a mi artículo: "Origine, apparition et diffusion des armoiries. Essai de bibliographie", en Académie Internationale d'Héraldique, *L'origine des armoiries*, Actas del II Coloquio Internacional de Heráldica (Brixen / Bressanone, octubre de 1981), París, 1983, pp. 97-104.

2 La teoría de un origen rúnico de los escudos de armas, antes vigorosamente defendida por B. Koerner, *Handbuch der Heraldikunst*, Görlitz, 1920-1930, 4 vols., hoy está completamente abandonada, incluso por los heraldistas alemanes. En cambio, la de una emblemática germanica preheráldica aún tiene serios partidarios. Véase E. Kittel, "Wappentheorien", en *Archivum Heraldicum*, 1971, pp. 18-26 y 53-59.

3 M. Prinet, "De l'origine orientale des armoiries européennes", en *Archives Héraldiques Suisses*, t. 26, 1912, pp. 53-58; L. A. Mayer, *Saracenic heraldry. A survey*, Oxford, 1933, pp. 1-7.

dental luego del año mil y, por el otro, a la evolución del equipo militar entre fines del siglo XI y mediados del siglo XII.⁴ Veamos primero lo relativo al equipo militar. Poco a poco vueltos irreconocibles por el capuchón de la cota (que sube hasta el mentón) y por el nasal del casco (que desciende sobre el rostro) (figuras 9 y 10), los guerreros occidentales, a partir de los años 1080-1120, adoptan progresivamente (el adverbio es importante) la costumbre de hacer pintar sobre la superficie plana de su escudo figuras geométricas, animales o florales, que les sirven como signos de reconocimiento en medio de la batalla. El problema consiste en hallar el origen de esas figuras, en establecer una cronología precisa de su transformación en verdaderos escudos de armas—teniendo en cuenta que no se puede hablar de escudos de armas sino a partir del momento en que el empleo de las mismas figuras es constante en un mismo personaje y en que algunas reglas simples intervienen en su representación— y luego en estudiar cómo esos escudos de armas poco a poco se volvieron familiares y hereditarios.

La cuestión de las reglas es quizá la cuestión esencial. En efecto, si bien podemos comprender fácilmente que los guerreros recurran a marcas pintadas sobre su gran escudo para reconocerse en la guerra y en el torneo (y sin duda en el torneo más que en la guerra), si bien también podemos comprender que, con un objetivo práctico, hayan reconocido la utilidad de servirse de las mismas marcas durante un largo período y hasta durante toda su existencia, si bien, incluso, podemos comprender, debido a las mutaciones feudales y a la evolución de las estructuras familiares, el establecimiento progresivo del carácter hereditario de los signos así creados, en cambio, de ningún modo podemos comprender cómo se instituyeron, desde el comienzo, reglas para codificar su representación y organizar su funcionamiento. Sin embargo, esas reglas son las que hacen que la heráldica europea sea un sistema diferente de los otros sistemas de emblemas, anteriores o posteriores, militares o civiles, individuales o colectivos.

Sin un análisis exhaustivo y profundo de las fuentes, las soluciones que hoy se proponen para comprender la génesis de los escudos de armas en la primera mitad del siglo XII no pueden ser sino hipótesis. Las resumiré a continuación.⁵ Los escudos de armas no nacieron *ex nihilo*, sino que

4 Para una síntesis de nuestros conocimientos, véase M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, 2ª ed., París, 1993, pp. 20-36 y 298-310.

5 D. L. Galbreath, *Manuel du blason*, Lausana, 1942, pp. 28-43; M. Pastoureau, "L'apparition des armoiries en Occident: état du problème", en *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 134, 1976, pp. 281-300, y "La genèse des armoiries: emblématique féodale ou emblématique familiale?", en *Cahiers d'Héraldique du CNRS*, t. 4, pp. 91-126.

son el producto de la fusión en una sola fórmula de distintos elementos y usos emblemáticos anteriores. Dichos elementos son variados y los principales provienen de los pendones, los sellos, las monedas y los escudos. Los pendones (utilizo aquí esta palabra en un sentido vasto, agrupando todas las categorías de *vexilla*) y, de manera más general, las telas han provisto los colores y sus combinaciones, algunas figuras geométricas (piezas, particiones, estructura en sembrado) al igual que el vínculo entre una gran cantidad de escudos de armas primitivos no con las familias, sino con los feudos. De los sellos y las monedas, por el contrario, provienen varias figuras emblemáticas (animales, plantas, objetos) ya utilizadas por algunas grandes familias en el siglo XI, incluso mucho antes, al igual que el carácter hereditario de aquellas figuras y el recurso frecuente a emblemas “parlantes”, es decir, a figuras cuyo nombre forma un juego de palabras con el del poseedor: la lubina* de los condes de Bar, las “bolas”** (roeles en términos del blasón) de los condes de Boulogne, el halcón de los sires de Falkenstein. De los broqueles, finalmente, se tomaron la forma por lo general triangular del escudo heráldico, el uso de forros (vero y armaño) y algunas figuras geométricas (banda, cruz, jefe, faja, bordura) heredadas de la estructura misma de dichos broqueles.⁶

* En francés *bar*. [N. de la T.]

** En francés *boules*. [N. de la T.]

6 El gran escudo sobre el cual aparecen, a fines del siglo XI y a comienzos del siglo XII, los primeros signos protoheráldicos, tiene forma de almendra, está curvado a lo largo de su eje vertical y termina en una punta que permite clavarlo en la tierra. Sus dimensiones pueden ser considerables: más de 1,50 m de altura y un ancho comprendido entre 60 y 80 cm. Cubre al guerrero de los pies hasta el mentón y sirve de camilla después de la batalla. Está formado por un ensamblaje de planchas, los *ais*, sostenidos por un armazón metálico de diversas formas. La más frecuente está constituida por una bordura asociada a una suerte de gran estrella de ocho puntas, que irradia desde el centro. El interior del escudo está acolchado; el exterior está recubierto de tela, cuero o piel. Allí donde el escudo es más redondeado, el bulto se prolonga por una protuberancia metálica más o menos prominente, la *bocle*, finamente cincelada en los escudos ceremoniales y a veces engastada con abalorios. Cuando no está combatiendo, el caballero puede colocar su escudo en bandolera o colgarlo alrededor de su cuello por medio de una correa que se alarga a voluntad, la *guige*. Durante el combate, pasa la mano que sostiene las riendas por los *enarmes*, correas más cortas en forma de cruz o de sotuer, que mantienen el escudo sobre el antebrazo. Este escudo en forma de almendra no es el único que se utiliza en los campos de batalla. El antiguo broquel redondo de los caballeros carolingios no ha desaparecido por completo en el siglo XII. Pero aunque a veces los caballeros lo utilizan, sin embargo, parece estar reservado a los sargentos y a los infantes.

Esa fusión no se produjo ni súbitamente, ni con el mismo ritmo, ni según las mismas modalidades en las distintas regiones de Europa occidental. La importancia de tal o cual préstamo ha podido variar de una región a otra. No obstante, parecería que los pendones, y de una manera más general las telas, son los que cumplieron el papel más importante, tanto en lo que respecta a los colores y a las figuras, como en lo que respecta a su terminología y su sistematización. Es sorprendente observar cuán numerosos son los términos del blasón franceses tomados del vocabulario de los tejidos: sin duda, más de la mitad de los términos de uso corriente en la heráldica medieval. Ésa es una fuente de investigación particularmente rica que convendría explotar mediante el análisis no sólo de los textos literarios y narrativos, sino también de los tratados técnicos, los reglamentos profesionales y las enciclopedias de los siglos XII y XIII.⁷

Si bien ya se conocen los grandes rasgos de esa fusión de distintos elementos preexistentes en un único sistema, resta determinar en qué fecha los escudos de armas, es decir, el producto de dicha fusión, aparecieron realmente. O, más exactamente, en qué fecha los guerreros, a fin de volverse reconocibles en los campos de batalla y de torneo, comenzaron a hacer que se representara constantemente sobre cada uno de sus escudos (pero también, a veces, sobre sus confalones, su cota de mallas, la gualdrapa de su caballo) la misma figura y los mismos colores. Ésta es una cuestión sobre la que debaten los heraldistas desde hace más de un siglo. Probablemente, su error consiste en querer alcanzar una precisión demasiado grande mientras que los documentos no proveen sino puntos de referencia que permiten, como mucho, obtener un intervalo de fechas de unos cuarenta años.

EL PROBLEMA DE LA FECHA

El Tapiz de Bayeux (figuras 9 y 10) provee un sólido *terminus a quo*. Hoy sabemos que se realizó hacia 1080, probablemente en el sur de Inglaterra, a pedido del obispo de Bayeux, Odo, medio hermano del rey Guillermo.⁸

⁷ El punto de partida de esas investigaciones renovadas debería ser el libro de G. J. Brault, *Early blazon. Heraldic terminology in the twelfth and thirteenth centuries with special reference to arthurian literature*, Oxford, 1972.

⁸ Véanse las últimas precisiones de L. Musset, *La tapisserie de Bayeux*, La Pierre-qui-vire, 1989, pp. 15-16. Algunos investigadores consideran, sin embargo, que el bordado no se realizó en Inglaterra, sino a orillas del Loira, en la abadía de Saint-Florent de Saumur, quizás a pedido del propio Guillermo.

Sin embargo, es evidente que las figuras que allí ornan los escudos (cruces, sotueres, dragones, borduras, sembrados) aún no son verdaderos escudos de armas: por un lado, algunos guerreros de los dos campos utilizan escudos idénticos; por el otro, un mismo personaje, representado en distintas escenas (por ejemplo Eustaquio II, conde de Boulogne) se sirve cada vez de un escudo diferente. Por el contrario, las figuras que ornan el escudo de Godofredo Plantagenet, conde de Anjou y duque de Normandía, sobre el esmalte de su famosa placa funeraria conservada en el museo Tessé de Mans, ya constituyen verdaderas armas (Figura 22). Pero la datación de dicho esmalte es delicada y controvertida.⁹ Godofredo murió en 1151. La placa funeraria fue encargada por su viuda Mathilde, no entre los años 1151 y 1152 como se creía antes,¹⁰ sino más bien hacia 1160.¹¹ Durante mucho tiempo, los heraldistas solían considerar esas armas —*d'azur semé de lionceaux d'or*—^{12*} como las más antiguas que se hayan conocido. Éstas habrían sido otorgadas en 1127 a Godofredo por su padrastro, el rey de Inglaterra Enrique I, para las fiestas en que fue armado caballero. Algunos eruditos, entre los más sabios, datan de ese año el nacimiento de los escudos de armas.¹³ En mi opinión, se trata de una afirmación vana y errónea. El nacimiento de los escudos de armas no sólo es un hecho social general imposible de datar con precisión porque se extiende a lo largo de varias décadas, sino también porque sólo conocemos las armas de Godofredo Plantagenêt a través de documentos posteriores a su muerte: por un lado, esa placa funeraria esmaltada, por el otro, un fragmento de la crónica de un fraile de Marmoutier, Jean Rapiçault, que describe las fiestas de 1127 en que se lo armó caballero y la entrega, por parte de Enrique I a Godofredo, de un “escudo ornado con leoncitos de oro que se colgó de

9 CNRS, *Catalogue international de l'œuvre de Limoges*, t. 1: *L'Époque romane*, París, 1988, N° 100.

10 E. Hucher, *L'émail de Geoffroi Plantagenêt au musée du Mans*, París, 1878.

11 M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Âge occidental*, Friburgo, 1972, pp. 81-83 y 327; fig. N° 40.

12 Es válido vacilar en cuanto a la cantidad de leones. La mayoría de los autores ven sólo seis; pero recientemente Roger Harmignies nos invitó a ver ocho, puesto que sobre la mitad visible del escudo de Godofredo se adivinan cuatro leones y por lo tanto hay otros cuatro en la otra mitad. R. Harmignies, “À propos du blason de Geoffroi Plantagenêt”, en *L'origine des armoiries*, op. cit., pp. 55-63.

* De azur sembrado de leoncitos de oro. [N. de la T.]

13 D. L. Galbreath, *Manuel du blason*, op. cit., pp. 25-26; R. Mathieu, *Le système héraldique français*, París, 1946, pp. 18-19; R. Viel, *Les origines symboliques du blason*, París, 1972, pp. 29-30.

su cuello”.¹⁴ Ahora bien, esa crónica de Jean Rapiçault se compiló entre los años 1175 y 1180, es decir, casi medio siglo después de los acontecimientos. Además, la única impresión conservada de un sello de Godofredo, pendiente de un acta que data de 1149, no posee ningún rastro de armas.¹⁵

El problema de la aparición de los escudos de armas es un hecho social que no puede estudiarse a partir de un solo terreno documental, aun si los sellos proporcionan las informaciones más numerosas y precisas.¹⁶ Asimismo, es importante distinguir claramente las cuestiones técnicas e iconográficas (decoración de los escudos, repertorio de las figuras, aparición de las reglas de composición y del “estilo” heráldico) de las cuestiones socio-jurídicas (quién posee armas en el siglo XII, relación de éstas con los feudos o con las familias, instauración progresiva del sistema hereditario una vez anexada la joven heráldica al parentesco).

Desde un punto de vista cronológico, tres fases parecen sucederse y convertir el nacimiento de los escudos de armas en un fenómeno que se despliega sobre cinco o seis generaciones: una fase de gestación (del comienzo del siglo XI a los años 1120-1130); una fase de aparición (c. 1120-1130 / c. 1160-1170); y una fase de difusión (c. 1170 / c. 1230). La fase central, que es el objeto de este capítulo, hoy es la que mejor se conoce, aunque varios puntos aún son controvertidos. Contrariamente a lo que podría creerse, la fase de difu-

14 *Clipeus leunculos aureos ymaginarios habens collo ejus suspenditur* (Jean de Marmoutier, *Historia Gaufrédi Normannorum ducis et comitis Andegavorum*, ed. L. Halphen y R. Poupardin, en *Chroniques des comtes d'Anjou...*, París, 1913, p. 179).

15 Sello descrito por G. Demay, *Inventaire des sceaux de la Normandie*, París, 1881, N° 20.

16 Se han publicado varias listas muy próximas a los antiguos sellos “armoriados” (tomando este término en un sentido relativamente amplio). Las más satisfactorias son las que establecieron D. L. Galbreath (*Manuel du blason*, *op. cit.*, pp. 26-27) y A. R. Wagner (*Heralds and heraldry in the Middle Ages*, 2ª ed., Londres, 1956, pp. 13-17). Éstas inventarían todos los sellos anteriores a 1160 que presentan caracteres claramente heráldicos (escudo armoriado) o bien sólo protoheráldicos (pendón, confalón, cota de armas, sudadero o campo del sello ornados con signos que, poco a poco, van a convertirse en auténticas figuras heráldicas). Pese a algunas lagunas, estas dos listas pueden considerarse, por las investigaciones futuras, como un punto de partida extremadamente sólido. Ahora bien, del estudio de los veinte sellos así inventariados, podemos extraer las informaciones siguientes: los signos protoheráldicos parecen figurar sobre el pendón o sobre el confalón antes de ocupar un lugar en el escudo; estos signos nacen un poco en todos lados en Europa occidental en un intervalo de fechas reducido: c. 1120-c. 1160; finalmente, para componer esos signos, hasta cerca de 1140, las figuras geométricas son más numerosas que las figuras animales o vegetales.

sión sigue siendo para el historiador la más misteriosa. Conocemos poco lo que realmente ocurre entre mediados del siglo XII, cuando algunos dinastas y feudatarios comienzan a poseer escudos de armas, y entre los años 1220 y 1230, cuando toda la nobleza occidental y una parte de la sociedad no noble ya están provistas de uno. Observamos, pues, que existen simultáneamente escudos de armas aún en gestación y escudos de armas ya estabilizados, escudos de armas individuales y escudos de armas de grupo, escudos de armas familiares y escudos de armas feudales, escudos de armas militares y escudos de armas civiles. También observamos que un mismo personaje puede poseer varios escudos de armas diferentes o bien que, en el seno de la misma familia, el padre y el hijo, o incluso dos hermanos, pueden utilizar escudos de armas distintos.

En cuanto a la fase de gestación, su estudio, sobre todo, pone de relieve la atmósfera de intensa fermentación emblemática en la que nacieron los primeros escudos de armas. La sociedad occidental de fines del siglo XI ya es una sociedad fuertemente emblematizada, como lo muestra el documento excepcional constituido por el Tapiz de Bayeux. Una lectura atenta permite reconocer allí unos diez sistemas de signos diferentes cuya función es indicar la identidad, el estatus social, el rango, la dignidad, las actividades y hasta la etnia (como, por ejemplo, la nuca afeitada que distingue a los normandos de los sajones) de los diversos personajes y grupos representados. El problema es relacionar esos sistemas de signos con el sistema heráldico tal cual se instaura algunas décadas más tarde. Para ello, el procedimiento más fructífero consiste quizás en remontarse en el tiempo y partir no de los alrededores del año mil, sino del comienzo del siglo XIII. En esa fecha, en efecto, en el seno de varios grupos familiares importantes, todas las ramas –incluidas las ramas que se separaron de la rama primogénita antes del nacimiento de los escudos de armas– poseen armas similares. ¿Elección deliberada para poner de relieve la cohesión del grupo familiar extenso? ¿O bien transmisión a cinco, seis, incluso siete generaciones de un antiguo emblema familiar muy anterior a los escudos de armas? Las investigaciones llevan a pensar que los dos casos existieron, tanto en Francia e Inglaterra como en las tierras de Imperio.¹⁷ Del mismo modo, permiten poner de relieve, junto con la existencia de emblemas familiares preheráldicos, la existencia de emblemas feudales o territoriales, trans-

17 Además del artículo “La genèse des armoiries...”, citado más arriba, véase “L’origine des armoiries: un problème en voie de solution?”, en *Genealogica et heraldica. Recueil du XIV^e Congrès International des Sciences Généalogique et Héraldique* (Copenhague, 1980), Copenhague, 1981, pp. 241-254.

mitidos mediante diversos soportes (tejidos y *vexilla*, monedas, sellos) desde fines de la época carolingia hasta comienzos del siglo XIII, fecha de su fusión generalizada con los emblemas familiares en el seno de los escudos de armas definitivamente constituidos.

La heráldica primitiva aparece como el producto de la combinación en un solo sistema —a su vez social y técnico— de una triple emblemática anterior: individual, familiar y feudal. El sistema creado de ese modo se elaboró completamente fuera de la influencia de la Iglesia, lo que pone plenamente de manifiesto el empleo, desde el comienzo, de la lengua vulgar como lengua utilizada para describir los escudos de armas. Más allá de esas cuestiones propiamente militares, está relacionado con un fenómeno de mayor amplitud que recorre todo el siglo XII y que atañe a todos los individuos y a todos los grupos sociales: la búsqueda, la afirmación y la proclamación de la identidad. Ese último punto es esencial. La transformación del equipo militar es, sin duda, la causa material que provocó la aparición progresiva de los escudos de armas en los campos de batalla y de torneo. Pero existen otras causas, más profundas, que explican esta aparición y que la convierten en un verdadero hecho social.

LA EXPRESIÓN DE LA IDENTIDAD

El nacimiento de los escudos de armas, en efecto, no es en absoluto un acontecimiento aislado. Se inscribe dentro de un vasto conjunto de mutaciones que sacudieron a la sociedad occidental durante casi dos siglos. Luego de la caída del imperio carolingio y los disturbios que la sucedieron, surgió un nuevo orden social, que antes se calificaba de *feudal* y al que hoy los historiadores prefieren llamar *señorial*. Ese nuevo orden señorial se caracteriza por un “encelulamiento”¹⁸ del conjunto de las clases y las categorías sociales. Cada individuo —noble o plebeyo, clérigo o laico, campesino o ciudadano— a partir de ese momento pertenece a un grupo y ese grupo, a un grupo más grande. De ese modo, la sociedad tiende a volverse un mosaico de células, inscritas unas dentro de otras. Considero que los escu-

18 Tomo este término de R. Fossier, *Enfances de l'Europe (x^e-xii^e s.)*. *Aspects économiques et sociaux*, París, 1982, 2 vols. [trad. esp.: *La infancia de Europa: aspectos económicos y sociales*, Cerdanyola, Labor, 1984]. Véase también D. Barthélemy, *L'ordre seigneurial (xi^e-xii^e s.)*, París, 1990 (*Nouvelle histoire de la France médiévale*, vol. 3).

dos de armas nacieron de esas nuevas estructuras sociales. A estructuras nuevas, etiquetas nuevas: hay que poder identificarse, reconocerse, proclamarse. Ahora bien, los sistemas de identidad antiguos ya no bastan o ya no son convenientes, puesto que se basan en un orden social que ha desaparecido. Hay que crear sistemas nuevos. El escudo de armas es una de esas nuevas etiquetas y la heráldica, uno de esos nuevos sistemas. Pero existen otros, contemporáneos y emparentados con la joven heráldica.

Tal es el caso de los nombres patronímicos que, en una gran parte de Europa occidental, nacen al mismo tiempo que los primeros escudos de armas y luego se difunden casi al mismo ritmo, al menos en la clase noble. A partir de fines del siglo XII, ambos cumplen la función de situar al individuo dentro de su familia cercana y a esa familia cercana, dentro de un grupo familiar más extenso.¹⁹ Lo mismo sucede con la indumentaria que, entre los siglos XI y XII, sufre varias transformaciones, a veces para gran escándalo de los prelados y los moralistas.²⁰ La indumentaria laica masculina, sobre todo, pasa del corto al largo, se dota de formas y colores nuevos, se enriquece con ornamentos y accesorios hasta ese entonces reservados a la indumentaria femenina. De ese modo, se vuelve más taxonómica e indica a primera vista a quién se tiene enfrente. En cuanto a la vestimenta monacal, se convierte en una verdadera insignia, construida en torno al color y que forma un sistema. La violenta disputa entre cluniacenses –frailes negros– y cistercienses –frailes blancos– entre los años 1120 y 1145 pone claramente de manifiesto esa nueva “heraldización” del traje monástico.²¹ A partir de entonces, el color hace al fraile, así como hace al caballero.

También es el caso, finalmente, de los atributos iconográficos que, en las imágenes, tienden a multiplicarse. Sin duda, éstos existen desde hace mucho tiempo, pero entre los años 1100 y mediados del siglo XIII, parecen proliferar y ya no atañen únicamente a las personas poderosas, las personas divinas y algunos santos particularmente venerados, sino también al conjunto de la sociedad representada en las imágenes. Oficiales subalternos y gente de la justicia, lacayos y sirvientes, artesanos y gente de oficio, simples curas, modestos priores, santos locales, personajes bíblicos y héroes literarios de segundo plano: todo el mundo recibe atributos. Tanto

19 M. Bourin (dir.), *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, Tours, 1990-1997, 5 tomos en 7 vols.

20 H. Platelle, “Le problème du scandale. Les nouvelles modes masculines aux XI^e et XII^e siècles”, en *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, t. 62, 1975, pp. 1071-1096.

21 Véase en este volumen “Nacimiento de un mundo en blanco y negro”, pp. 147-187.

en la sociedad iconográfica como en la sociedad real, ahora cada uno debe ocupar su lugar y poder identificarse con certeza.

De este modo, en el curso del siglo XII, en todas partes se ponen en funcionamiento signos nuevos, cuya misión no sólo es indicar la identidad de un individuo, sino también su lugar dentro de un grupo, su rango, su dignidad, su estatus social. Y lo que es válido para los individuos, también lo es para las comunidades y las personas morales. Los emblemas proliferan y, bajo la influencia de la escolástica naciente, pasan del simple repertorio o la simple nomenclatura al verdadero sistema organizado. En ese paso, los escudos de armas parecen haber sido los más precoces y los más eficientes. Al comienzo individuales, a partir de los años 1170 rápidamente se anexan con solidez al parentesco. A fines del siglo XII, en el seno de una misma familia, con frecuencia su uso se ha vuelto heráldico y ese carácter familiar y hereditario es lo que les da su esencia definitiva.²²

LA DIFUSIÓN SOCIAL

En el estado actual de las investigaciones, como hemos visto, resulta difícil elaborar un cuadro completo y preciso de la difusión social de los primeros escudos de armas. Pero sabemos cuáles son sus líneas generales. Primero utilizados únicamente por los príncipes (duques, condes) y los grandes señores, fueron adoptados progresivamente por el conjunto de la aristocracia occidental (figuras 14 y 15). A comienzos del siglo XIII, toda la pequeña y mediana nobleza posee uno. Pero, al mismo tiempo, su empleo se extendió no sólo a los no combatientes, a los no nobles y a las distintas comunidades y personas morales: sucesivamente, las mujeres (a partir de 1180, a veces antes), los patricios y los burgueses (c. 1220), los artesanos (a partir de los años 1230-1240), las ciudades (desde fines del siglo XII), los cuerpos de oficios (c. 1250), las instituciones y las jurisdicciones (a fines del siglo XIII y a comienzos del XIV) adoptan escudos de armas. En algunas regiones (Normandía, Flandes, Inglaterra meridional), a veces hasta los campesinos los utilizan. En cuanto a la Iglesia, primero desconfiada

²² Sobre la génesis, la aparición y la primera difusión de los escudos de armas: *L'origine des armoiries*, op. cit.; L. Fenske, "Adel und Rittertum im Spiegel früher heraldischer Formen", en J. Fleckenstein (dir.), *Das ritterliche Turnier im Mittelalter*, Gotinga, 1985, pp. 75-160; M. Pastoureau, "La naissances des armoiries", en *Cahiers du léopard d'or*, vol. 3, 1994 (*Le XI^e siècle*), pp. 103-122.

de ese sistema de signos completamente elaborado fuera de su influencia, lo va incorporando progresivamente. Los obispos son los primeros en implementar escudos de armas (c. 1220-1230), luego los canónigos y los clérigos seculares (c. 1260), más tarde los abades y las comunidades monacales. A partir de comienzos del siglo siguiente, las iglesias y los edificios religiosos se vuelven verdaderos “museos” de escudos de armas. Se los halla en los suelos, los muros, las vidrieras, los techos, los objetos y las ropas del culto. El arte religioso de fines de la Edad Media les confiere un lugar considerable.

Muy pronto, señores y caballeros dejaron de conformarse con hacer pintar sobre su escudo las armas que acababan de adoptar. También hicieron que se las representara en su pendón, en la gualdrapa de su caballo, sobre la cota de mallas y luego sobre distintos bienes muebles e inmuebles de su pertenencia, principalmente su sello, símbolo de su personalidad jurídica. Poco a poco, todas las personas que poseían un sello adoptaron la costumbre de cubrir su campo de armas, tal como lo hacía la aristocracia (Figura 17). Mediante el sello —cuyo empleo en ese momento se halla en plena expansión en todas las clases de la sociedad— el uso de los escudos de armas se amplió a las mujeres, a los clérigos, a los plebeyos y a todas las personas morales. En cuanto a esto, un número resulta significativo: conocemos, en el caso de Europa occidental, aproximadamente un millón de escudos de armas medievales; ahora bien, de ese millón, conocemos a más de las tres cuartas partes por medio de los sellos y casi la mitad son armas de personas no nobles.²³

Al igual que el escudo de armas, el sello establece relaciones privilegiadas con el nombre y la persona. Entre sus numerosas funciones (concluir, validar, autenticar, afirmar la propiedad, etc.), muchas veces sirve para decir —y a veces para probar— la identidad de un individuo, ya sea directamente (el poseedor del sello muestra la matriz sujeta a su cinturón para darse a conocer o hacerse reconocer), ya sea indirectamente (la impresión, que circula y viaja, da a conocer la identidad del propietario del sello muy lejos del lugar donde éste se encuentra).²⁴ En ese sentido, el intenso

23 Sobre la extensión del uso de los escudos de armas al conjunto de la sociedad y, de manera más general, sobre las relaciones entre heráldica y sociedad: G. A. Seyler, *Geschichte der Heraldik*, 2ª ed., Nuremberg, 1890, pp. 66-322; R. Mathieu, *Le système héraldique français*, op. cit., pp. 25-38; D. L. Galbreath y L. Jéquier, *Manuel du blason*, Lausana, 1977, pp. 41-78; M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, op. cit., pp. 37-65.

24 Varios ejemplos citados por R. C. Van Caeneghem, “La preuve dan l'ancien droit belge, des origines à la fin du xviii^e siècle”, en *Recueil de la Société Jean Bodin*, vol. 17, 1965, pp. 375-430.

desarrollo del uso del sello durante el siglo XII no sólo debe ponerse en relación con la difusión de las actas escritas y de la cultura escrita, como siempre se afirma, sino también con la mayor atención prestada a la identidad y los signos de identidad a partir de los años 1100-1150. La extensión del uso de los sellos, en efecto, es concomitante con el nacimiento de los escudos de armas y los apellidos.²⁵

A esa función de identificación, con frecuencia se agrega una función de proclamación: “¡Yo soy éste!”. La imagen del sello, al igual que la imagen heráldica, da a conocer no sólo la identidad y el estatus social de su dueño, sino también, mediante la elección de tal o cual tipo, de tal o cual leyenda, su personalidad, sus aspiraciones, sus reivindicaciones. En ese sentido, es a su vez emblema y símbolo.²⁶ Esa función de identificación y de proclamación, por otra parte, no sólo concierne a la sociedad de los vivos; también atañe a los muertos, puesto que, al menos hasta fines del siglo XIII, no es extraño que en vez de romper la matriz de un difunto con el fin de evitar cualquier uso fraudulento luego de su muerte,²⁷ se coloque esa matriz –invalidada o no– en el féretro junto con el propio cuerpo. No sólo para la identificación en el más allá o por la posteridad, sino también porque el cuerpo y la matriz son más que uno: son las dos encarnaciones de una misma persona. A veces, cuando por algún motivo no se ha podido hallar la matriz o se la debe volver a utilizar luego de la sepultura, se graba especialmente para el funeral una segunda matriz, exactamente idéntica a la primera, que acompaña al cuerpo en su viaje hacia la eternidad. Si se trata de un personaje muy importante, esa matriz especial puede ser de plata o

25 Para Francia, véase el admirable estudio de J.-L. Chassel, “L’usage du sceau au XII^e siècle”, en *Cahiers du léopard d’or*, vol. 3, 1994, pp. 61-102.

26 M. Pastoureau, “Les sceaux et la fonction sociale des images”, en *Cahiers du léopard d’or*, vol. 5, 1996, pp. 275-303.

27 Esa práctica, contrariamente a lo que con frecuencia suele creerse, está lejos de haber sido general. Atañe sobre todo a los grandes personajes (emperadores, reyes, papas, príncipes y prelados) y con menor frecuencia a los meros particulares. En las tierras de Imperio, la matriz de un sello noble sólo se destruye cuando se extingue una familia o una rama de la familia; simbólicamente, pues, desaparece al mismo tiempo que el apellido y las armas de dicha familia o rama. Sobre estas cuestiones, véase W. Ewald, *Siegelkunde*, Munich y Berlín, 1914, pp. 111-116; H. Bresslau, *Handbuch der Urkundenlehre...*, 2^a ed., Leipzig, 1931, t. II, pp. 554-557; F. Eygun, *Sigillographie du Poitou jusqu’en 1515*, Poitiers, 1938, pp. 79-83; R. Fawtier, “Ce qu’il advenait des sceaux de la couronne à la mort du roi de France”, en *Comptes rendus de l’Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, 1938, pp. 522-530. También véase P. M. Baumgarten, “Das päpstliche Siegelamt bei Tode und nach Neuwahl des Papstes”, en *Römische Quartalschrift für christliches Altertum...*, t. 21, 1907, pp. 32-42.

de marfil, en vez de ser de bronce.²⁸ Esa relación privilegiada entre la identidad y el sello no concierne únicamente a las personas físicas. También atañe a las personas morales, que a veces deben nombrarse y que no disponen en absoluto de medios para hacerlo. La imagen de los sellos les ofrece posibilidades de “figurabilidad”, de nominación y de identificación que no hallan de otras maneras; de ese modo, les otorga su verdadera cohesión interna y les aporta una auténtica personalidad jurídica. En todos lados, de lo más alto a lo más bajo de la escala social y de las personas físicas a las personas morales, el sello cumplió una función muy importante en la difusión de los primeros escudos de armas.

Geográficamente, éstos no tuvieron una cuna bien definida y aparecieron simultáneamente en distintas regiones de Europa occidental: los países situados entre el Loira y el Rin, Inglaterra meridional, Escocia, Suiza, norte de Italia. Luego, se difundieron a partir de esos distintos polos. A comienzos del siglo XIV, todo el Occidente se ve definitivamente tocado por esa nueva moda que, incluso, comienza a expandirse hacia la Cristiandad romana oriental (Hungría, Polonia). La difusión geográfica y social también se ve acompañada de una difusión material: cada vez más objetos, telas, ropas, obras de arte y monumentos se cubren de armas; éstas cumplen allí una triple función: son signos de identidad, marcas de mando o de posesión, motivos ornamentales. Su uso está tan difundido en la vida social, las mentalidades y la cultura material que desde temprano, mediados del siglo XII, se atribuyen escudos de armas a personajes imaginarios: héroes de novelas cortesas y de canciones de gesta, criaturas mitológicas, vicios y virtudes personificados, o bien a personajes verdaderos que vivieron antes de la aparición de los escudos de armas, pero a los cuales se dota retroactivamente con esos nuevos emblemas: grandes figuras de la Antigüedad grecorromana, principales personajes bíblicos, reyes, papas y santos de la alta Edad Media.

En un plano jurídico, es conveniente, pues, corregir un error muy común, pero que no tiene asidero en ninguna realidad histórica: la limitación a la nobleza del derecho a los escudos de armas. En ningún momento, en ningún país, poseer escudos de armas fue el patrimonio exclusivo de una clase

²⁸ De ese modo fue hallada en su tumba en Notre-Dame de París la matriz de plata del sello de Isabel de Hainaut, primera esposa de Felipe Augusto, muerta en 1190, matriz especialmente realizada para su funeral y de la que, evidentemente, nunca salió ninguna impresión. L. Douët d'Arcq, *Archives de l'Empire... Collection de sceaux*, París, 1863, t. 1, N° 153. La matriz de dicho sello hoy se conserva en el British Museum.

social (Figura 17). Cada individuo, cada familia, cada grupo o colectividad, siempre y en todas partes, tuvo la libertad de adoptar las armas de su elección y de darles el uso privado que le placiera, con la única condición de no usurpar las de otro. Tal es el derecho a los escudos de armas formulado a partir del siglo XIII y así seguirá siendo hasta la época moderna.²⁹

FIGURAS Y COLORES

Desde su aparición, los escudos de armas están compuestos por dos elementos: figuras y colores, que se disponen en un escudo delimitado por un perímetro cuya forma es indiferente, aun si la forma triangular, heredada de los broqueles del siglo XI, es la más usual. Dentro de ese escudo, colores y figuras no se emplean ni se combinan de cualquier manera. Éstos obedecen a reglas de composición, poco numerosas, pero estrictas, la principal de las cuales se refiere al uso de los colores, que son seis en total: blanco, amarillo, rojo, azul, negro y verde.³⁰ Se trata de colores absolutos, conceptuales, casi inmateriales: sus matices no cuentan. El rojo, por ejemplo, puede ser indistintamente claro, oscuro, rosado, anaranjado; lo que cuenta es la idea de rojo y no su expresión material y colorida. Lo mismo sucede con los demás colores. En el escudo de armas del rey de Francia, por ejemplo, creado probablemente a comienzos del reinado de Felipe Augusto, *de azur sembrado de flores de lis de oro*, el azur puede ser celeste, azul intermedio,

29 No obstante, no es necesario decir que si bien el derecho a los escudos de armas pertenece a todo el mundo, no necesariamente todo el mundo posee uno. Existen, pues, sobre todo en las épocas antiguas, clases y categorías sociales dentro de las cuales el empleo de escudos de armas es más frecuente que en otras: la nobleza, el patriciado urbano, los estratos superiores del mundo de los magistrados y los comerciantes, los artesanos ricos. Es un poco como la tarjeta personal de hoy: todos pueden poseer una, pero no todo el mundo lo hace. La mejor síntesis sobre el derecho francés a los escudos de armas se halla en la obra de Remi Mathieu citada en la nota 13. Para los países germánicos, consúltese: G. A. Seyler, *Geschichte der Heraldik*, *op. cit.*, pp. 266-322, y F. Hauptmann, *Das Wappenrecht*, Bonn, 1896. Para Inglaterra: A. C. Fox-Davies, *The right to bear arms*, 2ª ed., Londres, 1900, y A. R. Wagner, "Heraldry", en A. L. Poole (dir.), *Medieval England*, Oxford, 1958, pp. 338-381. Para Italia: O. Cavallar, S. Degenring y J. Kirshner, *A grammar of signs. Bartolo da Sassoferrato's Tract on insignia and coats of arms*, Berkeley, 1994.

30 Aquí empleo voluntariamente los términos de la lengua ordinaria y no los del blasón. A fines de la Edad Media, los heraldos de armas agregaron un séptimo color para constituir un septeto: el violeta (*púrpura*). Pero hasta el siglo XVII su uso se mantuvo muy limitado.

azul marino y las flores de lis, amarillo claro, amarillo anaranjado o incluso doradas: eso no tiene ninguna importancia ni ninguna significación. El artista o el artesano tiene la libertad de traducir ese azul y ese oro como él quiere, según los soportes con los que trabaja, las técnicas que utiliza y sus propias preocupaciones artísticas.

Lo esencial no reside en la representación de dichos colores, sino en la regla respectiva a sus combinaciones dentro del escudo. Desde los comienzos de la heráldica, en efecto, como lo prueban las miniaturas, los esmaltes y las vidrieras, el blasón divide los seis colores en dos grupos: en el primero, coloca el blanco y el amarillo; en el segundo, el rojo, el negro, el azul y el verde. La regla fundamental prohíbe yuxtaponer o superponer dos colores que pertenecen al mismo grupo. Tomemos el caso de un escudo cuya figura es un león. Si el campo de dicho escudo es rojo, el león podrá ser blanco o amarillo, pero no podrá ser ni azul, ni negro ni verde, puesto que el azul, el negro y el verde pertenecen al mismo grupo que el rojo. De manera inversa, si el campo del escudo es blanco, el león podrá ser rojo, azul, negro o verde, pero no amarillo. Esa regla fundamental parece haber existido desde los años 1150 y deberse, primero, a cuestiones de visibilidad: los primeros escudos de armas, todos bicolors, son en efecto signos visuales hechos para ser vistos desde lejos. Ahora bien, para el ojo medieval, el rojo se distingue mejor cuando se lo coloca sobre blanco o sobre amarillo que cuando se encuentra sobre azul, negro o verde. Pero esas cuestiones de visibilidad no explican todo. Los orígenes de la regla de empleo de los colores del blasón también deben buscarse en la simbología de los colores de la época feudal, simbología que entonces estaba en plena mutación: el blanco, el rojo y el negro ya no son los únicos colores “básicos”, como sucedía en la Antigüedad y la alta Edad Media; ahora el azul, el verde y el amarillo ascienden al mismo nivel y eso se da tanto en la vida material y en la creación artística como en los códigos sociales. La joven heráldica es uno de esos códigos.

En los escudos de armas primitivos, los colores parecen constituir el elemento principal. Pues si bien existen escudos de armas sin figura, no existen escudos de armas sin colores, aun si sólo conocemos muchos de los escudos de armas de los siglos XII y XIII por medio de documentos monocromos, como los sellos. Pero, por supuesto, el repertorio de las figuras es más grande que el de los colores. A decir verdad, en principio no está limitado: cualquier animal, vegetal, objeto o forma geométrica puede ser figura del blasón. Pero si bien todo puede ser figura del blasón, no todo lo es, al menos no antes de fines de la Edad Media. En las décadas posteriores a la aparición de los escudos de armas, dicho repertorio aún se limita

a unas veinte figuras; luego de los años 1200, comienza a agrandarse pero, hasta fines del siglo XIII, no supera unas cincuenta figuras de uso corriente. Ese repertorio está constituido por un tercio de animales (el león es, de lejos, el más frecuente), un tercio de figuras geométricas fijas, que son el resultado de la división del escudo en cierta cantidad de bandas o de compartimentos y un último tercio de figuras pequeñas también más o menos geométricas, pero que pueden ocupar cualquier lugar dentro del escudo: bezantes, anuletes, losanges, estrellas, billetes. Los vegetales (salvo la flor de lis y la rosa), los objetos (armas, herramientas), las partes del cuerpo humano son menos habituales y seguirán siéndolo hasta comienzos de la época moderna.

Los primeros escudos de armas tienen una estructura simple: una figura de un color colocada sobre un campo de otro color. Como están hechos para ser vistos desde lejos, el dibujo de la figura está esquematizado y todo lo que puede ayudar a identificarlo está destacado o exagerado: líneas de contorno de las figuras geométricas; cabeza, patas o cola de los animales; hojas o frutos de los árboles. La figura ocupa todo el campo del escudo y los dos colores, vivos y puros, se combinan según la regla enunciada más arriba. Esos pocos principios de composición y estilización, nacidos en los campos de batalla y de torneo durante la primera mitad del siglo XII, seguirán vigentes para componer y representar escudos de armas hasta fines de la Edad Media. No obstante, a partir de mediados del siglo XIV, la composición tiende a recargarse y a complicarse. En las armas de una familia, a la figura de partida suelen agregarse figuras secundarias para expresar una alianza, un parentesco, una separación en varias ramas; o bien el escudo se divide y se subdivide en una cantidad cada vez más grande de compartimentos (los *cuarteles*) para asociar dentro de un mismo perímetro varias armas diferentes. Ésta es otra manera de expresar el parentesco, las ascendencias y las alianzas, o también de destacar la posesión de varios feudos, títulos o derechos. Algunos escudos de armas de fines de la Edad Media, a fuerza de ser cortados y vueltos a cortar de esa manera en múltiples cuarteles, terminan volviéndose ilegibles. Sobre todo puesto que con el paso del tiempo, al volverse marcas de posesión y figurar en numerosos documentos, objetos preciosos u objetos de la vida cotidiana, con frecuencia los escudos de armas perdieron las grandes dimensiones que solían tener sobre los pendones y los escudos de los guerreros del siglo XII.

Sin embargo, más que la compartimentación o la frecuente fusión de dos escudos en uno, el problema principal de la representación y la estructura de los escudos de armas es el del espesor. Varios planos se acumulan unos sobre otros dentro del escudo, cuya lectura siempre debe comenzar

por el plano del fondo. De hecho, así es como deben leerse la mayoría de las imágenes medievales, en particular las de la época románica, contemporáneas al nacimiento de los escudos de armas: primero el plano del fondo, luego los planos intermedios y, finalmente, el plano más cercano al ojo del espectador, es decir, un orden de lectura contrario a nuestros hábitos modernos. Para componer un escudo de armas, en efecto, primero se escoge un campo, luego se coloca una figura sobre ese campo; si se quiere agregar otros elementos, hay que colocarlos sobre el mismo plano que el de la figura o bien –caso frecuente– agregar encima de éste un nuevo plano; es imposible dar marcha atrás (Figura 23). El escudo aparece, pues, como una superposición de planos: los del fondo representan la estructura de partida y los elementos esenciales del escudo de armas; los del medio y los de adelante llevan los agregados sucesivos y ayudan a distinguir las distintas ramas de una misma familia o bien a dos individuos que pertenecen a la misma rama.

BRISURAS Y ARMAS PARLANTES

A partir de los años 1180-1200, en efecto, en el seno de una misma familia, un solo individuo, el primogénito de la rama primogénita, lleva las armas familiares “plenas”, es decir, enteras. Los demás, todos los demás (los hijos cuyo padre está en vida, o bien cuyo padre está muerto, los hermanos que suceden al primogénito con vida) no tienen derecho a ellas y deben introducir en el escudo una ligera modificación que muestra que no son “jefe de armas”, es decir, el primogénito de la rama primogénita. Esa modificación se llama *brisura*. Las mujeres no están sujetas a ésta: las jóvenes que no están casadas poseen las mismas armas que su padre, mientras que las mujeres casadas por lo general poseen armas que combinan dentro del mismo escudo las armas del marido y las del padre. Esas brisuras se hallan, sobre todo, en los países de heráldica “clásica”, es decir, aquellos que vieron nacer los escudos de armas en los campos de batalla en el siglo xii: Francia (figuras 24 y 25), Inglaterra, Escocia, Países Bajos, Alemania renana, Suiza. En otros lugares son menos frecuentes (Escandinavia, Austria, España, Portugal) o bien inusitadas (Italia).

Aplicar una brisura al escudo de armas familiar porque se es el hijo menor puede hacerse de varias maneras: se puede agregar o quitar una figura, cambiar un color, invertir el color del fondo y el de la figura. Al comienzo, dichas brisuras, necesarias para el torneo, son muy visibles. Más

adelante, ya no se quiere proclamar con demasiada fuerza que se es el hijo menor y se prefiere una brisura discreta, por lo general la adición de una figura pequeña. Como los escudos de armas se transmiten de forma hereditaria, puede suceder que, luego de varias generaciones y brisuras sucesivas, las armas de las ramas menores ya no se parezcan en nada a las armas de la rama primogénita. A veces, por el contrario, el parecido entre los escudos de armas de dos familias en apariencia no emparentadas es lo que permite reconocer que descienden de un ancestro en común. La heráldica,preciado colaborador de la genealogía, ayuda de este modo a identificar personajes, a hallar sus apellidos, a establecer filiaciones, a reconstituir parentescos, a distinguir homónimos.³¹

A partir de fines del siglo XII, pues, la mayor parte de las armas establecen relaciones estrechas con la familia y el apellido. Pero algunas establecen con este último relaciones aun más estrechas: son aquellas a las que los heraldistas califican de “parlantes”. Definirlas no es muy fácil, pues se expresan mediante fórmulas varias. En líneas generales, podemos decir que son “parlantes” las armas en las cuales el nombre de ciertos elementos –por lo general el nombre de la figura principal– forma un juego de palabras o establece una relación de sonoridad con el apellido del dueño del escudo de armas. El caso más simple es aquel donde el nombre de la figura principal y el apellido del dueño establecen una relación directa: Hugues de La Tour lleva una torre; Thomas Le Leu, un lobo; Raoul Cuvier una cuba.^{*32} Pero existen muchos otros. La relación puede ser alusiva (es el caso de todas las familias cuyo apellido evoca una puerta y que colocan llaves en su escudo de armas) o bien puede establecerse sólo con una parte del apellido (Guillaume de Caprville coloca en su escudo una simple cabra; los señores de

31 Sobre las brisuras: L. Bouly de Lesdain, “Les brisures d’après les sceaux”, en *Archives Héraldiques Suisses*, t. 10, 1896, pp. 73-78, 98-100, 104-116 y 121-128; R. Gayre of Gayre, *Heraldic cadency. The development of differencing of coat of arms*, Londres, 1962; Académie Internationale d’Héraldique, *Brisures, augmentations et changements d’armoiries*, Actas del V Coloquio Internacional de Heráldica (Spoleto, octubre de 1987), Bruselas, 1988.

* Tour significa “torre”; Leu significaba “lobo” en francés antiguo; Cuvier significa “cuba”. [N. de la T.]

32 Para no sobrecargar las notas de este artículo, que pretende ser una síntesis introductoria y no una exposición erudita y detallada de todos los casos encontrados, voluntariamente no doy todas las referencias de los ejemplos propuestos bajo la forma de listas. La mayor parte de ellos los he tomado de las obras citadas más arriba en las notas 23 y 29, así como de G. J. Brault, *Early blazon*, *op. cit.* (nota 7), y de los principales manuales del blasón franceses, ingleses y alemanes.

Orgemont, tres espigas de cebada).^{*} También puede construirse en torno al nombre de un color y no de una figura (en el siglo XIV, la gran familia florentina de los Rossi posee un escudo *de gules pleno*, es decir, totalmente rojo); o bien en torno a los nombres asociados de varias figuras y formar una suerte de rebús: los condes de Helfenstein, por ejemplo, dueños de extensas tierras en el norte de Suiza y en Württemberg, asocian en sus armas un elefante y un peñasco (Figura 19); los Chiaramonte, originarios de Verona, un monte coronado por una estrella que parece iluminarlo.

La noción misma de “juego de palabras” es muy vaga o, al menos, evoluciona con el tiempo: lo que constituye un juego de palabras en el siglo XII puede no ser percibido o considerado como tal en el siglo XIV o en el siglo XVII. Eso explica la dificultad para definir de manera unívoca esos escudos de armas que el francés y el alemán (*redende Wappen*) califican de “parlantes” y que el inglés, más poético o más preciso, llama *canting arms* (armas cantantes). Esa expresión, que insiste sobre la armonía sonora de la relación entre el nombre de la persona y el de la figura, también se halla en latín: *arma cantabunda*.³³

Los escudos de armas parlantes a veces se consideran menos antiguos, menos nobles y, heráldicamente, menos puros que los demás escudos de armas.³⁴ Eso no tiene fundamento. Éstos existen desde el nacimiento de la heráldica y muchas grandes familias los han utilizado a partir de fines del siglo XI: tal es el caso de los condes de Bar (dos lubinas adosadas), los condes de Boulogne (tres “bolas” o roeles), los condes de Minzenberg (una rama de menta, en alemán *Minze*), los Candavène, condes de Saint-Pol (haces de avena),^{**} los sires de Hammerstein (un martillo, en alemán *Hammer*) y muchos otros, sin contar el reino de Castilla (castillos)

* El apellido Caprville alude a la palabra “cabra”, Orgemont alude a *orge* (cebada). [N. de la T.]

33 Estas expresiones latinas, no obstante, no son anteriores al siglo XVII, mientras que la expresión francesa “armes parlantes” se halla desde el siglo XIV. Los autores ingleses a veces utilizan la expresión *punning arms* en vez de *canting arms*.

34 Ésa es la opinión de todos los autores franceses e ingleses del siglo XIX. En la época contemporánea, la heráldica urbana proporciona un testimonio prolongado de ese descrédito de los escudos de armas parlantes: muchas ciudades pequeñas francesas cuyo nombre se asociaría fácilmente a una figura parlante se niegan a adoptar dicha figura a la hora de crear sus armas. Tienen la sensación de que esa relación parlante es más o menos ridícula y muy poco heráldica. Idea errónea, pero por desgracia imborrable. Esa reticencia frente a los emblemas parlantes también se halla de un modo similar en el mundo de los logotipos, al menos en Francia.

** El apellido Candavène alude a la palabra “avena”. [N. de la T.]

y el de León (un león). Por otra parte, los heraldos de armas de la Edad Media, cuando no conocen las armas de un rey (real o imaginario) o de un gran señor, no vacilan en inventar escudos de armas parlantes para paliar las lagunas de su información. Tales armas les parecen naturales y perfectamente fieles al espíritu del blasón. De ese modo, un heraldo de origen francés, al compilar un armorial a fines del siglo XIII, atribuye al rey de Portugal un escudo cuya figura es una puerta, al rey de Galicia un escudo ornado con un cáliz y al rey de Marruecos un escudo con tres torres de ajedrez* (Figura 18).³⁵ Los escudos de armas parlantes no son ni menos antiguos, ni menos honorables, ni menos heráldicos que los demás. Pero su abundancia en la heráldica no noble a partir de fines de la Edad Media y los mediocres retruécanos sobre los que a veces se construyen en la época moderna con frecuencia los han desacreditado ante la mirada de los heraldistas del Antiguo Régimen.³⁶

* Marroc, en francés, alude a la palabra *roc*, forma en que antiguamente se llamaba a la torre del juego de ajedrez. [N. de la T.]

35 Escudo de armas retomado por varios armoriales germánicos, sobre todo hacia 1330 por la célebre *Wappenrolle von Zürich*. Véase W. Merz y F. Hegi, *Die Wappenrolle von Zürich...*, Zurich, 1930, N° 10 y N° 11.

36 En Francia, el *Armorial général* de 1696, emprendido más con un objetivo fiscal que propiamente heráldico, abunda en escudos de armas parlantes ridículos atribuidos de oficio a individuos o personas morales que ya sea se habían olvidado, ya sea se habían negado a inscribir en aquel inmenso armorial general del reino sus verdaderas armas (y a pagar el impuesto de inscripción obligatorio...). A un notario del Nivernais llamado Pierre Pépin le otorgaron armas *de plata con tres pepitas de uva de sable* [*pépin* significa “pepita”]; en Caen, un tal Le Marié, abogado, recibió como figura heráldica las astas de un ciervo [*marie* significa casado]; mientras que en París, un tal señor Bobeau heredó un escudo ornado con una mano con el índice herido y cubierto por una venda (!) [el apellido Bobeau alude a *bobo*, que significa “herida”]. La heráldica francesa del siglo XVII nunca temió al humor ni al retruécano. Algunos años antes, un heraldista había compuesto para el abuelo de Jean Racine, el ilustre Racine, un escudo “parlante”, cargado con una rata y un cisne [el apellido Racine alude a la asociación de las palabras *rat* (rata) y *cygne* (cisne)]. Véase R. Mathieu, *Le système héraldique français, op. cit.*, pp. 75-86; M. Pastoureau, *Traité d'héraldique, op. cit.*, pp. 68-70. En los escudos de armas y los sellos de la Edad Media también se hallan ejemplos similares, que parecen provenir de juegos de palabras o del mal gusto: en el siglo XIV, el decano del cabildo de Saint-Germain d'Auxerre habría llevado en el campo de su sello un mono rodeado de estrellas (para figurar el aire) y con las manos cruzadas detrás de su espalda (= *singe-air-mains-dos-serre*) [la pronunciación de estas palabras juntas es similar a la pronunciación de “Saint-Germain d'Auxerre”]. Por desgracia, no se ha conservado ninguna impresión de ese sorprendente sello. Véase E. Gevaert, *L'héraldique, son esprit, son langage et ses applications*, Bruselas, 1930, p. 68.

Determinar en el caso de cada época, cada región, cada clase o categoría social la proporción de los escudos de armas parlantes con respecto al conjunto de los escudos de armas no es un ejercicio fácil. Sobre todo para el período primitivo. Dicha proporción siempre está subvaluada puesto que a veces, incluso muy a menudo, no sabemos reconocer dichas armas. La relación “parlante” se construye a veces sobre términos dialectales o desaparecidos, otras veces se basa en el latín o en una lengua extranjera, otras veces es más alusiva que propiamente “parlante” y lo que resultaba claro o ingenioso para nuestros ancestros no lo es necesariamente para nosotros. Tomemos algunos ejemplos. Desde fines del siglo XII, la gran familia inglesa de los Lucy lleva en sus armas tres lucios: la relación parlante entre el apellido de la familia y el nombre de la figura hoy sólo es inteligible si se sabe que “lucio” (que en inglés moderno se dice *pike*) en latín se dice *lucius* y en anglonormando *lus*. Del mismo modo, hay numerosos ejemplos de familias inglesas de origen normando que llevan en sus armas un animal parlante en francés, pero no en inglés: un galgo (*greyhound*) para los Maulévrier, una nutria (*otter*) para los Luttrell, un ternero (*calf*) para los de Vele, un oso (*bear*) para los Fitz-Urse.* Para comprender semejantes elecciones, hay que remontarse a los orígenes de la familia y conocer la lengua francesa.

En los ejemplos que acabamos de citar, la figura parlante es un animal. Hallar la relación que existe entre el nombre de ese animal y el apellido del dueño del escudo de armas a veces es simple, otras veces más difícil, pero nunca es imposible. Pero cuando se trata de una figura geométrica, la relación parlante con frecuencia es menos directa o menos evidente y al problema de la lengua se suma el del grado de relación o de alusión. Cuando en 1265 Guillaume des Barres, simple caballero, orna el campo de su sello con un escudo *losanjado*, es decir, con un escudo que parece cubierto por una gran red,³⁷ la relación parlante es difícil de adivinar; sin embargo, existe: los losanges evocan “barras”, es decir, un obstáculo. La misma idea se halla en Inglaterra, alrededor de la misma época, en las armas de John Maltravers, señor con tierras en el Dorset. Éste posee un escudo *de sable fretado de oro*,³⁸ es decir, un escudo todo negro que parece cargado de un enrejado amarillo. Para ver una relación parlante entre el nombre patronímico y la idea expresada por la figura, hay que comprender a su vez que

* Maulévrier alude a *lévrier* (galgo); Luttrell alude a *loutre* (nutria); Vele alude a *veau* (ternero); Urse alude a *ours* (oso). [N. de la T.]

37 L. Douët d'Arcq, *Archives de l'Empire...*, op. cit., t. I, N° 1298.

38 H. S. London, *Aspilogia II. Rolls of arms Henry III*, Londres, 1967, p. 155, N° 203.

esa suerte de enrejado también evoca una barrera y que el apellido “Maltravers” hace alusión a algo difícil de atravesar.

Del conjunto de escudos de armas medievales publicados hasta el día de hoy, al menos un 20% puede reconocerse, por un motivo u otro, como parlante. Pero sin duda esa proporción es inferior a la realidad, puesto que la relación parlante entre el apellido y tal o cual de los elementos que componen el escudo de armas no siempre se deja reconocer. Cronológicamente, parecería que esa proporción se vuelve aun mayor a fines de la Edad Media cuando muchos plebeyos y comunidades adquieren escudos de armas. Es el procedimiento más simple para escoger una figura heráldica. Las ciudades, por ejemplo, recurren a esto con frecuencia: una flor de lis para Lille (a partir de fines del siglo *xii*), un oso (*Bär*) para Berna y para Berlín, un león para Lyon, una rueda de molino para Mulhouse, tres ratas para Arras.*

Geográficamente, los escudos de armas parlantes se hallan en todas partes, pero parecería que en los países germánicos son más numerosos que en cualquier otro lado. Las razones de ello son a su vez lingüísticas y culturales. La lengua alemana y, de manera general, las lenguas germánicas parecen prestarse mejor a ese tipo de juegos de palabras. Asimismo, la antroponimia germánica recurre más directamente a los nombres de animales, vegetales, colores u objetos que la antroponimia romana. O al menos la relación entre el nombre y la cosa parece ser más clara, más fácil de expresar y de reconocer. Finalmente, el uso de figuras parlantes parece haber tenido mejor prensa en Alemania y en los países germánicos que en el resto de Europa. Tal vez es por eso que se ha hecho uso y abuso de ellas. En los siglos *xiv* y *xv*, por ejemplo, mientras que algunas grandes familias francesas, españolas o italianas intentan disimular el origen parlante de sus armas e inventan leyendas heroicas para explicar su génesis y su significado —el caso de los Visconti es el más famoso—,³⁹ las familias condales

* Arras alude a la palabra *rat* (rata). [N. de la T.]

39 Los Visconti, duques de Milán y condes de Pavía, al comienzo no son más que señores de Anguaria, tierra cuyo nombre evoca el de la serpiente (*anguis*). Es probable que su célebre figura heráldica en forma de “guivre” (serpiente con cabeza de dragón) al comienzo haya sido una figura parlante vinculada con el nombre de esa región. Pero desde mediados del siglo *xiv* se crea la leyenda heroica siguiente: Bonifacio, señor de Pavía, se casa con Blanca, hija de un duque de Milán. Tienen un hijo. Pero mientras su hermano hace la guerra contra los sarracenos, ese hijo es raptado de su cuna por una enorme serpiente que lo devora. Bonifacio, de regreso de la Cruzada, parte en busca de la serpiente. Luego de muchas peripecias, la halla en un bosque y luchan en un combate encarnizado. Gracias a la ayuda de Dios, Bonifacio logra derrotarla y hacer que vomite a su hijo, milagrosamente vivo. Esta leyenda presenta todas las estructuras narrativas

alemanas o austríacas no sienten ninguna vergüenza de sus emblemas parlantes y se enorgullecen en destacar el vínculo que une el apellido a la figura. Ese vínculo, que a veces parece muy cercano al rebús o al retruécano, no se percibe en absoluto como algo que desvalore: así, los condes de Henneberg se enorgullecen en mostrar a su gallina (*Henne*) encaramada sobre un monte (*Berg*); los condes de Thierstein se divierten cambiando el animal (*Tier*) presente en sus armas: a veces es una cierva, otras un perro, otras veces un lobo o un carnero, pero ese animal inestable siempre está parado sobre una piedra (*Stein*) a fin de que las dos figuras asociadas formen un rebús parlante; en cuanto a los célebres Wolkenstein, poderosos señores del Tirol que nos han dado dos poetas, exhiben en todas partes su curioso escudo *tronchado-nebulado*, es decir, dividido oblicuamente por una línea en forma de nubes (*Wolken*). Mejor que cualquier otra fórmula, el escudo de armas parlante –auténtico procedimiento mnemotécnico– expresa la memoria y la cohesión del linaje, articulados en torno de un apellido plenamente asumido y expresados mediante una o más figuras que constituyen un auténtico patrimonio emblemático.

LA LENGUA DEL BLASÓN

Desde el comienzo, la lengua empleada para describir los escudos de armas es la lengua vernácula y no el latín, probablemente porque la Iglesia está completamente al margen del nacimiento de esos nuevos emblemas. Como la función principal de éstos es indicar la identidad de los guerreros, primero son descritos por hombres de guerra y por heraldos de armas en una lengua que aún no es erudita, ni siquiera particular.⁴⁰ Pero, a medida

del cuento. Además, explica por qué los Visconti llevan en su escudo de armas y su cimera una serpiente vomitando a un niño. Resta saber de dónde venía el niño y cómo se elaboró la leyenda con respecto al emblema. Por desgracia, ésta aún no ha sido objeto de ningún estudio científico. Véase Academia Internacional de Heráldica, *Le cimier: mythologie, rituel, parenté, des origines au xv^e siècle*, Actas del VI Coloquio Internacional de Heráldica (La Petite-Pierre, octubre de 1989), Bruselas, 1990, p. 360, n. 22.

⁴⁰ Durante mucho tiempo ignorada por los filólogos, esta primera lengua del blasón fue objeto de algunos trabajos importantes a partir de los años 1960, como los del profesor estadounidense Gerard J. Brault y sus alumnos sobre el francés antiguo y el anglonormando, estudiados sobre todo a partir de los escudos de armas y los textos literarios: G. J. Brault, *Early blazon*, *op. cit.*; A. M. Barstow, *A lexicographical study of heraldic terms in anglo-norman rolls of arms (1300-1350)*, University of

que los escudos de armas se difunden en el espacio geográfico y en el espacio social, sobre soportes militares, pero también sobre soportes civiles, progresivamente se va instaurando una lengua propia a la descripción de esos nuevos emblemas que no se parecen a ningún otro. Esa lengua se basa en un léxico específico, tomado en su mayoría del vocabulario de las telas y la indumentaria, y en una sintaxis original, que no es la de la lengua literaria y menos aun la de la lengua ordinaria, pero que permite, con una economía notable de medios, describir todos los escudos de armas con gran precisión. Blasonar escudos de armas en lengua vulgar no plantea ningún problema al poeta, al novelista o al heraldo de armas del siglo XIII.

Sobre todo es este último quien, debido a sus actividades, tiene la oportunidad de practicar esa nueva lengua. Al comienzo, el heraldo de armas es un funcionario al servicio de un príncipe o un gran señor; su misión es transmitir los mensajes, declarar las guerras y anunciar y organizar los torneos. Poco a poco se va especializando en ese último ámbito y, al igual que nuestros reporteros actuales, describe para los espectadores las principales proezas de los participantes. Esto lo lleva a profundizar sus conocimientos en materia de escudos de armas, puesto que son éstos, y sólo éstos, los que permiten identificar a los participantes del torneo, irreconocibles debajo de su armadura. Progresivamente, pues, los heraldos se convierten en verdaderos especialistas en escudos de armas; ellos codifican sus reglas y su representación, fijan la lengua que sirve para describirlos, recorren Europa para inventariarlos y realizar compilaciones donde pintan o dibujan los escudos de armas que encuentran. Dichas compilaciones se llaman *armoriales*; algunos de ellos se hallan entre los manuscritos iluminados más bellos que la Edad Media nos ha dejado.

Si bien describir escudos de armas no plantea ningún problema a las lenguas vernáculas, no sucede lo mismo con el latín. A partir de fines del siglo XII, analistas, cronistas, redactores de cartas, escribas y clérigos de todas las órdenes se ven obligados a introducir descripciones de escudos de armas en las obras o documentos que compilan. Les resulta dificultoso hacerlo en latín y, durante algunas décadas, recurren a soluciones poco satisfactorias: ya sea intentan traducir el blasonamiento vernáculo al latín y, al hacer eso, lo mutilan o lo traicionan; ya sea mezclan términos latinos y términos vernáculos y optan, de ese modo, por una fórmula poco inteligible;

Pennsylvania Press, 1974. En el caso del alemán y el neerlandés, casi todo resta por estudiarse. Nos vemos obligados a recurrir, nuevamente, a la antigua obra de G. A. Seyler, *Geschichte der Heraldik*, op. cit., pp. 6-70.

ya sea, más simple y claramente, introducen en medio de una frase latina un blasonamiento completamente vernáculo. Esas vacilaciones del latín heráldico perdurarán en muchos autores hasta fines del siglo XIII. Poco seguros de sus traducciones o adaptaciones, algunos cronistas colocan junto a la descripción en latín una descripción en lengua vulgar introducida por las palabras *quod vulgo dicitur* (“que en lengua vulgar se dice...”). Otros se conforman con blasonamientos en latín vagos o abreviados, que olvidan los colores, confunden las figuras y dejan de lado todo aquello que les plantea un problema. A partir del siglo XIV, sin embargo, los textos latinos que deben describir escudos de armas se vuelven más numerosos y variados: cartas y documentos administrativos o notariales, textos históricos y narrativos, poemas y obras literarias, tratados jurídicos, tratados de nobleza e incluso armoriales y manuales del blasón redactados directamente en latín. Las dificultades son aun mayores que en el siglo XIII, puesto que los escudos de armas están más recargados y son más complejos, con frecuencia se dividen en varios cuarteles que hay que blasonar con precisión y en un orden significativo. Por eso mismo, tratar de crear una verdadera lengua latina del blasón, precisa y rigurosa, se vuelve una necesidad.

Los primeros en hacerlo son los juristas y los notarios;⁴¹ éstos son imitados por los historiadores y los poetas, luego por los autores de tratados de todo tipo, en su mayoría clérigos. Esa lengua latina del blasón calca su vocabulario del de la lengua vulgar (*banda* para *faja*, *fascia* para *faja*, etc.), pero mantiene esencialmente la sintaxis del latín. Sin embargo, ésta no resulta conveniente para describir escudos de armas dentro de los cuales la superposición de los planos y la división de cada plano en varios cuarteles son elementos sintácticos de base. El latín debe, pues, hacer uso y abuso de las proposiciones relativas allí donde el blasonamiento vernáculo se conforma con yuxtaponer y jerarquizar sintagmas. En francés medio y antiguo, por ejemplo, el orden de las palabras en la frase heráldica es un elemento sintáctico esencial para describir la estructura y la compartimentación del escudo de armas. En latín, donde el lugar de las palabras en la frase es más libre, eso no es posible. Esto explica por qué existe, para un mismo escudo de armas algo complejo, un blasonamiento francés de dos o tres líneas de largo y un blasonamiento latino que a veces requiere seis u ocho líneas. Contrariamente a otros ámbitos técnicos o científicos, la frase latina del blasón siempre es más larga que la frase vernácula.

⁴¹ Sobre el blasonamiento (laborioso) en latín de los notarios de Florencia en el siglo XIV, véase C. Klapish-Zuber y M. Pastoureau, “Parenté et identité: un dossier florentin du XIV^e siècle”, en *Annales. ESC*, vol. 5, 1988, pp. 1201-1256.

DEL ESCUDO A LA CIMERA

El escudo es el elemento esencial de la composición heráldica: es el que lleva las armas en sentido estricto. No obstante, con el paso de las décadas, en las representaciones pintadas, esculpidas o grabadas, se van agregando alrededor del escudo elementos accesorios, algunos puramente decorativos (cascos, coronas), otros que a veces pueden ayudar a precisar la identidad, el parentesco o la dignidad del poseedor: insignias de preladados, atributos de funciones, más tarde collares de órdenes de caballería. Entre esos ornamentos externos al escudo, el más antiguo y más significativo es la cimera, es decir, la figura que corona el yelmo o el casco. Ésta expresa tanto “pulsiones” individuales como lazos de parentesco de tipo “clánico”.

La heráldica medieval no inventó la cimera. Ésta existe desde la protohistoria y se la encuentra en muchas sociedades. En Europa, parecería que los guerreros germanos y escandinavos son los que más la utilizaron y por más tiempo. No obstante, es difícil establecer un lazo de filiación directa entre las cimeras de los guerreros de la Antigüedad tardía y la alta Edad Media y las cimeras propiamente heráldicas tal como se incorporan progresivamente a partir de fines del siglo XII. Estas últimas representan más que un simple adorno del casco: son verdaderas máscaras. Su función propiamente militar es pequeña (las cimeras se utilizan sobre todo en el torneo, rara vez en la guerra), pero su función simbólica es grande. Aparecen en el momento en que la cabeza se vuelve el elemento más importante en los sistemas de representación contruidos sobre el cuerpo y la gestualidad. Además, se inscriben plenamente en ese juego fundamental del “ocultar / mostrar” que caracteriza a la mayor parte de los signos de identidad o de identificación utilizados en Europa occidental a partir del siglo XII, en especial a los escudos de armas. La figura colocada en el escudo de armas equivale, en efecto, a una figura pintada sobre el cuerpo; devela la identidad de aquel que la utiliza y lo sitúa en el seno de su grupo familiar o feudal. Por el contrario, la figura colocada sobre el casco parece disimular la identidad de ese mismo individuo, al menos en un primer momento; lo dota de poderes nuevos, transforma su personalidad, lo arranca de su familia cercana y lo sumerge en redes de parentesco más extensas. Es máscara y tótem a la vez.⁴²

42 Sobre la cimera medieval, remitirse sobre todo a las Actas del VI Coloquio Internacional de Heráldica organizado por la Academia Internacional de Heráldica antes citadas.

Así definida, la cimera heráldica aparece un poco en todas partes en Europa occidental en la segunda mitad del siglo xii. Sigue de cerca el nacimiento de los escudos de armas y parece constituir su complemento natural casi desde el comienzo.⁴³ Hasta los años 1200, se trata de una figura animal o vegetal, pintada sobre el casco del guerrero y que, por lo general, reproduce la que aparece en el interior del escudo, a veces la que está cosida en el pendón. Los pocos testimonios ilustrados que se han conservado de esas primeras cimeras heráldicas atañen todos a dinastas o jefes de guerra. El ejemplo más antiguo se halla sobre el casco cónico de Godofredo Plantagenet (†1151), conde de Anjou y duque de Normandía, tal como está representado sobre su placa funeraria esmaltada, realizada hacia 1160 y de la que ya hemos hablado (Figura 22).⁴⁴ En los textos literarios, en cambio, la descripción de cascos pintados es un ejercicio frecuente que no sólo atañe a príncipes y barones, sino a todas las categorías de guerreros. Se trata de un *topos* que se remonta muy lejos y que se basa mucho más en la dimensión mitológica del guerrero —en particular del guerrero germano— que en la realidad del armamento del caballero de la época feudal. El casco literario siempre es más o menos mágico, aun cuando pertenezca a un personaje verdadero. De ese modo, es probable que las famosas barbas de ballena supuestamente enarboladas sobre el yelmo del conde de Boulogne, Renaud de Dammartin, en la batalla de Bouvines (1214), y descritas como una novedad singular, hasta diabólica, por el poeta Guillermo el Bretón, participen de esa mitología literaria.⁴⁵

De hecho, conocemos la gran mayoría de las cimeras medievales por medio de sellos y armoriales. Muy pocas cimeras reales —es decir, cimera-objeto— han llegado hasta nosotros (la más ilustre es la del Príncipe Negro, conservada en la catedral de Canterbury). Por lo tanto, es importante recordar que en este terreno el historiador trabaja a partir de imágenes, es decir, de representaciones,⁴⁶ con todas las inflexiones y distancias que ello implica respecto de la realidad. Entre los miles y miles de

43 Aquí, se me permitirá remitir a mis artículos: “L’apparition des armoiries...” y “La genèse des armoiries...”, antes citados (nota 5).

44 Se observará que el único sello de Godofredo conservado, pendiente de un documento que data de 1149, no posee ningún rastro de cimera ni de escudo de armas (París, AN, Sellos, N 20).

45 Véase G. Duby, *Le dimanche de Bouvines*, París, 1973, p. 41 [trad. esp.: *El domingo de Bouvines: 24 de julio de 1214*, Madrid, Alianza, 1988].

46 En cuanto a esto, destaquemos que la cimera medieval, contrariamente al escudo, muy rara vez fue objeto de descripciones por parte de los heraldos de armas y los autores de fines de la Edad Media.

cimeras que nos permiten conocer los sellos medievales, ¿cuál es el porcentaje de aquellas que realmente fueron utilizadas? Muy bajo, probablemente. Los participantes de los torneos, las justas y los distintos rituales donde la cimera se lleva efectivamente sobre el casco o sobre el yelmo constituyen un grupo social limitado. Esas cimeras de justa y de torneo son frágiles construcciones hechas de madera, metal, tela, cuero, a las que eventualmente se agregan crines, plumas, cuernos y materias vegetales. Para sostenerse sobre la cabeza del caballero, pues, deben ser de dimensiones modestas, aun si su función principal es la de ser vistas desde lejos. Nada de eso se observa en las cimeras de las imágenes, donde esas limitaciones de equilibrio y de peso no existen: con respecto al casco que las sostiene y al escudo de armas coronado por ese casco, las cimeras suelen aparecer como gigantescas, con construcciones, proporciones y un grafismo que transgreden voluntariamente las reglas de la geometría y la verosimilitud (figuras 20, 21, 27-29).

En efecto, ninguna regla gobierna realmente la representación de la cimera. Contrariamente a lo que sucede en el interior del escudo, los colores, las formas y las disposiciones no están codificados. Los artistas y los artesanos tienen la libertad de traducir como les parece, según el soporte con el que trabajan o los lugares y los momentos en que se mostrará la cimera, las actitudes, las expresiones y las características de la figura o las figuras que la componen. En algunas ocasiones se trata de llenar un espacio vacío (en el campo de un sello, por ejemplo), otras de hacer eco a otra cimera (en una lápida, en la página doble del armorial), otras de dotar pura y simplemente de una cimera un escudo de armas que no posee una. El artista siempre adapta o inventa una parte más o menos grande (incluso la totalidad) de la cimera que se le ha encargado reproducir. Y, de modo inverso, la intervención del dueño en la elección y la representación de la cimera que le atribuye tal o cual documento puede ser mínima o incluso nula.

La cimera puede repetir una o más figuras contenidas en el escudo. Puede reproducir la totalidad de dicho escudo sobre una pantalla, sobre un medio vuelo o sobre un pendón más o menos estilizado (caso frecuente cuando se trata de figuras geométricas). También puede ser totalmente diferente de lo que aparece dentro del escudo. Estadísticamente, podemos considerar que aproximadamente el 40% de las cimeras medievales retoma una parte o la totalidad del escudo al que acompañan (cifra quizás un poco mayor en Francia, Inglaterra y los Países Bajos, un poco menor en los países germánicos y en Escocia). Sin embargo, resulta difícil establecer estadísticas formales o tipológicas precisas, puesto que la cimera a veces está constituida no por una sola figura, sino por un conjunto heterogéneo,

que combina cuernos, alas y plumas —especialmente de avestruz y de pavo real, dos animales que parecen haber fascinado al final de la Edad Media—⁴⁷ con objetos (sobre todo armas), seres humanos (muchachas, hombres salvajes, personajes orientales), vegetales (hojas, flores, árboles enteros) y sobre todo animales. Más de la mitad de las cimera medievales, en efecto, tienen como figura principal un animal o una parte de animal (cabeza, busto, pata). En ese bestiario “cimiesco”, las aves (pavo real, cisne, avestruz, lechuza, cuervo) y los animales híbridos y quiméricos son los que están mejor representados. Como regla general, parecería que se solía escoger para la cimera animales que, por una razón u otra, no se deseaba que entraran en el escudo. Por ejemplo, los animales considerados negativos (el cisne, que es el símbolo de la hipocresía porque esconde una piel negra debajo de un plumaje blanco), o diabólicos (el gato, el mono, el chivo, el zorro, la lechuza), o bien los monstruos y las criaturas híbridas, poco frecuentes en los escudos (dragón, grifo, unicornio, sirena). Incluso, podemos observar que algunas familias cuyo apellido se prestaría con facilidad al empleo de una figura heráldica parlante se niegan a introducir esta última en el escudo cuando se trata de un animal cuya significación es peyorativa, pero que, en cambio, no dudan en colocarla en la cimera. Es el caso de la gran familia suaba de los Katzenellenbogen, que lleva en su escudo un simple leopardo, pero que adopta un verdadero gato (*Katze*) como cimera.⁴⁸

Esta última, contrariamente al escudo, además permite juegos gráficos y plásticos de todo tipo, por medio de los cuales las criaturas quiméricas, los elementos fantásticos y las escenas de fantasía se asocian en composiciones cuya razón de ser es ante todo la transgresión, ya sea lúdica o diabólica. De hecho, el vínculo más frecuente de la figura-cimera se produce con la animalidad. Cumple plenamente, pues, el papel de máscara, se vuelve un segundo rostro o, mejor aun, un “falso rostro”, como dice correctamente la lengua francesa del siglo XIV, puesto que la cimera tiene que ver con la disimulación y la ilusión. El animal representado parece estar fijado en una expresión convulsiva que expresa la cólera o el éxtasis; además, con frecuencia es atemorizante, puesto que su función principal es asustar al adversario. En la justa o en el torneo, el casco con cimera —y aquí también hay que destacar el carácter indisoluble del casco y la cimera— cumple, en

47 El pavo real, sobre todo, parece gozar de una boga simbólica tan grande como en la Antigüedad griega. Merecería ser objeto de un trabajo profundo, transdisciplinario e inscrito en el largo plazo.

48 Véase un ejemplo en el *Armorial Bellenville* (c. 1370-1390), París, BNF, ms. fr. 5230, fol. 20r (también véase el fol. 42).

efecto, al igual que la máscara, una función a su vez defensiva y ofensiva. Por un lado, se trata de ocultarse, de protegerse (a la vez físicamente y de manera sobrenatural), de ver sin ser visto, posición esencial en todas las tradiciones mitológicas y en la mayor parte de los rituales medievales de iniciación. Por el otro, se trata de agrandarse, de volverse agresivo y atemorizante, como el animal en cuyo cuerpo o cabeza se introdujo el guerrero. El hombre se identifica con él. Él es ese animal.

De este modo, la cimera aparece como un disfraz ambivalente: relacionada con la mirada, disimula al mismo tiempo que proclama. Como la máscara, permite momentáneamente volverse otra persona, ocultar sus debilidades, dotarse de poderes nuevos o hasta volverse invulnerable. Su estricta función denotativa –identificar a su dueño dentro del combate así como, eventualmente, el grupo al que pertenece– parece poca cosa en comparación con las múltiples funciones simbólicas que cumple en el inicio del combate (lúdico o real). Es mucho más que un simple signo de reconocimiento: es la expresión de una segunda naturaleza, que participa no sólo de la fiesta, el juego y la guerra, sino también de la muerte y el más allá. Por eso mismo, pone a aquel que la lleva en relación con sus ancestros, verdaderos o supuestos, y con el conjunto de su parentela. De máscara, se convierte en “tótem”.

LA MITOLOGÍA DE LA PARENTELA

En efecto, la cimera establece relaciones con la parentela y, más especialmente, con la parentela lejana. En la panoplia heráldica de la aristocracia medieval, representa, incluso, el elemento que expresa con más fuerza ciertas tendencias “totémicas” (por supuesto, tomo este término en un sentido un poco distorsionado respecto del uso que le dan los antropólogos) resultantes de estructuras de parentesco anteriores al siglo XII –y por lo tanto anteriores a la aparición de los escudos de armas y el sistema heráldico–, incluso anteriores al año mil.

Sin embargo, aquí hay que hacer algunas distinciones cronológicas, geográficas y sociales. Las primeras cimeras heráldicas parecen haber sido primero emblemas individuales, máscaras circunstanciales utilizadas por los participantes de los torneos para ocultarse e investirse de diversos poderes, a su vez físicos, emocionales y sobrenaturales. Pero, de individuales en los comienzos, muchas de esas cimeras se volvieron familiares. Esa mutación se produjo con mayor o menor rapidez según los países y las regio-

nes. En las tierras de Imperio es donde fue más precoz, si no más completa: desde mediados del siglo XIII, la mayor parte de las cimera alemanas está relacionada con la familia e introducir una modificación en la cimera familiar es una manera de hacer una brisura, es decir, de distinguir al individuo dentro de su grupo familiar.⁴⁹ Por el contrario, en los países de heráldica más antigua (Francia, Inglaterra, Escocia), la cimera, cuyo empleo es menos frecuente y más tardío que en los países germánicos, parece mantenerse durante bastante tiempo como un emblema individual, que cambia según los torneos, los humores y las circunstancias. Hay que esperar al comienzo del siglo XIV para que aparezcan cimera familiares un poco en todas partes, a imagen de aquellas que existían en Alemania, Suiza y Austria. No obstante, en esa cimera no es la parentela cercana, es decir, la rama familiar, la que se lee, sino la parentela lejana, horizontal, de clan o mitológica, al menos en lo que respecta a las familias de dinastas y a las capas superiores de la aristocracia. Mientras que el escudo armoriado, con su complejo sistema de brisuras y de sobrebrisuras, pertenece a la familia cercana e intenta situar al individuo en el seno de ésta, posicionándolo respecto de sus hermanos, su padre, sus tíos o sus primos, la cimera, por el contrario, es común a todos los descendientes de un ancestro que vivió dos, tres, o hasta cuatro siglos atrás. En el siglo XIV, por ejemplo, todos los capetos descendientes de Roberto el Piadoso (†1032), sean cuales fueren las figuras y los colores empleados en su escudo, utilizan como cimera una flor de lis cuadrada. Es un emblema de clan que supone y traduce una conciencia muy clara de las estructuras de parentesco y las redes genealógicas. Y, evidentemente, las ramas más modestas y más alejadas de la rama primogénita son las que más se aferran a esa cimera “clánica”.⁵⁰

En las familias nobles, de hecho, los personajes pequeños (hijos menores de las ramas menores, bastardos) con frecuencia son los más aferrados a la cimera de su familia y los que recurren menos a cimera individuales, preferencia que permite compensar la modestia de un rango por una emblemática a veces prestigiosa. El ejemplo más claro de esto es quizás el de la cimera de cisne, escogida y llevada en los siglos XIV y XV por varios centenares de personajes, grandes y pequeños, establecidos en los cuatro extremos de la Europa cristiana, pero todos relacionados, de una manera u otra, con un linaje prestigioso: el de los condes de Boulogne.

49 Sobre las brisuras, reportarse a las Actas del V Coloquio Internacional de Heráldica, *Brisures, augmentations...*, *op. cit.*

50 B. Guenée, “Les généalogies entre l’histoire et la politique: la fierté d’être capétien en France au Moyen Âge”, en *Annales. ESC*, vol. 33, 1978, pp. 450-477.

Todos esos personajes, mediante la elección de la cimera de cisne, “juegan” a descender del legendario caballero del cisne, es decir, del supuesto abuelo de Godofredo de Bouillon, fallecido en los alrededores del año mil.⁵¹ Torneos, fiestas, ceremonias y todos los rituales donde se exhibe la emblemática les permiten reencarnar momentáneamente en el ancestro “totémico” o, en todo caso, recordar su identidad y sus hazañas. Pero, si se lo mira con mayor atención, esto es mucho más que un juego. Es una afirmación de parentesco que se basa en una extrema conciencia del linaje, puesto que todos esos personajes –como ya lo han mostrado anteriormente los trabajos de Anthony Richard Wagner–,⁵² aunque pertenezcan a casas distintas (Clèves, Auvernia, Bohun, Dorchester, etc.), están realmente relacionados con la prestigiosa casa de Boulogne y todos descienden, efectivamente, de un ancestro o un pariente de Godofredo de Bouillon. Aquí la cimera cumple plenamente su función de tótem. Constituye la memoria primera de un clan que, cuatro o cinco siglos después de la muerte de un ancestro ilustre, aún intenta reconocerse y agruparse, aunque sea durante un torneo o un ritual caballeresco, en torno a un emblema en común, formando como una catálisis de las tradiciones del linaje y organizando toda la mitología del parentesco.

Éste caso no es único. Podemos suponer muchos otros en las casas prestigiosas. Es el caso de los Luxemburgo, donde a fines de la Edad Media todas las ramas, incluidas, sobre todo, las ramas bastardas (Saint-Pol, Ligny), llevan en su cimera un dragón alado posado sobre una cuba, es decir, la imagen misma del hada Melusina (Figura 28). Hasta una fecha reciente, nada parecía poder establecer un lazo genealógico sólido entre esa casa condal, y luego ducal, de Luxemburgo y la de los señores de Lusignan, del Poitou, estrechamente ligados al nombre del hada Melusina. Pero Jean-Claude Loutsch logró demostrar que ese vínculo existía y que se situaba mucho antes de la aparición de los primeros escudos de armas: aquí, una vez más, la cimera común, llevada en los siglos XIV y XV tanto por los Lusignan como por los Luxemburgo, había transmitido a ambos bandos el recuerdo de un ancestro en común que había vivido antes o cerca del año mil.⁵³

Semejantes fenómenos no deben sorprender. En Europa occidental, la fragmentación de la familia extensa de tipo carolingio se produce entre el siglo XI y el XIII y constituye sobre todo un problema jurídico y económico.

51 C. Lecouteux, *Mélusine et le chevalier au cygne*, París, 1982.

52 A. R. Wagner, “The swan badge”, en *Archaeologia*, 1959, pp. 127-130.

53 J.-C. Loutsch, “Le cimier au dragon et la légende de Mélusine”, en Academia Internacional de Heráldica, en *Le cimier, op. cit.*, pp. 181-204.

En las mentalidades, en el imaginario, esa familia extensa ha sobrevivido por más tiempo, al menos hasta el siglo xv.⁵⁴ La cimera está allí para recordárnoslo. Su función de *memoria*, de “lugar de la memoria”, se acerca aquí a la que cumple en Europa oriental, especialmente en Polonia, donde hasta pleno siglo xviii la cimera es ante todo un emblema de clan, común a múltiples familias. Con frecuencia, es el único testimonio de un vínculo de parentesco muy antiguo y a veces olvidado; da su nombre al clan y organiza todas las redes genealógicas y antroponímicas que de él dependen: se es de tal o cual clan y se lleva su nombre y su cimera.⁵⁵

Sin duda, las estructuras sociales de los reinos de Occidente son diferentes de lo que son en Polonia, pero el ejemplo polaco, al que podríamos agregar el ejemplo húngaro, ayuda a comprender cómo pueden escogerse, utilizarse e incluso “vivirse” algunas cimeras nobles. La cimera medieval es el emblema donde se invisten y se cristalizan todos los relatos relacionados con la historia de la familia. Crea las leyendas heráldicas, algunas de las cuales —como la de las armas de los Visconti— a veces cobran una importancia considerable. De ese modo, es un pretexto para discursos, destaca la cohesión y la antigüedad del grupo e incluso puede ser objeto de una suerte de culto. En ese sentido, no me parece demasiado abusivo calificarla de “totémica”, aun si desde un punto de vista estrictamente antropológico no hay nada en ella relacionado con las prohibiciones o los rituales del tótem tal como los practican algunas sociedades no europeas.

54 Y, por lo general, por mucho más, al menos en lo que respecta a los estratos superiores de la aristocracia. Pensemos en lo que representa la idea de “raza” en Francia y en Inglaterra en los siglos xvi y xvii. Véase A. Jouanna, *L'idée de race en France au xvi^e siècle*, Montpellier, 1981.

55 Sobre la cimera en Polonia, véase S. Kuczinski, “Les cimiers territoriaux en Pologne médiévale”, en *Le cimier*, op. cit., pp. 169-179.

De los escudos de armas a las banderas

Génesis medieval de los emblemas nacionales

¿Los pendones medievales y las banderas modernas asustan a los historiadores? Podemos pensarlo, a tal punto son pocos los estudios que se han dedicado a ellos. En el caso de los pendones, esas lagunas historiográficas pueden comprenderse, en última instancia, no sólo debido a la escasez de documentación y la complejidad de los problemas, sino también debido al desprecio que durante mucho tiempo los medievalistas han mostrado por los escudos de armas y los distintos emblemas relacionados con ellos. Disciplina considerada poco seria, la heráldica se reservó durante mucho tiempo a los eruditos locales, a los genealogistas y al anecdotario; sin embargo, estudiar los pendones feudales sin abordar la heráldica es sin duda un ejercicio imposible. Pero en lo que respecta a las banderas modernas y contemporáneas, el silencio de los historiadores resulta difícil de comprender. ¿Por qué las banderas han suscitado tan poca curiosidad científica? ¿Por qué su estudio aún hoy es cuidadosamente evitado, si no marginado?¹

Existe una sola respuesta a estas preguntas: porque la bandera atemoriza a los investigadores. Al menos en Europa occidental. Los atemoriza porque su práctica está tan fuerte y excesivamente arraigada en el mundo contemporáneo que resulta casi imposible tomar la distancia necesaria para intentar analizar su génesis, su historia y su funcionamiento. Atemo-

¹ Aquí doy a la palabra *bandera* un sentido vasto, que engloba a la mayor parte de los signos vexilológicos en uso en Europa occidental desde el siglo xvii hasta el día de hoy; su sentido actual es más restringido y más técnico. En francés, hay que esperar a los años 1600 para que esta palabra adquiriera definitiva y exclusivamente un sentido vexilológico; antes, simplemente designaba un pequeño trozo de *pañó*, es decir, de tela de lana, o hasta un simple trapo. Los medievalistas, pues, evitan el empleo de esta palabra y prefieren, con justa razón, los términos *pendón* o *insignia*, o incluso la palabra latina *vexillum*.

riza, sobre todo, porque el apego que algunos sienten por ella puede dar lugar, incluso hoy, a todo tipo de usos distorsionados, pasiones excesivas y desviaciones ideológicas. La actualidad política y militar nos lo recuerda casi todos los días. Parecería, pues, que es mejor hablar lo menos posible de la bandera.

UN OBJETO HISTÓRICO SUBESTUDIADO

De hecho, en Francia y en sus países vecinos, se habla poco de él en el seno de las ciencias humanas. Pero no estoy seguro de que únicamente haya que deplorarlo. Historiográficamente, en efecto, existe una relación evidente entre los regímenes y las épocas totalitarias y los trabajos de los eruditos o los politicólogos dedicados a la simbología del Estado o a la identidad nacional. El desinterés que durante mucho tiempo han mostrado las democracias europeas por esas cuestiones luego de la Segunda Guerra Mundial, incluso desde mucho antes,² no me parece, pues, completamente lamentable. Del modo inverso, y por las mismas razones, no estoy seguro de que sólo haya que alegrarse por el nuevo interés manifestado antes estas cuestiones por parte de nuestros gobernantes y algunos investigadores desde hace una o dos décadas. Eso no es ni neutro, ni inocente, ni accidental. La investigación siempre es hija de su tiempo.

Sea como fuere, las banderas propiamente dichas aún no han suscitado ese nuevo interés y esa situación explica por qué la disciplina de la que son objeto, la vexilología, aún no ha alcanzado un estatus científico. En todos lados parece estar abandonada a los amantes de *militaria* y a los coleccionistas de insignias. Éstos les dedican determinada cantidad de monografías, periódicos y repertorios, pero la mayoría de las veces sus publicaciones no son útiles para los historiadores: informaciones incompletas y contradictorias, falta de rigor, erudición muchas veces ingenua, ausencia, sobre todo, de una verdadera problemática que estudiaría la bandera como un auténtico hecho social.³ La vexilología aún no es una cien-

2 Pienso, por ejemplo, en el caso del curioso libro de Arnold Van Gennep, *Traité comparatif des nationalités. Les éléments extérieurs de la nationalité*, París, 1923.

Inconclusa, aparecida demasiado pronto, a su vez excitante y decepcionante, esta obra no ha tenido sucesores y hoy, con frecuencia, queda olvidada dentro de la obra del gran Van Gennep. Esto es una lástima, pero a su vez es algo significativo.

3 Se hallará una bibliografía sobre el estudio de las banderas en el repertorio de W. Smith, *The bibliography of flags of foreign nations*, Boston, 1965. Los manuales de

cia. Además, no ha sabido o no ha querido sacar provecho de las recientes mutaciones de la mayoría de las demás ciencias sociales ni de sus relaciones con la lingüística; el aporte de la semiología, por ejemplo, le es casi totalmente desconocido, lo que resulta muy sorprendente por parte de una disciplina cuyo objeto de estudio es un sistema de signos. Por este motivo, la vexilología ha sido incapaz de renovar sus investigaciones y sus métodos, como sí supo hacerlo la heráldica. Por otra parte, en la actualidad, no existe prácticamente ningún vínculo entre las dos disciplinas, puesto que los heraldistas tienden –y se equivocan– a despreciar la vexilología y, de ese modo, contribuyen a dejarla en su estado de latencia.

Las banderas y sus ancestros –pendones (figuras 7 y 8), insignias, confalones, estandartes, etc.—⁴ constituyen, sin embargo, ricos documentos de historia política y cultural. A su vez imágenes emblemáticas y objetos simbólicos, se someten a reglas de codificación restrictivas y a rituales espe-

vexilología abundan en todas las lenguas (sobre todo en inglés), pero con frecuencia son mediocres. En francés, la obra menos decepcionante parece ser la de W. Smith y G. Pasch, *Les drapeaux à travers les âges et dans le monde entier*, París, 1976 (traducida y adaptada de una versión estadounidense que contiene numerosos errores e ingenuidades históricas). Por el contrario, sobre la historia de tal o cual bandera en particular, pueden existir trabajos de calidad. Citemos, por ejemplo: P. Wentsche, *Die deutschen Farben*, Heidelberg, 1955, y H. Henningsen, *Dannebrog og flagføring til sos*, Copenhague, 1969. En la producción vexilológica, hay que destacar los excelentes trabajos del gran erudito Ottfried Neubecker, en particular su estudio “Fahne”, en *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Munich, 1972, fasc. 108.

- 4 En el abundante mundo de los signos vexilológicos, para los cuales el léxico francés moderno es un poco fluctuante, los heraldistas suelen designar con la palabra *bannière* [pendón] al trozo de tela de forma rectangular cuyo lado más grande está fijado al asta. De alguna manera, es una suerte de confalón sin cola. Muy utilizado en la época feudal por los señores que iban de campaña con sus vasallos, el pendón, en el siglo XII, es uno de los soportes privilegiados de los primeros escudos de armas. Más allá de ese sentido estricto, relacionado con las estructuras feudales y la organización de la hueste, la palabra *bannière*, en la pluma de muchos autores, puede tener un sentido más vago, que corresponde al francés antiguo *enseigne* [insignia] o al latín *vexillum*, y designar cualquier tipo de signo emblemático de gran tamaño instalado en la punta de un asta. A partir del siglo XVII, el término *enseigne*, hasta entonces muy general, cobra también un sentido más preciso y califica, por lo general, a un emblema militar de mando que sirve como señal de concentración para las tropas. En cuanto a la palabra *étendard* [estandarte], al comienzo designa los pendones de forma triangular cuya base está fijada al asta y cuya punta flota al viento; luego el estandarte se vuelve más cuadrado y la palabra tiende a reservarse para designar especialmente las insignias de los regimientos de caballería.

cíficos que, progresivamente, los han colocado en el corazón de la liturgia estatal y nacional. Pero no pertenecen a todas las épocas ni a todas las culturas. Aun si nos limitamos a las sociedades europeas, consideradas a lo largo del tiempo, surge un conjunto de preguntas. Por ejemplo, ¿desde cuándo los grupos de hombres se emblematizan prioritariamente por medio de la tela, el color y la geometría? ¿Desde cuándo, para ello, instalan trozos de tela en la punta de un asta? ¿Dónde, cuándo y cómo esas prácticas, al comienzo más o menos empíricas y circunstanciales, se transformaron en auténticos códigos? ¿Qué formas, qué figuras, qué colores se utilizaron para organizar esos códigos y para garantizarles un fuerte control? Y, sobre todo, ¿cuándo y cómo se pasó de verdaderas telas, que flameaban al viento y estaban hechas para ser vistas desde lejos, a imágenes no textiles que expresan el mismo mensaje emblemático o político, pero que pueden existir sobre soportes de todos los materiales y muchas de las cuales, incluso, están hechas para ser vistas de cerca? Evolución capital que la lengua alemana, contrariamente a la francesa, pone de relieve al utilizar dos palabras diferentes: *Flagge* (bandera realmente textil) y *Fahne* (bandera o imagen de bandera, cualquiera sea su materialidad).⁵

¿Qué mutaciones –semiológicas, semánticas, sociales, ideológicas– provocó esa transformación de la bandera-objeto en bandera-imagen? Luego, en cuanto al tema que nos ocupa más directamente, ¿desde cuándo, en una entidad política determinada, se escogió primero una de esas telas, luego una de esas imágenes, para simbolizar el poder, en una primera instancia el del señor o el barón, luego el del príncipe o el rey y, finalmente, el del gobierno y el Estado, incluso el de la Nación? ¿Qué colores o combinaciones de colores, qué figuras o asociaciones de figuras se escogieron con ese fin? ¿Qué se quiso significar? Por otro lado, ¿quién escogió? ¿En qué contexto? ¿Según qué modalidades? Y una vez hecha la elección, ¿cuál fue su duración, su difusión, su evolución? Todo pendón, toda bandera tiene una historia y esa historia rara vez es una historia inmóvil. Finalmente, hoy, ¿quién lleva u observa una bandera? ¿Quién conoce o reconoce la de su región o la de su país, las de los países vecinos, las de los países lejanos? ¿Quién sabe describirlas, representarlas, pasar del objeto a la imagen y de la imagen al símbolo?

Todas estas preguntas, entre otras, no sólo aún esperan sus respuestas, sino que todavía ni siquiera han sido formuladas.

5 O. Neubecker, *Fahnen und Flaggen*, Leipzig, 1939, pp. 1-10 y *passim*.

DEL OBJETO A LA IMAGEN

Para tratar de responderlas, o al menos algunas de ellas, la primera tarea del historiador sería estudiar las banderas antiguas. Pero intentar conocer y estudiar las banderas de los siglos pasados es un ejercicio más difícil de lo que parece, sobre todo en lo que respecta al período anterior al siglo xvi. Pocas banderas o fragmentos de banderas se han conservado hasta el día de hoy en su materialidad textil. En su mayoría, se trata de reliquias o de trofeos, encerrados en santuarios o museos y sometidos a todas las liturgias del tesoro y la ostentación. Sin duda, esa conservación a través de los siglos posee en sí misma un valor de ritual, pero desvía los problemas, puesto que la bandera conservada es ya sea una bandera ceremonial poco utilizada (y, por lo tanto, dotada de una carga simbólica modesta), ya sea una bandera robada al enemigo (y, por lo tanto, provista de una carga simbólica tan fuerte que pervierte los problemas estrictamente documentales). No obstante, hay que destacar que esas banderas-símbolo robadas al enemigo a veces han cumplido un papel importante en los hechos de aculturación vexilológica. Citemos como ejemplo los estandartes musulmanes tomados por los ejércitos españoles de la Reconquista y expuestos en la catedral de Toledo o en el monasterio de Las Huelgas, en Burgos: con el paso de los siglos, éstos terminaron por influir en la decoración y la codificación de algunas banderas españolas o hasta sirvieron de banderas propias a los ejércitos cristianos de España (este ritual de inversión desembocó, como siempre, en una simbología que se transgrede a sí misma: muchas de esas banderas sustraídas al Islam en los siglos xii y xiii estuvieron físicamente presentes en la batalla de Lepanto, en 1571, a bordo de navíos cristianos).

Si bien las banderas materialmente conservadas no son numerosas, las imágenes que representan banderas, por su parte, son incontables. Pero proporcionan informaciones imprecisas o contradictorias y, cuando existe la posibilidad de comparar un testimonio iconográfico y un testimonio arqueológico, descubrimos que la distancia entre la bandera física y la bandera representada puede ser considerable. Como siempre, la imagen da su propia versión de la realidad. Esto es particularmente cierto cuando la bandera figurada representa una bandera lejana (en el espacio o en el tiempo) o desconocida. Compiladores, autores y dibujantes europeos nunca vacilan en simplificar (cuando les falta espacio), inventar (cuando la información es deficiente), eliminar ciertos elementos, agregar otros, uniformizar la representación en torno a un solo código —generalmente el blason—, lo que los lleva a atribuir a tal Nación, tal país, tal Estado o tal ciudad,

no su propia bandera, sino la bandera que debería tener según la lógica y los imperativos del documento o el repertorio que ellos están elaborando. Son abundantes los ejemplos de esto en los inventarios de “pabellones del mundo entero” (*vexilla orbis terrarum*) compilados en Europa occidental del siglo xv al siglo xviii. Cuando falta una información, en los casos de África o Asia, por ejemplo, dichos compiladores no vacilan en inventar. La manera en que lo hacen, por otra parte, constituye en sí misma un importante testimonio de historia cultural.

En la Edad Media y a comienzos de la época moderna, los documentos ilustrados que muestran pendones, pabellones y banderas por lo general tienen que ver con la guerra y, aun con mayor frecuencia, con el mar: portulanos, mapas geográficos, globos, guías de comercio y de viaje, armoriales (figuras 7 y 8), libros protocolares. Alrededor del Mediterráneo, por ejemplo, estos documentos ponen en escena a la Cristiandad y a los países del Islam; ahora bien, las transformaciones y las reinterpretaciones a las que los autores occidentales someten a las “banderas” musulmanas son plenamente características de las dificultades que experimentan para comprender, aceptar y representar los emblemas y los símbolos de una cultura que no es la propia. Aquí, todo se somete a una fuerte occidentalización: las inscripciones coránicas, elementos esenciales de la vexilología musulmana, son suprimidas o transliteradas (!); los perímetros se reducen a dos, ya sea el escudo, ya sea, sobre todo, el rectángulo;⁶ las figuras ajenas al repertorio emblemático europeo se reemplazan por estrictas figuras heráldicas; finalmente, se redistribuyen los colores religiosos o dinásticos del Islam según las reglas restrictivas del blasón europeo. Así, el verde ya no puede estar en contacto ni con el negro ni con el rojo, sino que debe separarse imperativamente de ellos por medio de blanco o amarillo.⁷ Progresivamente, Europa va a imponer a las banderas del mundo entero esa taxonomía heráldica de los colores, evidentemente desconocida por las

6 Algún día, los investigadores deberían interesarse seriamente por la prioridad que otorga la imagen occidental —y no sólo la imagen emblemática— al perímetro rectangular. El rectángulo no corresponde en absoluto al campo de visión y se lo utiliza poco en las otras culturas, tanto para contener imágenes como para practicar aberturas en los edificios, delimitar terrenos o espacios, fabricar telas, etc. En materia de banderas, evidentemente fue Europa la que, progresivamente, lo impuso a todo el planeta.

7 El verde, el rojo y el negro son a su vez colores religiosos, dinásticos y políticos en todos los países del Islam, pero la interpretación que se da de ellos varía en el tiempo y en el espacio. El verde es el color religioso del Islam, el rojo su color político. Asimismo, históricamente, el verde es el color de los abasies, el rojo el de los hachemitas, el negro el de los fatimitas y el blanco el de los omeyas.

prácticas relativas a las banderas en el Islam, como por el resto de las demás culturas. Hoy, en 2004, de las 214 banderas de estados independientes que he podido inventariar y estudiar, 187, es decir, el 80%, respeta la regla de empleo de los colores heráldicos, nacida en algún lado entre el Loira y el Rin, en un campo de torneo, en la primera mitad del siglo XII.⁸

UNA LARGA HISTORIA

En efecto, la heráldica está en los orígenes de los diferentes códigos y las diferentes fórmulas que han contribuido a la génesis de las banderas. Esta última fue larga y, para intentar circunscribir todos sus aspectos, sus ritmos y todo lo que puso en juego, el historiador necesita la ayuda de otras disciplinas: historia diplomática, historia de las instituciones, arqueología, numismática, sigilografía, entre otras. Por otra parte, debe esforzarse para proponer una definición clara del Estado y –ejercicio difícil– articularla en el tiempo y en el espacio. Aquí, la distinción entre Estado y Nación aparece como esencial, pero difiere de un país a otro, incluso de una época a otra. Asimismo –y éste es un punto fundamental–, en algunos países el nacimiento del Estado precedió al de la Nación (es el caso de Francia y el Reino Unido) y en otros sucedió lo contrario (caso de Suiza, Alemania e Italia).⁹ En el primer caso –cuando el Estado precede a la Nación– los antiguos símbolos étnicos (gallo galo, trébol irlandés, cruz vasca, etc.) jamás lograron convertirse en figuras estatales oficiales, mientras que antiguos emblemas dinásticos, vueltos monárquicos, terminaron cumpliendo el papel de símbolos nacionales. En los países donde la Nación precedió al Estado, por lo general son antiguas figuras o antiguos colores heráldicos, vinculados con una dinastía, los que, por razones esencialmente políticas, han cumplido un papel unificador y han terminado convirtiéndose en símbolo nacional.

En el largo plazo, es decir, del siglo X al siglo XX, el proceso más general en Europa es esquemáticamente el siguiente: transformación de un emblema feudal o familiar en un emblema dinástico; luego, según el caso, paso de lo dinástico a lo monárquico, de lo monárquico a lo gubernamental y de lo gubernamental a lo estatal (cuando el Estado precede a la Nación); o bien, paso de lo dinástico a lo político, de lo político a lo nacional y de

8 Véase más arriba, “El nacimiento de los escudos de armas”, pp. 237-270.

9 B. Guénéé, *L'Occident aux XIV^e et XV^e siècles. Les États*, París, 1971, pp. 113-132 y 227-243 [trad. esp.: *Occidente durante los siglos XIV y XV*, Cerdanyola, Labor, 1985].

lo nacional a lo estatal o a lo gubernamental (cuando la Nación precede al Estado). Sería deseable que futuros trabajos intentasen completar o matizar este esquema general y examinasen, país por país, cómo se han expresado a lo largo de los siglos las relaciones entre los emblemas de una familia, la afirmación de un Estado y la identidad de una Nación. Pero éstos son problemas extremadamente complejos, que ponen de manifiesto numerosos particularismos y que se prestan difícilmente a la síntesis.

Lo que parece sólidamente confirmado, en cambio, es el papel motor que cumplieron los escudos de armas en esos fenómenos de larga duración. Para el historiador, éstos constituyen el hilo conductor más sólido para recorrer los siglos y los regímenes. Tomemos un caso simple, el de Baviera. El célebre escudo *fuselado en bandas de azur y plata*, que en el mundo entero es la imagen misma de Baviera, no constituye las armas primitivas de Wittelsbach. Se trata de las armas de los condes de Bogen, transmitidas por herencia a los Wittelsbach a más tardar entre 1242 y 1243.¹⁰ Adoptado por estos últimos como emblema heráldico y dinástico, el *fuselado en bandas de azur y plata* se convierte, progresivamente, a partir de mediados del siglo XIII, en el emblema del ducado de Baviera y de la administración ducal bávara; seguirá siéndolo a fines de la Edad Media y a lo largo de toda la época moderna. Luego cuando, algunos siglos después, en 1805, el ducado es ascendido al rango de reino, el fuselado se introduce con naturalidad en los escudos de armas de la nueva monarquía. Finalmente, algunas décadas después, en 1871, durante la unión alemana, ese mismo fuselado, a veces reducido sólo a la combinación de los colores blanco y azul (*plata y azur* en términos del blasón), se transforma en símbolo nacional fuertemente militante, antiprusiano, separatista, católico y germánico-meridional.¹¹ Y más o menos ha seguido siéndolo en la Alemania contemporánea. La monarquía bávara dejó de existir en 1918, la dinastía de los Wittelsbach está más o menos atomizada y ya no reina en Baviera, pero aún existe una *Land* y sobre todo una Nación bávara, cuyo emblema unificador y símbolo soberano sigue siendo el muy antiguo *fuselado en bandas de azur y plata*.

10 H. Glaser, *Wittelsbach und Bayern. Die Zeit der frühen Herzöge*, Munich, 1980, pp. 96-97, N° 116; P. Rattelmüller, *Das Wappen von Bayern*, Munich, 1989, pp. 20-22; H. Waldner, *Die ältesten Wappenbilder*, Berlín, 1992, p. 14.

11 Ese militantismo separatista de las armas de Baviera vuelve a hallarse constantemente en la serie de calendarios heráldicos publicados por el gran dibujante de escudos de armas Otto Hupp, cada año, de 1884 a 1936, bajo el título *Münchener Kalender*.

Figuras y colores heráldicos están en el corazón de esas evoluciones a lo largo del tiempo. Ellos son los que aseguran la continuidad, la historia y la mitología de los emblemas y los símbolos. Ellos son los que terminan por “hacer” los estados y las naciones. Tomemos como segundo ejemplo el caso de Bretaña y de las célebres motas de armiño que figuran en su escudo y su pendón.

EL EJEMPLO BRETÓN

En la Edad Media, el armiño heráldico no tiene nada de específicamente bretón. Lo hallamos en los escudos de armas provenientes de toda Europa y, en varias regiones (Flandes, Artois, Normandía, Escocia), su índice de frecuencia es muy superior al de Bretaña, donde, por otra parte, aparece bastante tarde: más exactamente a fines del año 1213, cuando Pierre Mauclerc, “comprometido” con la heredera del ducado, Alix de Thouars, hace su entrada en Rennes. En esa fecha, Pierre ya posee escudo de armas, probablemente desde 1209, fecha en que es armado caballero en Compiègne: se lo puede ver en la impresión de un sello que pende de un acta que data de enero de 1212, pero cuya matriz sin duda es dos o tres años anterior. Sus armas están compuestas por un escudo jaquelado brisado por un francocuartel de armiño;¹² composición armorial absolutamente coherente, puesto que Pierre es el hijo menor del conde Roberto II de Dreux. En las armas de su familia, *jaquelado de oro y de azur*, introduce un tipo de brisura adoptada a veces en el siglo XIII por los hijos menores de las grandes casas nobles: un francocuartel de armiño. En ese empleo, el francocuartel de armiño —que no tiene absolutamente nada de bretón— se halla un poco en todas partes en el norte de Francia, en los Países Bajos, en Inglaterra y en Escocia.¹³

La fecha del primer sello armoriado de Pierre Mauclerc es importante, pues pone de relieve el hecho de que en enero de 1212, cuando aún ni se hablaba de su casamiento con Alix de Bretaña, Pierre ya lleva un escudo jaquelado brisado por un francocuartel de armiño. Esto pone fin a todas las elucubraciones de algunos eruditos bretones que han querido probar con desesperación —y a veces con deshonestidad— que los armiños habían

12 L. Douët d'Arcq, *Archives de l'Empire... Collection de sceaux*, París, 1863, t. 1, N° 725.

13 J. T. De Raadt, *Sceaux armoriés des Pays-Bas et des pays avoisinants*, Bruselas, 1898, t. 1, pp. 72-74; H. Pinoteau, *Héraldique capétienne*, nueva ed.: París, 1979, pp. 88-89.

nacido en Bretaña, que ya formaban parte de la emblemática del ducado antes de la boda de 1213 y que fue Alix quien los transmitió a Pierre y no a la inversa.¹⁴ Algunos historiadores, o supuestos historiadores, incluso, han insistido en una protoheráldica bretona rica en armiño, o bien han recurrido a una antigua princesa celta llamada Hermione (!), o incluso han convertido el escudo tardío *de armiño pleno* en las armas “históricas” del legendario rey Arturo.¹⁵ Nada de todo eso resiste al análisis de los hechos y los documentos, como ya lo había mostrado en 1707 el gran erudito Dom Lobineau, que insistía en la ausencia del armiño en Bretaña antes de la llegada de Pierre Mauclerc.¹⁶ Pero las ideas falsas son resistentes y la teoría nacionalista de los orígenes bretones del armiño aún hoy tiene en Bretaña entusiastas y locuaces partidarios.

Las armas de Pierre Mauclerc siguieron siendo las de los duques de Bretaña hasta Juan III, es decir, durante más de un siglo. Luego, en 1316, al comienzo de su reinado, este último duque, convertido en un personaje poderoso y ya no representante de una rama menor de la casa de Dreux, cambió de escudo de armas y transformó el escudo *jaquelado de oro y de azur con francocuarterel de armiño* en un escudo *de armiño pleno*. He intentado, de hecho, analizar las distintas razones que pudieron motivar dicho cambio.¹⁷ Éstas son diversas, pero la principal parece ser la voluntad del duque de Bretaña de dejar de llevar un escudo de armas con brisura, que dejaba demasiado en evidencia el hecho de que la casa ducal de Bretaña al comienzo sólo había sido una rama menor de la casa condal de Dreux (en ese entonces en plena decadencia).

Ese cambio de armas fue una verdadera jugada de ingenio político y simbólico. Al adoptar un escudo *de armiño pleno*, es decir, al tomar la parte por el todo, práctica muy preciada por la simbología medieval, el duque de Bretaña no sólo hacía desaparecer toda idea de brisura en sus armas,

14 Véanse, por ejemplo, las afirmaciones, de muy mala fe, de P. de Lisle du Dreneuc, *L'hermine de Bretagne et ses origines*, Vannes, 1893, y la crítica pertinente que le hizo S. de La Nicollière-Teijeiro, “L'hermine. Observations à M. P. de Lisle du Dreneuc”, en *Bulletin de la Société Archéologique de Nantes*, 1893, pp. 134-143.

15 El rey Arturo, por supuesto, no ha tenido más que escudos de armas literarios. Éstos aparecen a fines del siglo XII y tienen como figura ya sea un dragón, ya sea una imagen de la Virgen, ya sea —y ésta será la fórmula definitiva en el siglo siguiente— tres coronas. Nunca tuvieron armiño. Véase M. Pastoureau, *Armorial des chevaliers de la Table Ronde*, París, 1983, pp. 46-47.

16 Dom G. A. Lobineau, *Histoire de Bretagne...*, París, 1707, t. 1, p. 197.

17 M. Pastoureau, “L'hermine: de l'héraldique ducale à la symbolique de l'État”, en J. Kerhervé y T. Daniel (dirs.), 1991. *La Bretagne terre d'Europe*, Brest, 1992, pp. 253-264.

sino que, a partir de ese momento, poseía, al igual que el rey de Francia, un escudo sembrado, es decir, un escudo constituido por la estructura superficial más valorizadora para los sistemas de representación medievales. Esa estructura, formada por un campo sembrado a intervalos regulares de pequeñas figuras idénticas (estrellas, rosas, bezantes, flores de lis, etc.) siempre remite a la idea de poder y, a veces, a la de sagrado.¹⁸ Como el campo *de azur sembrado de flores de lis de oro* de los reyes de Francia, ese nuevo campo *de plata sembrado de armiños de sable* evoca un ambiente cósmico y vuelve al duque, ya no tanto el vasallo del rey, sino el representante de Dios en el ducado de Bretaña. Asimismo, esto permite al duque y a sus sucesores gozar plenamente de la reciente y continua valorización del forro de armiño en la indumentaria y la apariencia. A fines de la Edad Media, en efecto, el armiño, contrariamente a los veros, cobra valor no sólo en el plano económico, sino también, y sobre todo, en el plano simbólico: se lo asocia cada vez con mayor frecuencia a la idea de autoridad, justicia y soberanía. Los duques de Bretaña no tienen nada que ver con esto, pero saben alimentar con habilidad la confusión entre su armiño heráldico y ese armiño de la vestimenta que, a partir de entonces, siempre estará relacionado, en todas partes de Europa, con el ejercicio del poder soberano y el prestigio de la *majestas*.¹⁹

CUANDO EL EMBLEMA HACE A LA NACIÓN

Lo que resulta notable en las motas de armiño de la casa ducal de Bretaña es la rapidez con la que se convierten, en el transcurso del siglo XIV, en algo en juego a nivel político y luego en un emblema “nacional”. Esto parece producirse en dos tiempos. Primero, durante la guerra de sucesión de Bretaña (1341-1364). El duque Juan III había muerto sin dejar hijos y no había designado a un heredero; su sucesión se disputó durante veintitrés años entre su medio hermano Juan de Montfort y su sobrina Juana de Penthièvre, casada con el sobrino del rey de Francia, Carlos de Blois. Aunque ambos poseían escudos de armas personales, los dos competidores

18 M. Pastoureau, *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, París, 1991, pp. 37-48 [trad. esp.: *Las vestiduras del diablo: breve historia de las rayas en la indumentaria*, Barcelona, Océano, 2005].

19 Ese prestigio del armiño ha perdurado hasta el día de hoy. Pero en la época moderna se ha creado un doble mundano: el encaje.

los abandonaron para adoptar, tanto uno como el otro, un escudo *de armiño pleno* y para multiplicar la puesta en escena de este último. Como ese conflicto se situó a comienzos de la guerra de los Cien Años y como los dos competidores recibían el apoyo, uno del rey de Inglaterra, la otra del rey de Francia, el escudo *de armiño pleno* se volvió mucho más que un emblema dinástico. Se volvió la imagen misma de una Nación bretona en nacimiento, sobre todo luego de la famosa “batalla de los Treinta” (1351), durante la cual treinta caballeros bretones dirigidos por Beaumanoir vencieron, bajo el pendón salpicado de armiños, a treinta caballeros ingleses, luego durante el reinado del duque Juan IV, en 1378, cuando Carlos V cometió el error de hacer que el Parlamento pronunciara no sólo la derrota del duque, aliado de los ingleses, sino también la confiscación de su ducado en beneficio de la corona. Los bretones, aun si en su gran mayoría eran francófilos y leales con respecto a la corona de Francia, estaban fuertemente apegados a su ducado. Éstos conformaron una liga, se levantaron y Bretaña entró nuevamente en un período de guerra. En el transcurso de ésta, en repetidas ocasiones los estados de Bretaña y los cronistas utilizaron los armiños para representar no al duque, ni siquiera al ducado, sino a la Nación bretona.²⁰

A partir de entonces, el escudo de armas y el estandarte *de armiño pleno* se convirtieron, con el paso de los siglos y las décadas, en un auténtico símbolo nacional. Se los vio cumplir plenamente esa función —única, durante mucho tiempo, dentro del reino de Francia— en el momento de la unión (en varias fases) del ducado a la corona de Francia; así como durante las dos bodas de Ana de Bretaña con los reyes Carlos VIII y Luis XII, luego durante la unión definitiva ratificada por los estados de Vannes, en 1532. También se los vio en el frente de la escena cuando, en repetidas ocasiones, Bretaña, sus estados, su Parlamento y su población se levantaron contra el poder central y la autoridad real: primero durante las guerras de la Liga a fines del siglo XVI; luego durante la “Revuelta del papel timbrado”, en 1675, cuando nuevas e injustas medidas fiscales suscitaban un levantamiento popular cruelmente reprimido; finalmente, a lo largo de todo el siglo XVIII, cuando los estados y el Parlamento de Bretaña

20 Véanse los trabajos de M. Jones, especialmente *Ducal Brittany (1364-1399)*.

Relations with England and France during the reign of duke John IV, Oxford, 1970, pp. 313-326, y “*Mon pays et ma nation. Breton identity in the fourteenth century*”, en *War, literature and politics in the late Middle Ages*, Liverpool, 1976, pp. 119-126. También véase J. Kerhervé, “Aux origines d’un sentiment national: les chroniqueurs bretons de la fin du Moyen Âge”, en *Bulletin de la Société Arquéologique du Finistère*, 1980, pp. 165-206.

formaron en el reino uno de los núcleos de oposición más activos contra el poder absoluto y centralizador de la monarquía francesa. A fines del reinado de Luis XV, el caso La Chalotais y el levantamiento del Parlamento incluso pusieron, por un momento, en peligro la monarquía y provocaron una violenta reacción absolutista.

Durante esas luchas, reivindicaciones y oposiciones “nacionales” contra un poder demasiado centralizador, los armiños estuvieron en la primera fila en los combates y los levantamientos. Si bien desde hacía bastante tiempo ya no había casa ducal de Bretaña, éstos encarnaban plenamente a la Nación bretona, aferrada a sus privilegios y orgullosa de su historia.²¹ La caída de la monarquía no puso fin a ese militantismo nacionalista del armiño. Por el contrario, los levantamientos contrarrevolucionarios, la insurrección de los chuanes, la renovación de los estudios y las curiosidades celtizantes, luego, más recientemente, distintas asociaciones regionalistas y varios movimientos autonomistas han continuado emblematizándose por medio de motas de armiño.²²

Su larga historia pone muy de relieve hasta qué punto un emblema es unificador, hasta qué punto puede cristalizar un sentimiento nacional o acelerar la formación de una Nación; sobre todo cuando ésta se encuentra en estado de rebelión o de lucha abierta contra un poder presente, autoritario, despótico o centralizador. La historia moderna y contemporánea está repleta de ejemplos, no sólo europeos (países Bálticos, países de Europa central y oriental), sino también americanos, africanos y asiáticos, que muestran cómo un emblema insurreccional, a veces escogido por un simple grupúsculo revolucionario, puede contribuir al nacimiento

21 Sobre todo esto, remito a las principales obras sobre la historia de Bretaña en el siglo xvi y bajo la monarquía absoluta; sobre todo: Dom G. A. Lobineau, *Histoire de Bretagne...*, París, 1707, t. II (muy atento a todo lo que concierne a la historia de las motas de armiño); A. Dupuy, *Histoire de la réunion de la Bretagne à la France*, París, 1880, 2 vols.; E. Bossard, *Le Parlement de Bretagne et la royauté, 1765-1769*, París, 1882; A. Le Moy, *Le Parlement de Bretagne et le pouvoir royal au xviii^e siècle*, Angers, 1909; A. de La Borderie y B. Pocquet, *Histoire de Bretagne*, Rennes, 1914, 6 vols.

22 Notemos, sin embargo, que durante las últimas décadas los movimientos bretones separatistas o independentistas con frecuencia han preferido a la fórmula *de armiño pleno*, quizá considerada demasiado atada al pasado o demasiado “heráldica” (¿es decir, demasiado aristocrática?), diferentes fórmulas donde las motas de armiño no siempre estaban presentes, pero donde la combinación del negro y el blanco siempre constituía el elemento esencial. Esos colores ya son los de Bretaña en el siglo xv (véase G. Le Menn, “Les bretons tonnants”, en J. Kerhervé y T. Daniel [dirs.], 1491, *La Bretagne terre d'Europe*, op. cit., pp.313-314).

de una Nación.²³ Sin embargo, lo que resulta notable en el caso de los armiños es que al comienzo se trata de una simple y trivial brisura heráldica, es decir, una marca puramente individual, la de Pierre Mauclerc, hijo menor de la casa de Dreux. Pero dicha marca se volvió familiar, luego dinástica y finalmente nacional. En el mundo entero, hoy es la imagen de Bretaña y de los bretones.²⁴

UN CÓDIGO EUROPEO DE ESCALA PLANETARIA

La occidentalización de las imágenes que representan a las banderas es un fenómeno que no es ni anecdótico ni episódico. Por el contrario, se inscribe dentro de un proceso de larga duración y de gran amplitud que a lo largo de los siglos vio cómo Europa logró imponer al resto del mundo sus valores, sus prácticas y sus códigos. Esto se llevó a cabo de distintas maneras, la más recurrente de las cuales fue la creación y luego la difusión de los repertorios de banderas que cumplían una función oficial y universal en la diplomacia y el comercio. Regresemos alrededor del Mediterráneo y retomemos el ejemplo de los países musulmanes. Desde el siglo xvi hasta comienzos del siglo xx, a lo largo de la dominación otomana, podemos observar que la mayor parte de las ciudades, tierras y países del Islam, a imagen de lo que hacían las propias autoridades turcas, han recurrido constantemente a una autocorrección de sus propios emblemas y sus propias banderas de acuerdo con los modelos fuertemente occidentalizados que les enviaban los europeos. El fenómeno prosiguió, incluso, hasta la época más contemporánea en todos los estados islámicos que obtuvieron la independencia: todos adoptaron una panoplia emblemática, escudos de armas y banderas construidos sobre modelos empleados en Europa. Y lo que es cierto en el caso del Islam, también lo es en otras culturas: siempre y en

23 M. Pastoureau, "Genèse du drapeau", en École Française de Rome, *Genèse de l'État moderne en Méditerranée. Approche historique et anthropologique des pratiques et des représentations* (mesas redondas, París, 1987 y 1988), Roma, 1993, pp. 97-108.

24 Acerca de esto, destaquemos que el consejo regional de Bretaña hizo una elección desastrosa al dotar recientemente a la región de un logo con la forma de un mapa de Bretaña donde ni el armiño, ni el negro, ni el blanco están presentes. Evidentemente, se trata de una elección lo más neutra posible para evitar toda expresión de un sentimiento nacionalista, pero, en mi opinión, en el plano emblemático, es una elección poco feliz, puesto que da completamente la espalda a la historia.

todas partes, la aculturación se dio en un sentido único (¿se trata entonces de una *aculturación?*), donde poco a poco Europa impuso a África, a Asia y luego al mundo entero sus propios valores, sus propias fórmulas y sus propios códigos.

Al comienzo, esto se llevó a cabo por medio de la guerra, el mar y el comercio; luego por medio de la diplomacia. Continuó mediante las publicaciones y los documentos impresos que reproducían banderas y pabellones: guías, mapas, enciclopedias, diccionarios, trabajos de erudición, todos difundieron y luego oficializaron el modelo europeo. Finalmente, esto continúa produciéndose en la actualidad por medio de las grandes organizaciones internacionales —pensemos, por ejemplo, en el carácter completamente occidental del protocolo mundial, en la ONU y en otras partes—, por medio de las grandes competencias deportivas y la mediatización universal que las acompaña. Juegos olímpicos, campeonatos mundiales, copas mundiales se han convertido en extraordinarios promotores de la emblemática occidental en todas sus formas, en detrimento de otros sistemas emblemáticos utilizados durante siglos por otras culturas. Las fórmulas de Occidente han barrido con todo. Hasta Japón, que en 1964 organizó los Juegos Olímpicos en Tokio, renunció en ese aspecto a sus propias y ancestrales imágenes emblemáticas para adoptar camisetas, colores, banderines e insignias “a la occidental”. Luego de adoptarlos, comenzó a comercializarlos y, de ese modo, contribuyó a difundir su uso en todo el planeta. Lo económico, lo ideológico y lo cultural aquí son indisociables. Las empresas multinacionales estadounidenses y japonesas recientemente pusieron fin, mediante una guerra económica, a lo que la guerra religiosa y marítima había comenzado en el Mediterráneo en la época de las Cruzadas: la globalización de los sistemas de signos europeos.

Tales fenómenos suscitan en el historiador una multitud de preguntas: ¿cuál es la zona de extensión y el período de funcionamiento de una fórmula emblemática determinada? ¿Cuáles son los países, los estados, las culturas, los regímenes que son exportadores de emblemas y cuáles son consumidores? ¿Dónde se sitúan los polos, los cruces, los “terrenos baldíos” de la emblemática? En la Cristiandad medieval, Bizancio es exportador de emblemas hasta comienzos del siglo XII y el Sacro Imperio le sirve de redistribuidor hacia Europa occidental. A continuación, Inglaterra, Francia y luego el Estado borgoñón sustituyen a Bizancio. En el sur, Sicilia representa al punto máximo una zona de encuentro, un verdadero laboratorio emblemático en el corazón del Mediterráneo, donde los sistemas bizantino, normando y musulmán se interrelacionan. En la época moderna, del siglo XVI hasta comienzos del siglo XVIII, es sobre todo España la que,

con una fuerte herencia borgoñona, asegura en Europa y el Nuevo Mundo el *leadership* emblemático. Finalmente, a partir del siglo XIX, los anglosajones toman la posta y concluyen la difusión de los códigos europeos en todos los continentes.

Esos fenómenos de aculturación de las banderas plantean plenamente el problema del color. Éste es un fenómeno estrictamente cultural: los parámetros que sirven para definirlo varían de una sociedad a otra, incluso de una época a otra. Incluso en Occidente, nuestros parámetros actuales (coloración, luminosidad, saturación) no se instauraron sino lentamente. En otras partes, pueden utilizarse otras articulaciones (seco / húmedo, suave / duro, mate / brillante, cálido / frío, etc.) para definir y circunscribir el color. Asimismo, la percepción misma de los colores, puesto que pone en juego la memoria y la imaginación, también es un fenómeno cultural. Entonces, ¿cómo plantear el problema de las banderas? ¿Qué influencias ejercen esas diferencias sobre su elaboración, su utilización y su recepción? En el siglo XII, por ejemplo, ¿se tiene la misma percepción o la misma concepción de un estandarte rojo en tierras del Islam, en Bizancio y en el Sacro Imperio romano germánico? Definitivamente no. El rojo musulmán no es el rojo bizantino y el rojo bizantino no es el rojo alemán o italiano. Del mismo modo, en la actualidad, el verde de la bandera irlandesa no tiene ninguna relación emblemática ni simbólica con el verde de los países de la Liga árabe ni con el de los estados de África occidental, antiguas colonias francesas (Senegal, Mali, Guinea, etc.). Sin embargo, hoy la coloración de esos tres verdes es la misma en las banderas y los documentos oficiales, nacionales e internacionales. ¿Cómo es recibido, vivido, pensado y repensado esto por unos y otros?

CÓMO NACEN LAS BANDERAS

Como todo signo, todo emblema, todo color, una bandera nunca existe de manera aislada; sólo vive y cobra sentido cuando se asocia u opone a otra bandera. Por eso mismo, no puede haber un país sin bandera: aunque un país se niegue a adoptar una, los demás países se encargan de atribuirle una de oficio o consideran que la ausencia de bandera equivale a una bandera. Semiológicamente, en efecto, la ausencia de emblema constituye un emblema. No obstante, esas relaciones de asociación, de oposición o de posicionamiento entre las diferentes banderas se expresan por medio de elecciones que son de orden histórico y cultural y no solamente

estructural. Requieren un análisis que se sitúe en el tiempo y en el espacio, puesto que la emblemática nunca se reduce a un puro sistema semiológico, carente de toda dimensión histórica o antropológica. Esto parece particularmente cierto en lo que respecta a la génesis y el nacimiento de las banderas.

Tomemos un ejemplo que nos conduce, una vez más, a las costas del Mediterráneo: el de la bandera griega moderna.²⁵ Ésta emerge al comienzo de los levantamientos nacionalistas antiotomanos de los años 1821 a 1823, luego atraviesa el período revolucionario y es adoptada oficialmente en 1833, una vez obtenida la independencia. Primero formada por una cruz blanca sobre un fondo azul (*de azur con cruz de plata*), luego se transforma dos veces antes de llegar a la composición que conocemos en la actualidad: cuatro fajas y una cruz blancas sobre un campo azul. Los colores, pues, nunca han cambiado luego del comienzo de la Revolución de los años 1820. ¿Por qué esos colores? Hoy en día, en Grecia, cualquiera por la calle explicará que el azul evoca el mar o el cielo y el blanco el color de las casas, de la luz o bien de Cristo. Evidentemente, se trata de interpretaciones poco históricas, concebidas *a posteriori*, pero que constituyen en sí mismas testimonios que no deben ignorarse. Toda bandera se presta al discurso y a la sobrelectura y crea, ella misma, su propia mitología.

Por el contrario, una explicación más científica y también más positivista demostraría simplemente que ese azul y ese blanco son los colores heráldicos tradicionales de la casa de Baviera y que el primer soberano de la Grecia moderna e independiente, Otto I (1832-1862), era el hijo menor del rey de Baviera. Los colores heráldicos de la dinastía reinante, pues, se habrían convertido muy trivialmente en los de la bandera nacional, mediante un proceso que encontramos en muchos países de Europa y del que hemos hablado más arriba: paso de lo familiar a lo dinástico, de lo dinástico a lo monárquico, de lo monárquico a lo estatal y de lo estatal a lo nacional. En el caso de Grecia y de la casa de Baviera, no obstante, se presenta una dificultad: ese azul y ese blanco fueron adoptados como colores emblemáticos por los insurgentes griegos varios años antes de que pudiera pensarse en el joven Otto de Baviera para subir al trono del futuro reino. Por lo tanto, hay que buscar en otro lado el origen de esos colores, que el primer soberano de la Grecia moderna no hizo más que confirmar, puesto que correspondían a los suyos propios. Por mi parte, explicaría la composición de la primera bandera griega por una estrategia de oposición a la bandera oto-

25 No existen estudios sobre el origen y la historia de la bandera griega moderna. Se hallarán algunas migajas de información en *The Flag Bulletin*, N° 12, 1973, pp. 4-9.

mana (un campo rojo estampado con una estrella y una medialuna blancas). La cruz cristiana responde a la medialuna musulmana²⁶ y el color azul, con frecuencia desvalorizado por el Islam otomano, se opone al color rojo. De este modo, la bandera de la minoría se posiciona con respecto a la bandera del poder opresor: de manera aislada, pierde su significado, pero opuesta a la otra funciona como un contrario, se vuelve un símbolo dinámico y proclama abiertamente la rebelión.

Ese “valor de posicionamiento” es a su vez estructural (cruz / medialuna, azul / rojo) y cultural, pues la cruz y el color azul sólo pueden ser adoptados por una minoría cristiana. Para las minorías musulmanas, se trata de emblemas que para ellos habría sido imposible escoger: la cruz es un tabú en todos los países del Islam y la oposición azul / rojo no significa casi nada en la cultura y la sensibilidad musulmanas. Para oponerse a la bandera turca, dichas minorías, cuando se rebelaron contra el poder central (en África del Norte, por ejemplo), adoptaron, pues, otras figuras (sol, copa, sable) y otros colores (el verde, el negro). Aquí también, se trata de una estrategia de oposición, como en el caso de Grecia, pero que se ha expresado y semantizado por medio de sistemas de valores culturalmente diferentes.²⁷

Tomemos un último ejemplo, no mediterráneo, sino también perteneciente a Europa meridional: el de Portugal. Hasta 1910, el escudo de armas y la bandera portugueses se construyen en torno al azul y el blanco, colores heráldicos de los reyes de Portugal desde el siglo XII. A comienzos del siglo XX estalla la revolución y se plantea el problema de la bandera del nuevo régimen republicano. ¿Qué colores escoger? El azul y el blanco, que recordarían demasiado a la monarquía derrocada, están excluidos. El amarillo también, puesto que evoca de una manera demasiado evidente al poderoso y poco querido vecino español. Restan entonces el verde, el rojo y el negro. En 1911, en circunstancias mal dilucidadas y por motivos sobre los

26 Al comienzo, la medialuna no es en tierra islámica más que un símbolo musulmán entre muchos otros. Parecería que la cruz de los cristianos, a lo largo de los siglos, contribuyó, casi semiológicamente (cruz *vs.* medialuna), a promover la medialuna a la posición de primera figura en la simbología política musulmana. En todo caso, en ese ascenso, el papel de los occidentales fue certero: fueron ellos quienes, a partir de los siglos XIII y XIV, reunieron a la totalidad del Islam bajo el emblema de la medialuna e hicieron de ésta el equivalente mahometano de la cruz cristiana, uso que los propios musulmanes no han retomado sino tardíamente, en la época otomana. Trabajos sobre estos problemas de aculturación apasionantes serían bienvenidos.

27 Véase Y. Artin Pacha, *Contribution à l'étude du blason en Orient*, Londres, 1902.

cuales aún se sigue escribiendo, la joven República portuguesa adopta una bandera partida verde y roja. En la actualidad ésta sigue siendo la de Portugal y es una de las pocas banderas europeas que transgrede la regla de los colores heráldicos: el verde (*sinople*) y el rojo (*gules*) se tocan, cosa rigurosamente contraria a las reglas del blasón (la elección del negro, yuxtapuesto al verde o al rojo, por otra parte, no habría cambiado nada en cuanto a la transgresión de dicha regla).

Luego de la adopción de esa bandera, por descarte, de alguna manera, puesto que se escogieron los colores “que quedaban”, se formularon distintas explicaciones de orden histórico o simbólico para justificar dicha elección. El verde, supuesto color de la marina portuguesa, destacaría el papel de ésta en el derrocamiento del Antiguo Régimen (hasta se dijo que la nueva bandera retomaba de manera idéntica el pabellón partido verde y rojo del buque de guerra *Adamastor*, que había cumplido un papel clave en el desencadenamiento de la revolución). O bien el verde sería el color de la libertad y el rojo proclamaría la forma en que se la conquistó: por la sangre. Se trata de una simbología de los colores trivial y mediocre formulada luego de los acontecimientos y que, por supuesto, no explica nada. Algunos vexilólogos portugueses han visto esto y, más recientemente, han propuesto ver en el verde y en el rojo una evocación de los colores de las cruces de las dos antiguas órdenes de caballería portuguesas: la de Avis y la de Cristo. Aquí estamos muy lejos de los hechos.

Aún hoy, ignoramos por qué la bandera de Portugal combina el verde y el rojo y transgrede, de ese modo, las reglas del blasón. Pero su caso es ejemplar de cómo muchas banderas modernas y contemporáneas se elaboraron con prisa y confusión, a veces en la clandestinidad. Una vez oficializadas, una vez sacralizadas por un texto constitucional, se vuelven inmutables (o casi) y resulta difícil hallar las razones que presidieron su elaboración, lo que da vía libre a todas las hipótesis, a todas las reinterpretaciones, a todas las reapropiaciones. Una bandera nunca es muda. Una bandera nunca es neutra.

¿ESTADO O NACIÓN?

Ejemplos de esas dificultades para hallar el porqué de las figuras y los colores que componen una bandera abundan en los países de África, Asia o América del Sur, que adquirieron su independencia durante los siglos XIX y XX. Allí, con frecuencia la bandera surgió durante las luchas armadas con-

tra un Estado occidental invasor o colonizador. Al comienzo un simple signo de unión de un grupúsculo insurreccional –pero, de ese modo, dotado de una carga ideológica muy fuerte–, la bandera se convierte poco a poco en emblema oficioso de un movimiento más vasto y luego, una vez asegurada la victoria y adquirida la independencia, en la bandera oficial del nuevo Estado. Luego de eso, ya no hay mucha gente que recuerde o quiera recordar el contexto, los motivos y las significaciones que gobernaron la elección de los colores y de las figuras que componen dicha bandera. Una vez restablecida la paz, una vez concluidos los tratados “de ayuda y amistad” con el antiguo opresor, más vale olvidar u ocultar ciertas elecciones o ciertas ideas demasiado provocadoras. Un Estado nuevo debe tener una bandera “limpia”, es decir, pacífica y ya no agresiva, orientada hacia el futuro y no hacia el pasado. Eso explica determinada cantidad de reajustes y, sobre todo, de reinterpretaciones. No se cambia la bandera, sino que se vuelven a explicar sus figuras, se reinterpretan los colores, se recurre a la simbología más gastada relativa a las ideas de paz, libertad, fraternidad, prosperidad, e incluso, aun con más trivialidad, a la tierra, el cielo, el mar, el bosque, etc. Y luego, con el paso de las décadas, se termina creyendo eso y olvidando las razones y los elementos originales que esa bandera puso en juego. La tarea del historiador se vuelve, pues, compleja.

Sin duda, dichos procesos de olvido o de ocultamiento no afectan a todas las banderas nacidas en la época contemporánea, pero son representativos de todas las dificultades que encontramos cuando estudiamos la emblemática política. El estudio arqueológico de los signos y los símbolos que la componen se enfrenta ya sea al silencio de los documentos, ya sea, con más frecuencia, al carácter multiforme y contradictorio de los testimonios. Esto es válido tanto para las banderas nacionales como para los emblemas de los partidos políticos. Investigar desde cuándo determinado partido político utiliza determinado emblema, quién lo escogió, en qué contexto, por qué motivos, es un ejercicio casi siempre infructífero.²⁸ Pero eso no impide que dichos signos y símbolos “funcionen”. Por el contrario, el velo que recubre sus orígenes y los discursos mitológicos

28 A comienzos de los años 1980 mientras investigaba sobre el origen, la aparición, la significación y la evolución del emblema del Partido Socialista francés (una rosa sostenida por un puño), no pude hallar, ni en los responsables del partido, ni en los miembros o militantes, ni siquiera en los especialistas de la “comunicación” y la imagen de marca de dicho partido, ninguna información sólida sobre el porqué y el cómo de ese emblema, quién lo escogió, dónde, cuándo, en qué contexto, etc. Cosa que no impide en absoluto que ese emblema cumpla plenamente el papel que se espera de él.

o simbólicos que los rodean les aseguran un mejor funcionamiento. Soñamos mejor cuando no sabemos exactamente y los signos son más eficaces cuando son dispensadores de sueños. Es por eso que rara vez se cambia de bandera.

Para un país, en efecto, cambiar de bandera es un acto simbólico muy fuerte y, por eso mismo, muy poco frecuente. El caso reciente del antiguo Alto Volta, que en 1984 se convirtió en Burkina Faso y cambió radicalmente su bandera, constituye una excepción. Ni siquiera los cambios de régimen o de ideología se acompañan siempre de una transformación de la bandera, o al menos no de una transformación radical. Tomemos algunos ejemplos del paso de un régimen monárquico a un régimen republicano. En 1889, al volverse republicano, Brasil no sólo conservó el color verde emblemático de la antigua casa imperial de Braganza (verde que después fue reinterpretado como el color de la selva amazónica), sino que también continuó asociándole el globo imperial, simplemente transformado en una esfera armilar cuyo papel es recordar a los primeros navegantes portugueses.²⁹ Del mismo modo, en 1919, la República austríaca no dudó en retomar como bandera el pendón heráldico rojo y blanco del antiguo ducado de Austria. Pero hay un mejor ejemplo aun: en 1923, la flamante República turca, cuya instauración representaba en todos los ámbitos una ruptura radical con un régimen casi milenario, conservó la bandera roja con la estrella y la medialuna blancas del antiguo Imperio otomano; ésta aún sigue siendo la bandera de Turquía. En cuanto a la Polonia comunista, no tuvo ningún problema en retomar los colores heráldicos de la antigua monarquía polaca: el blanco y el rojo, convertidos hace mucho tiempo en colores nacionales inmutables. Pues la bandera no sólo representa al Estado, también representa a la Nación.

En efecto, toda bandera plantea el problema de las relaciones entre el Estado y la Nación. Pero hoy resulta difícil decir a cuál de estas dos entidades emblematiza prioritariamente. Casi siempre se habla de “bandera nacional”, pero son los textos constitucionales, que provienen del Estado, los que la definen y rigen o controlan su empleo. La bandera es un símbolo oficial con el que no es lícito hacer cualquier cosa. Sin embargo, con frecuencia la distancia entre los hechos y el derecho es importante y, en la práctica, se somete a la bandera a una gran cantidad de rituales que no tienen nada de oficial ni de estatal. El Estado querría tener el monopolio

29 Debo mis informaciones sobre la heráldica y la vexilología brasileñas a los trabajos de Hervé Pinoteau (*Héraldique capétienne, op. cit.*, pp. 117-130). El verde es el color emblemático y dinástico de la casa de Braganza y no su color heráldico.

de la bandera, pero eso es una utopía, al menos en los países democráticos, pues la bandera pertenece también, y sobre todo, a la Nación. En cualquier competencia deportiva, por ejemplo, todo hincha del equipo nacional siente que tiene legítimamente derecho a agitar la bandera de su país, a abandonarla o, incluso, a pisotearla una vez llegada la derrota. Todos los rituales deportivos, festivos, conmemorativos, políticos, ideológicos, transgresores que ponen en escena a las banderas nacionales merecerían que se los estudiara en detalle. La bandera de un país no se despliega solamente para las fiestas nacionales, para las ceremonias militares o para participar de la liturgia del Estado. Muchas otras circunstancias la requieren, tanto en su interior como en el exterior.

Por falta de investigaciones profundas, quizás aún sea demasiado pronto para intentar definir verdaderamente lo que, en el corazón de la bandera, une al Estado y la Nación, pero no es demasiado pronto para interrogarse sobre estos problemas. Por ejemplo, ¿qué forma de adhesión deposita sobre su bandera un francés, un italiano o un sueco? ¿Se enorgullece de enarbolarla? Por otra parte, ¿lo hace? ¿Dónde, cuándo, cómo? Y en los países con estructura federal (Suiza o Alemania, por ejemplo), ¿se manifiesta la misma adhesión? ¿No se prefiere la bandera de su cantón o de su Land a la de su país? Por otra parte, en todas partes en Europa occidental, ¿colocar una bandera en su ventana el día de la fiesta nacional o regional no se ha vuelto un poco arcaico? ¿Pero por qué entonces sí se hace eso en un estadio, sobre todo cuando se está en el extranjero? ¿Nos enorgullecemos más de nuestra bandera cuando estamos lejos de nuestro país? ¿La bandera es una nostalgia? ¿O bien la sacamos con más facilidad cuando tiene la ocasión de enfrentarse a otra bandera? Eso parece cierto cuando se trata de una minoría sublevada contra un poder o un país tutor. Los ejemplos contemporáneos de esto son numerosos y con frecuencia dolorosos: bandera corsa contra bandera francesa, bandera chechena contra bandera rusa, bandera tibetana contra bandera china, bandera vasca contra bandera española y francesa, bandera kurda contra banderas de varios estados. Esas banderas de pueblos que aún no accedieron a la independencia estatalizada remiten más que otras a la idea de Nación. Pero, por el contrario, cuando en período de guerra o de tensión entre dos países una multitud descontrolada prende fuego a la bandera del otro, ¿se ataca a la Nación o al Estado enemigo?

Porque a las banderas también se las quema, se las vapulea, se las pisotea, se las cuelga y se las descuelga. Objeto simbólico, imagen emblemática, alegoría personificada, a su vez señal y memoria, pasado y futuro, la bandera recibe todas las manipulaciones rituales propias de los signos muy

fuertes, aquellos que trascienden casi de manera “salvaje” su mensaje y su función originarios. La bandera vive y muere, resucita, lleva el luto. Se la hiere y se la toma prisionera, se la libera, se la recose, se la despliega, se la honra, se la besa. Con ella nos cubrimos, con ella nos acostamos, por ella morimos. Luego la doblamos, la guardamos, la olvidamos.

El juego

La llegada del juego de ajedrez a Occidente

Historia de una aculturación difícil

El texto occidental más antiguo que menciona el juego de ajedrez es catalán y data de comienzos del siglo XI: en un acta de 1008, el conde de Urgel, Armengol I, lega las piezas del juego que posee a la “iglesia de Saint-Gilles”.¹ Algunas décadas después, en 1061, el gran teólogo Pedro Damián, entonces cardenal de Ostia, denuncia ante el papa al obispo de Florencia, al que habría visto jugando al ajedrez.² De ese modo, inaugura la larga sucesión de diatribas a través de las cuales la Iglesia condenó ese juego casi hasta fines de la Edad Media. Fue en vano. A partir de la segunda mitad del siglo XII, se multiplican los testimonios textuales, arqueológicos e iconográficos que destacan la manera en que, pese a la hostilidad de la Iglesia, el juego se difunde rápidamente. Los príncipes y los prelados ya no son los únicos que se dedican a él: a partir de entonces también se lo juega en toda la clase noble y en todos los países de la Cristiandad romana, de Sicilia a Islandia, de Portugal a Polonia.

UN JUEGO VENIDO DE ORIENTE

Fueron los musulmanes quienes transmitieron el juego de ajedrez a los occidentales. La penetración se produjo por una doble vía; primero, tal vez

1 Sobre esta datación, véanse los documentos citados por H. J. R. Murray, *A history of chess*, Oxford, 1913, pp. 405-407, y por R. Eales, *Chess. The history of a game*, Londres, 1985, pp. 42-43. Estos dos libros –el segundo es la síntesis y la actualización del primero– constituyen las mejores historias del juego de ajedrez jamás escritas.

2 H. J. R. Murray, *op. cit.*, pp. 408-415.

desde mediados del siglo x, por una vía mediterránea: España (y por eso es que su primera mención aparece en un texto catalán), Sicilia, sur de Italia; luego, algunas décadas más tarde, a comienzos del siglo xi, por una vía septentrional: los escandinavos, que comercian en el imperio bizantino, en Ucrania y en las orillas del mar Negro, llevan hacia el norte el uso de ese juego practicado desde hacía casi tres siglos en las tierras del Islam. Los hallazgos arqueológicos atestiguan ese doble itinerario y la progresiva occidentalización de las piezas y el juego.

Los orígenes propiamente orientales son más difíciles de desentrañar. Si bien es cierto que el juego nació en la India, que de la India pasó a Irán y que luego de allí se difundió en la totalidad del mundo musulmán (los árabes conquistan Irán a partir del año 651), no es fácil determinar hacia qué época realmente se instauró un juego más próximo de nuestro juego de ajedrez actual que de los numerosos y lejanos juegos “de damero” que las sociedades antiguas, tanto en Asia como en Europa, ya conocían. Hasta el siglo xvi, momento en que el juego se estabiliza en Europa en sus aspectos y reglas “modernos”, las mutaciones fueron muchas y a veces profundas. En la actualidad, se está de acuerdo en que fue en el momento en que pasó de la India septentrional a Persia, a comienzos del siglo vi de nuestra era, cuando el juego adquirió una estructura bastante similar a la que mantuvo a continuación para calificarlo de “juego de ajedrez”. Más que la India —cuna innegable del juego—, sin duda Irán y la cultura persa constituyeron su laboratorio decisivo. Un juego similar de origen indio —el *chaturanga* o juego de los cuatro reyes—,³ transmitido a China sin transitar por la cultura persa, dio origen en Asia oriental, en efecto, a varios juegos muy diferentes de nuestro juego de ajedrez.

En la Edad Media, en Occidente, no se conocen esas transformaciones ni esas peregrinaciones. Sin embargo, los autores que hablan del juego de ajedrez saben que viene de Oriente. No sólo lo saben, sino que sobre todo lo creen, cosa que para ellos es casi más importante: un juego tan rico en símbolos no puede venir sino de Oriente, tierra de los signos y de los sueños y fuente inagotable de todas las “maravillas”. Por eso mismo, los orígenes del juego suscitan innumerables relatos legendarios. Para muchos autores medievales, sus orígenes se pierden en tiempos remotos. Algunos, no obstante, observan con pertinencia que la Biblia no habla del juego de ajedrez (sin embargo, qué gran jugador de ajedrez habría sido el rey Salomón, nos dice, muy a su pesar, un autor anónimo del si-

3 Sobre el juego de los cuatro reyes y el paso de ese juego de la India a Persia, véase H. J. R. Murray, *op. cit.*, n. 6, pp. 47-77.

glo XIV)⁴ y por lo tanto le buscan un inventor en el mundo griego pagano. Aristóteles y Alejandro, dos personajes que, por diversos motivos, han hecho soñar a los hombres de la Edad Media, son los citados con mayor frecuencia. Pero deben compartir ese papel con un tercer héroe griego, en este caso mitológico: Palamedes. Se trata de un guerrero de la *Iliada*, primo del rey Menelao, quien, entre los muros de Troya, mientras el sitio se eternizaba y los griegos se aburrían, habría inventado el ajedrez para entretenerlos. Esta leyenda no es del todo medieval. Ya en la Antigüedad, los griegos atribuían a Palamedes, gran rival de Ulises, numerosos inventos: las letras del alfabeto, el calendario, el cálculo de los eclipses, el uso de la moneda, el juego de dados y, sobre todo, el juego de damas.

La Edad Media prefirió este último al ajedrez.⁵ Pero también desdobló al personaje de Palamedes y creó, al lado del héroe griego, a un caballero de la Mesa Redonda que llevaba el mismo nombre. Ese nuevo Palamedes ocupa un lugar importante en los textos literarios en prosa del siglo XIII: hijo del “sultán de Babilonia”, se convierte al cristianismo y se une a la corte del rey Arturo; allí, hace traer el juego de ajedrez de Oriente a fin de enseñárselo a sus compañeros de la Mesa Redonda a punto de partir a la conquista del Grial. Hacia 1230, pues, ya se considera al juego de ajedrez como un verdadero recorrido iniciático. De allí en más, nuestro Palamedes artúrico se vuelve a su vez el amigo y el rival desdichado de Tristán, héroe preferido del público aristocrático: él también ama a la bella Isolda la Rubia, pero no es correspondido. El amor desdichado, no concretado, es uno de los valores fuertes de la cultura cortés. Es posible que ese amor haya valido a Palamedes una reputación tan grande como la que había obtenido por la invención del ajedrez. No obstante, para conservarle el mérito de haber presentado ese juego extraordinario a la sociedad caballeresca, la imaginación medieval le dio un escudo de armas que conserva visualmente el recuerdo: *jaquelado de plata y sable*, es decir, un escudo cuyo campo está compuesto por cuadros alternados blancos y negros. Esos escudos de armas en forma de damero aparecen por primera vez en los albores de los años 1230 y están presentes en muchas miniaturas que representan a Palamedes hasta fines de la Edad Media.⁶ Asimismo, algunos grandes

4 París, BNF, ms. 1173, fol. 6 (selección de partidas y problemas de ajedrez, tal vez de origen picardo, atribuida a un tal Nicholes, copiada e iluminada entre 1320 y 1340).

5 Sobre la historia del juego de damas y su decadencia en la época medieval, H. J. R. Murray, *A history of board games other than chess*, Oxford, 1952.

6 M. Pastoureau, “Héraldique arthurienne et civilisation médiévale: notes sur les armoiries de Bohort et de Palamede”, en *Revue Française d’Héraldique et de Sigillographie*, N° 50, 1980, pp. 29-41.

personajes —como Régnier Pot, chambelán del duque de Borgoña a fines del siglo xiv— reciben, por razones que desconocemos, el sobrenombre de Palamedes y adoptan su escudo de armas con motivo de un torneo o una campaña militar.⁷ Esa adopción de nombres o escudos de armas de héroes literarios por parte de personajes reales es una práctica habitual en los ambientes de la corte de fines de la Edad Media.

Ya sea el compañero del rey Menelao o el del rey Arturo, para los hombres del siglo xiii no cabe duda de que Palamedes es el inventor del juego de ajedrez y que ese juego viene de Oriente. No sólo el juego, sino también las lujosas piezas con las que se juega en el ámbito real y principesco: por lo general, se trata de grandes piezas de marfil que sólo pueden haber pertenecido a un rey prestigioso y que sólo pueden haber sido fabricadas por un artesano oriental, que conociese las virtudes mágicas de ese noble material así como el arte de trabajarlo. Eso es lo que cuentan las tradiciones medievales acerca de la mayoría de las piezas de ajedrez presentes en los ricos tesoros de iglesia o de abadía. Las más conocidas, sin duda, son las pesadas piezas de marfil de elefante conservadas desde los años 1270 (incluso, quizá, desde los años 1190) en el tesoro de la iglesia abacial de Saint-Denis (Figura 11): habrían pertenecido a Carlomagno y habrían sido un regalo del califa abasí Harun-el-Rachid (que reinó en Bagdad de 789 a 809), personaje de leyenda y héroe de varios cuentos de *Las mil y una noches*. Carlomagno, por supuesto, jamás jugó al ajedrez —nació demasiado antes y demasiado al oeste para hacerlo— ni poseyó tales piezas, que probablemente se tallaron en Salerno, en Italia meridional, hacia fines del siglo xi. Pero atribuirle su posesión significaba conferir a esos objetos un valor político y simbólico incalculable, comparable al de *regalia* o de reliquias y, de ese modo, contribuir a celebrar el prestigio de Saint-Denis, sus abades y sus frailes.⁸ Por otra parte, otras iglesias de Occidente se jactan de contar

7 J.-B. Vaivre, “Les armoiries de Régnier Pot et de Palamède”, en *Cahiers d'Héraldique du CNRS*, t. 2, 1975, pp. 177-212. Observemos que, a lo largo del tiempo, el nombre Palamedes ha quedado ligado a la tradición ajedrecística: la primera revista completamente dedicada al juego de ajedrez, fundada en 1836, en París, por La Bourdonnais, se titulaba *Le Palamède*; ésta se publicó de 1836 a 1839 y luego de 1841 a 1847. Tuvo como epígono a *Le Palamède Français* entre 1864 y 1865.

8 Sobre el juego llamado “de Carlomagno”, que hoy se conserva en el Gabinete de medallas de la Biblioteca Nacional de Francia: D. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Âge*, Friburgo, 1978, pp. 119-126 y reseña 185; A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser*, Berlín, 1926, t. iv, reseñas 161-165 y 170-174; B. de Montesquiou-Fézensac y D. Gaborit-Chopin, *Le trésor de Saint-Denis*, París, 1977, t. iii, pp. 73-74; M. Pastoureau, *L'échiquier de Charlemagne. Un jeu pour ne pas jouer*, París, 1990.

en su tesoro con piezas similares en marfil, que pertenecieron a personajes ilustres: Salomón, la reina de Saba, Alejandro Magno, Julio César, el rey mago Baltazar, el preste Juan y hasta tal o cual rey o santo particularmente venerado.⁹

LA IGLESIA Y EL AJEDREZ

La noción de “tesoro” es una noción clave del poder feudal. Bajo esa palabra se distingue al conjunto de bienes muebles preciosos poseídos por todo detentor de un poder importante, se trate de un soberano, un gran señor, un prelado o una abadía. Es una suerte de “museo imaginario”, cuya exhibición, conservación o exposición pública constituye una parte esencial de la liturgia del poder. Tanto un gran rey como un simple abad deben poseer un tesoro. La lista de los elementos que pueden integrarlo es larga. No obstante, si bien ésta difiere de un poder a otro, de un siglo a otro, algunos componentes están casi siempre presentes. Primero las reliquias y los objetos culturales, los metales preciosos y las monedas (con frecuencia monedas musulmanas, que contienen inscripciones coránicas), la orfebrería y la vajilla, las joyas y las piedras. Luego, sobre todo en los tesoros principescos, las armas y los equipos militares, los arneses para caballos, las monturas, los cueros de animales, las pieles, las telas y las ropas de lujo así como todos los accesorios indumentarios ligados a la apariencia. Finalmente, una multiplicidad de objetos que incluyen desde libros manuscritos y cartas, instrumentos científicos e instrumentos musicales, objetos exóticos, juegos, *curiosa* de todo tipo e incluso animales, muertos o vivos, salvajes (osos, leones, panteras) o domésticos (halcones, caballos perros).¹⁰

Todos esos elementos cumplen un papel esencial en la simbología y la representación del poder. Se los exhibe ritualmente, se los muestra a los vasallos, a los visitantes importantes, incluso a los simples huéspedes de paso. A veces se los regala o se los intercambia; con mayor frecuencia, se prefiere adquirirlos, acumularlos, atesorarlos. Cada uno de esos objetos tiene su historia, su mitología, sus orígenes legendarios, sus virtudes mara-

9 Tal es el caso, sobre todo, de varias iglesias del norte de Alemania y de España.

Véase H. J. R. Murray, *A history of chess, op. cit.*, n. 6, pp. 756-765.

10 Sobre esta noción de “tesoro”, véase el bello libro de P. E. Schramm y F. Mütterich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, Munich, 1962.

villosas, o hasta milagrosas, terapéuticas o profilácticas. En efecto, las creencias que los rodean y la naturaleza de sus materiales son lo que confiere a estos objetos toda su eficacia. En cambio, el trabajo artístico o intelectual mediante el cual se crearon importa poco. Tienen, para aquellos que los poseen o los codician, una fuerte dimensión económica, política y onírica, pero no realmente estética, o al menos no en el sentido en el que hoy comprendemos esa palabra. Están allí, cuestan caro, garantizan prestigio y poder, hacen soñar.

La presencia de piezas de ajedrez en el tesoro de una iglesia o una abadía no es, pues, nada extraño en la Edad Media y el caso de Saint-Denis no es en absoluto aislado. La abadía Saint-Maurice d' Agaune, en el Valais, conserva así en su tesoro —uno de los más ricos de la Cristiandad— varias piezas de ajedrez musulmanas, mientras que la catedral de Colonia alberga tres juegos completos, hoy perdidos, uno proveniente de Europa septentrional y los otros dos de la Península Ibérica.¹¹ Hay motivos para que la actitud de la Iglesia resulte sorprendente: por un lado, condena la práctica del juego de ajedrez, pero por el otro parece dedicar a algunas piezas un culto similar al de las reliquias. Decreta que el juego es diabólico, pero atesora, y a veces venera, las piezas que sirven para jugarlo. Para comprender esa aparente contradicción, hay que tener en cuenta la cronología. Las denuncias contra el juego de ajedrez por parte de prelados o autoridades eclesiásticas (sínodos, concilios) son particularmente numerosas en los siglos XI y XII. De allí en más, se vuelven menos frecuentes y tienden a desaparecer a fines de la Edad Media. Existen distintas razones de ello. Primero, la ineficiencia de tales denuncias, pues con el paso del tiempo la práctica del juego no cesó de multiplicarse en el conjunto de la sociedad. Luego, en el siglo XIII mismo, una revaloración de los juegos en general, que a partir de entonces formarán plenamente parte de la educación cortés y caballeresca.¹² Finalmente, y sobre todo, la progresiva desaparición de la causa principal de la hostilidad de la Iglesia hacia el ajedrez: el empleo de dados, es decir, el hecho de recurrir al azar. La antigua variante india del juego de ajedrez ordinario, que consistía en librar a los dados el movimiento de las piezas (elección de la pieza que va a jugar y/o cantidad de casilleros que avanzará sobre el tablero), no había desaparecido, en efecto, cuando el juego se difundió en el mundo musulmán; e incluso había recuperado cierta aceptación en el momento de su llegada a Occidente. Para

11 H. J. R. Murray, *A history of chess, op. cit.*, n. 6, pp. 420-424.

12 J.-M. Mehl, "Jeu d'échecs et éducation aus XIII^e siècle. Recherches sur le *Liber de moribus*, de Jacques de Cessoles", tesis, Universidad de Estrasburgo, 1975.

la Iglesia, el azar lúdico (que el latín expresa con la palabra *alea*) es una aberración y todos los juegos de azar son diabólicos. Los dados, más que nada, son aberrantes puesto que se juega a ellos más que a cualquier otro juego, en cualquier lado, en cualquier ocasión, tanto en el castillo como en la choza, en la taberna como en el claustro, y puesto que se suele apostar a ellos todo lo que se tiene: dinero, ropa, caballo o casa. Además, se trata de un juego peligroso. A pesar del uso de un cubilete, las trampas son frecuentes sobre todo gracias a la utilización de dados trucados, de los que a veces hablan los textos literarios: los dados *nompers* tienen una faz reproducida dos veces; los *plommez*, una faz más pesada que las demás por adición de plomo; los *longnez*, una faz imantada. Esto explica las frecuentes riñas, que a veces degeneran en auténticas guerras privadas.¹³

Primero, pues, fueron los dados los que perjudicaron al ajedrez. El obispo de Florencia, al que Pedro Damián había acusado en 1061 de jugar al ajedrez, respondió en defensa propia que, en efecto, había jugado, pero “sin dados”. De hecho, al renunciar al empleo de dados, el juego de ajedrez adquiere poco a poco un estatus honorable y luego valorado. A partir de entonces, la reflexión reemplaza al azar. Y si bien a fines del siglo XII los prelados aún lo prohíben a los clérigos—porque jugar es una actividad vana, que suscita peleas y blasfemias—, comienzan a tolerarlo en el caso de los laicos. A mediados del siglo siguiente, la práctica del juego ya está prevista incluso por los estatutos de algunas fundaciones piadosas, con la condición expresa de no jugar ni con dados ni con el fin de ganar dinero.¹⁴ Algunos autores, como Gautier de Coincy en sus *Milagros de la Virgen*, llegan a poner en escena partidas que oponen los enviados de Dios a los del Diablo.

Sin embargo, existió un rey más drástico que la Iglesia: san Luis. Durante toda su vida detestó los juegos y el azar. En 1250, sobre el barco que lo lleva de Egipto a Tierra Santa, no duda en tirar por la borda el tablero de

13 Sobre los juegos de dados en la Edad Media, véanse F. Semrau, *Würfel und Würfelspiel im alten Frankreich*, Halle, 1910; M. Pastoureau, *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table ronde*, París, 1976, pp. 138-139 [trad. esp.: *La vida cotidiana de los caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Ediciones Tema de Hoy, 1990]; J.-M. Mehl, “Tricheurs et tricheries dans la France médiévale: l'exemple du jeu de dés”, en *Historical reflections / Réflexions historiques*, vol. 8, 1981, pp. 3-25, y *Les jeux au royaume de France, du XIII^e siècle au début du XVI^e siècle*, París, 1990, pp. 76-97.

14 J.-M. Mehl, “Le jeu d'échecs à la conquête du monde”, en *L'Histoire*, N^o 71, octubre de 1984, pp. 40-50, aquí especialmente p. 45. Véase también, del mismo autor, *Les jeux au royaume de France*, op. cit., pp. 115-134.

ajedrez, las piezas y los dados con los que están jugando sus propios hermanos, episodio que impresionó vivamente a su biógrafo Joinville, testigo de la escena.¹⁵ Cuatro años después, en diciembre de 1254, cuando promulga la gran ordenanza que reorganiza la administración de su reino, el rey hace que se condene con firmeza todos los juegos de *tablas* (ancestros del trictrac y del backgammon) y todos los juegos de dados. No obstante, entre los reyes y los príncipes, el caso de san Luis es un caso aislado. Varios soberanos contemporáneos de él son jugadores fanáticos de ajedrez: es el caso del emperador Federico II (muerto en 1250), que no vacila, en su corte de Palermo, en desafiar a los capeones musulmanes, o bien el rey de Castilla Alfonso X el Sabio (1254-1284), que hace compilar un año antes de su muerte un voluminoso tratado dedicado a tres juegos condenados treinta años antes por su primo el rey de Francia: el ajedrez, el juego de tablas y los dados.¹⁶

Sin embargo, la cronología no explica todo. Los tesoros de iglesia comenzaron a incorporar piezas de ajedrez mucho antes de que los prelados se mostrasen tolerantes hacia el juego. Incluso, quizás algunos tesoros abaciales ya conservaban piezas musulmanas antes de que la práctica del juego se introdujese en Occidente, es decir, antes del año mil. Una prueba de esto es el legado hecho por el conde de Urgel a la iglesia de Saint-Gilles a partir de 1008. La actitud hacia el juego es una cosa, la actitud hacia las piezas es otra. Hay distintas razones para ello, pero la principal reside probablemente en que muchas piezas de ajedrez medievales, que se hallan entre las más grandes y las más bellas, no fueron hechas para jugar. Su destino es diferente, más precioso y solemne: ser poseídas, mostradas, tocadas, atesoradas. No pertenecen a un ajedrez, sino a un tesoro. Las supuestas piezas de Carlomagno conservadas en el tesoro de Saint-Denis responden a esas funciones: no son piezas para jugar, sino objetos simbólicos. No tienen nada de lúdico. El ritual que las gobierna no es el del juego, sino el del culto, un culto que aún posee algo de pagano y que deposita lo sagrado primero en la materia misma de estos objetos: el marfil.

15 Jean de Joinville, *Histoire de saint Louis*, ed. por N. de Wailly, París, 1881, § 79, y ed. por J. Monfrin, París, 1995, § 405. Sobre este episodio, también véase J. Le Goff, *Saint Louis*, París, 1996, p. 541.

16 Alfonso X el Sabio, *Juegos de acedrex, dados y tablas*, facsímil y comentarios de W. Hiersmann, Leipzig, 1913 [*Libros del ajedrez, dados y tablas*, Madrid, Ediciones Poniente, 1987].

EL MARFIL, UNA MATERIA VIVA

Para los hombres de la Edad Media, el marfil es un material que no se parece a ningún otro. Es tan raro y buscado como el oro y las piedras preciosas, pero aun más notable por sus propiedades físicas y sus virtudes medicinales o talismánicas. Son muchos los textos que celebran su blancura, su duración, su pureza y su inalterabilidad. También son muchos los testimonios que ponen de relieve hasta qué punto se lo considera una materia viva. Detrás del marfil, siempre está presente el animal, con su historia, su leyenda y su mitología: el elefante, por supuesto, pero también el cachalote, la morsa, el narval e incluso el hipopótamo. Cada uno de estos animales tiene sus características simbólicas propias y produce un marfil específico.

Para la cultura medieval, el hipopótamo, al que se conoce muy mal, es un monstruo fluvial, brutal e indestructible, que nada hacia atrás –lo que representa un gran pecado– y que hace desbordar las aguas. Es una criatura diabólica. ¿Es por ese motivo que el marfil extraído de sus dientes, apreciado en el Antiguo Egipto y en el mundo romano, fue ignorado por la Edad Media cristiana? Sin duda, se lo podría haber importado de África, al igual que el marfil de elefante, y probablemente habría costado más barato. Del mismo modo, el cachalote, al que los autores no diferencian de la ballena, se considera un monstruo marino que engulle hombres sirviéndose de las astucias del Diablo (por ejemplo, hacerse pasar por una isla para atraer a los navegantes o exhalar un perfume maravilloso para seducirlos); hasta el siglo XVI, el marfil de sus dientes se utiliza poco. En cambio, el de los caninos de la morsa es muy buscado, quizás porque la morsa de los bestiarios no es un monstruo, sino un caballo de mar (*equus marinus*), grande como un elefante (a veces aún la designamos por medio de la expresión “elefante marino”), plácido y gregario y cuya carne, tocino, huesos y cuero utilizan los pueblos del norte de Europa; por todos esos productos, es un regalo de Dios.¹⁷ Pero, aun más que a la morsa se admira al elefante, gran enemigo del dragón, es decir, de Satán, según los bestiarios y las enciclopedias. Su piel, sus huesos y sobre todo sus colmillos tienen la reputación de espantar a las serpientes, de proteger de los parásitos y, reducidos a polvo, de actuar como un contraveneno. Además, se consi-

17 Sobre esos diferentes animales, véanse los textos reunidos por Vincent de Beauvais, *Speculum naturale*, Douai, 1624, col. 1403-1412, así como las precisiones aportadas por Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus*, Roma, 1555, pp. 729-749.

dera que el elefante es el más inteligente de todos los animales; su memoria es prodigiosa, su castidad proverbial; es fácil de domesticar, es de fácil comercio y, según varios autores, puede cargar sobre su lomo un castillo o hasta una ciudad entera. El marfil extraído de los colmillos del elefante conserva la mayor parte de sus virtudes: purifica y protege del veneno, aleja de la tentación, resiste los golpes y el tiempo, garantiza la transmisión de la memoria.¹⁸ En marfil de elefante no se talla cualquier objeto. Pero cuando se tallan objetos en forma de elefante —como los cuatro elefantes ajedrecísticos del supuesto juego de Carlomagno—, la simbología del animal y la del material se enriquecen mutuamente.

En cuanto a esto, es una pena que los arqueólogos y los historiadores del arte se interesen tan poco por identificar a los animales que se esconden detrás de los marfiles que estudian. En las elecciones hechas por los artesanos del marfil medievales, parece evidente que junto con los innegables problemas de precio y disponibilidad —ligados al comercio y la geografía (se trabaja la morsa en el norte y el elefante en el sur)—, así como junto con las propiedades físicas y químicas de la naturaleza de cada marfil (dimensiones, curvatura, porosidad o dureza de su grano, delicadeza del pulido, variedad de las pátinas obtenidas, etc.), también intervienen consideraciones de orden simbólico, extraídas de los bestiarios y de la literatura zoológica. El animal está tan presente en la sensibilidad y en el imaginario de los hombres de la Edad Media que no podría ser de otra manera.

El caso del narval prueba plenamente esa influencia de lo imaginario sobre lo económico y lo material. El cetáceo en sí mismo no es conocido por los textos medievales, pero su largo colmillo, que se alarga en espiral, es identificado con el cuerno mágico del legendario unicornio. Se cree que provee el marfil más fino, más denso, más blanco y sobre todo más puro. En efecto, el unicornio, que sólo puede ser capturado por una joven virgen, tiene una significación fuertemente cristológica. Su cuerno está dotado de virtudes curativas y santificadoras inigualables. Con frecuencia, no se lo trabaja, sino que se lo deposita intacto en el tesoro de alguna iglesia donde constituye una “reliquia” máspreciada que

18 Sobre la simbología medieval del elefante véase R. Delort, *Les éléphants piliers du monde. Essai de zoohistoire*, París, 1990; G. Druce, “The elephant in medieval legend and art”, en *The Archaeological Journal*, vol. 76, 1919, pp. 11-73; I. Malaxechevarria, “L’éléphant”, en *Circé. Cahiers de Recherches sur l’Imaginaire*, t. 12-13, 1982 (*Le bestiaire*), pp. 61-73; H. H. Scullard, *The elephant in the Greek and Roman world*, Londres, 1974; M. Thibout, “L’éléphant dans la sculpture romane française”, en *Bulletin Monumental*, t. 105, 1947, pp. 183-195.

la de cualquier otro santo. Porque el cuerno del unicornio es de naturaleza divina.¹⁹

Sin embargo, el marfil no es la única materia animal en la que se tallan las piezas de ajedrez medievales; éste se reserva a las piezas de gran valor, aquellas que se exhiben, pero con las que no se juega, o muy raras veces. Los otros materiales que se utilizan para los juegos de ajedrez ordinarios, sin embargo, no están muy alejados del marfil y a veces también son trabajados por los artesanos del marfil: huesos de cetáceos o de mamíferos grandes, astas de los cérvidos, cuernos de toro. Se trata de materiales que conservan algo del mundo salvaje y que introducen en el ajedrez cierta idea de fogsidad y de fuerza: cuando se juega con dichas piezas, no siempre es fácil someter simbólicamente al alfil o al carro del adversario. Algunas veces, sobre todo en el siglo xv, se emplean materias animales menos “indomables”: la cera, el ámbar, el coral.

En cambio, para los juegos más ordinarios, más cotidianos, cuyas piezas no son figurativas, sino geométricas o estilizadas, se recurre, a partir del siglo xiii, a otra materia viva, vegetal y no animal, y por eso mismo más pura y apacible (la cultura medieval, al igual que la cultura bíblica, con frecuencia opone el vegetal, que es puro, al animal, que no lo es): la madera. Pero esas piezas de madera no tienen el vigor salvaje de las piezas de hueso, de cuerno o de marfil. Son de uso generalizado a fines de la Edad Media, cuando el juego de ajedrez ya se ha calmado y los jugadores dejan de ser los eternos buscadores de signos que eran en la época feudal para convertirse en los impasibles “pousseurs de bois”^{*} (la expresión data del siglo xviii) que siguen siendo en la actualidad. El jugador del siglo xii era un impulsivo, como lo destacan los fragmentos de varias canciones de gesta donde la partida de ajedrez termina con la muerte de un hombre;²⁰ el de fines de la Edad Media y la época moderna es un flemático. Dos temperamentos opuestos que dicen mucho sobre las transformaciones del juego entre la época feudal y el Renacimiento.

19 Sobre el unicornio, véase el compendio de J. W. Einhorn, *Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, Munich, 1976. También véanse R. R. Beer, *Einhorn. Fabelwelt und Wirklichkeit*, Munich, 1977; J.-P. Jossua, *La licorne. Images d'un couple*, París, 1985; O. Shepard, *The lore of the unicorn*, Londres, 1930 [trad. esp.: *Leyendas del unicornio*, Arganda del Rey, Edimat Libros, 2000].

* Expresión utilizada para designar a los jugadores de ajedrez. Literalmente significa “empujadores de madera”. [N. de la T.]

20 F. Strohmeier, “Das Schachspiel im Altfranzösischen”, en *Abhandlungen Herrn Prof. Dr. Adolf Tobler*, Halle, 1895, pp. 381-403; P. Jonin, “La partie d'échecs dans l'épopée médiévale”, en *Mélanges Jean Frapier*, París, 1970, pp. 483-497.

Pese al empleo, desde fines de la Edad Media y a lo largo de toda la época moderna, de materias muertas pertenecientes al mundo de los minerales (cristales, piedras semipreciosas, rocas diversas) o de los metales (oro, plata, bronce), el juego de ajedrez seguirá siendo durante mucho tiempo fiel a la idea de que las piezas viven sobre el tablero por su material mismo, ya sea animal o vegetal. Algunos príncipes (Carlos el Temerario, Federico II de Prusia) hicieron incluso que seres humanos desempeñaran, en algunas partidas que se volvieron célebres, la función de las piezas de ajedrez. Aunque excepcional, semejante práctica prolongaba la antigua dimensión mitológica del juego: ésta pretendía que las piezas no obedecen por completo a aquel que las manipula, sino que tienen cierta autonomía sobre el tablero. El tema de las piezas de ajedrez humanas sedujo a más de un literato, como a Chrétien de Troyes en su *Cuento del Grial*, que pone en escena un tablero mágico que juega solo,²¹ o bien como Rabelais que, en el Quinto Libro de su *Pantagruel*, durante el baile-torneo de la Quinte,²² cuenta el desarrollo de tres partidas de ajedrez simuladas por actores, inspiradas en una escena similar descrita hacia mediados del siglo xv por Francesco Colonna en su célebre *Sueño de Polifilo*.

RECONSIDERAR LAS PIEZAS Y LA PARTIDA

Cuando el Islam transmite el juego de ajedrez a los occidentales hacia fines del siglo x, estos últimos no saben jugar. No sólo no saben jugar, sino que cuando intentan aprender, quedan desconcertados por los principios del juego, por la naturaleza y el movimiento de las piezas, por la oposición de los colores y por la estructura del tablero. Como hemos visto, se trata de un juego oriental, nacido en la India, transformado en Persia y remodelado por la cultura árabe. Dejando de lado su parentesco simbólico con el arte militar, todo o casi todo es ajeno a los cristianos de los alrededores del año mil. Por lo tanto, para asimilar ese nuevo juego hay que reconsiderarlo profundamente, adaptarlo a las mentalidades occidentales, darle una imagen más conforme a las estructuras de la sociedad feu-

21 Chrétien de Troyes, *Conte du Graal*, ed. F. Lecoy, París, 1975, verso 5849 y ss [trad. esp.: *El cuento del Grial*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996].

22 François Rabelais, *Pantagruel*, libro quinto, caps. xxiv y xxv: "Comment fut en présence de la Quinte fait un bal joyeux en forme de tournoys"; "Comment les trente-deux personnages du bal combattent".

dal. Esto, sin duda, llevó algunas décadas y explica por qué los textos narrativos o literarios que hablan del juego de ajedrez en los siglos XI y XII son tan imprecisos, tan confusos y tan contradictorios en cuanto a las reglas y a la manera de jugar.²³

Lo que desconcierta primero a los occidentales es el desarrollo mismo de la partida y su objetivo final: buscar la victoria y lograr que el rey adverso se encuentre en posición de “mate”. Semejante práctica es totalmente contraria a los hábitos de las guerras feudales, donde los reyes no están hechos para ser capturados o asesinados y donde los combates no tienen realmente un desenlace, ni en un sentido ni en otro. Éstos se detienen cuando llega la noche o cuando llega el invierno, pero no cuando se derrota al adversario; eso sería desleal y despreciable. Lo importante es combatir, no ganar. Eso se ve bien en los torneos, esos simulacros de guerra donde, en la noche de cada jornada, se designa vencedor al caballero que demostró ser un mejor guerrero y no a aquel que derrotó a todos sus adversarios. De hecho, la partida de ajedrez se parece a la batalla y no a la guerra, dos cosas distintas para los cristianos de los siglos XI y XII. Las verdaderas batallas son escasas y tienen una función similar a la de la ordalía: se desarrollan según un ritual casi litúrgico y concluyen con una sanción divina. Por el contrario, la guerra está formada por incesantes combates de pequeños grupos, por repetidos acometimientos, por escaramuzas infructuosas, por cabalgatas inciertas, por búsquedas de botines. Es un ritual de otra naturaleza, que constituye la vida cotidiana y la razón de ser del señor y sus caballeros. Contrariamente a la batalla, no se asemeja en nada a una partida de ajedrez.²⁴

Entre los siglos XII y XIII, no obstante, esta situación evoluciona. La lucha contra los infieles generó progresivamente en los cristianos la costumbre y el gusto por las batallas y en el mes de julio de 1214 se lleva a cabo la primera verdadera batalla entre cristianos de Europa occidental: Bouvines. A partir de entonces, la guerra feudal se transforma, aparecen las guerras “nacionales” y se vuelven más estrechos los vínculos entre el juego de ajedrez y las estrategias militares.

En segundo lugar, lo que desorienta a los occidentales cuando reciben de los árabes el juego de ajedrez oriental es la naturaleza de las piezas. Aquí no hay que adaptar, sino que transformar. De las piezas arábigoopersas,

23 J.-M. Mehl, *Les jeux au royaume de France, op. cit.*, pp. 127-133.

24 Sobre la diferencia entre la guerra y la batalla, véase G. Duby, *Le dimanche de Bouvines*, nueva ed.: París, 1985, pp. 133-208 [trad. esp.: *El domingo de Bouvines: 24 de julio de 1214*, Madrid, Alianza, 1988].

tan sólo el rey (el *shah*, palabra que dio origen al nombre mismo del juego: *scaccarius* en latín, *eschec* en francés antiguo, *Schach* en alemán), el caballero y el infante (peón) no generan ningún problema: se comprende de quién se trata. En cambio, ése no es el caso del principal consejero del rey, el visir (*firzán* en la terminología árabe), al que los occidentales al comienzo conservaron sin ningún cambio bajo el nombre francés vulgarizado de *fierce** y al que luego transformaron, poco a poco, en reina. Dicha transformación se llevó a cabo lentamente, puesto que la metamorfosis del visir en reina no se consumó definitivamente sino en la primera mitad del siglo XIII y esto fue la prueba de cómo a partir de entonces las piezas de ajedrez cristianizadas se pensarían más como una corte real —o incluso como una corte celeste— que como un ejército. Sin embargo, surgió una dificultad: un rey cristiano podía tener varios consejeros, pero no podía tener varias esposas; ahora bien, al igual que en las reglas actuales, la “promoción” de los peones transformaba a estos peones en reinas y éstas, pues, tendían a multiplicarse sobre el tablero. Se adoptó, pues, la costumbre de llamar “damas” a los peones promovidos y de sólo llamar “reina” a la única pieza que forma pareja con el rey.²⁵

Aun más complejo es el caso del elefante. En el juego indio original, éste encarnaba plenamente el ejército, donde la elefantería cumplía un papel primordial, reemplazando o reforzando el de la caballería. Los árabes conservaron al elefante, pero, como ocurrió con las otras piezas, lo estilizaron mucho, pues el Islam prohíbe (al menos en teoría) la representación figurada de seres animados. De los elefantes, pues, éstos no conservaron más que los colmillos, evocados por dos especies de protuberancias con forma de cuerno sobre un tronco macizo. Los cristianos no comprendieron esa pieza y la sometieron a varios cambios. Ya sea se basaron en la palabra árabe que designa al elefante, *al fil*, a la que convirtieron en el latín *alpinus*, luego *auphinus*, y transformaron el elefante en conde (*daufin*, en francés antiguo), en senescal, en árbol o en portaestandarte (italiano *albero* y *alfiere*). Ya sea, con más frecuencia, se basaron en la forma de las protuberancias en forma de cuerno que coronan la pieza para ver a veces una mitra de obispo, otras un bonete de bufón. Esa dualidad se ha conservado hasta nuestros días: el obispo y su mitra se han mantenido sobre el tablero en los países anglosajones, mientras que el bufón y su bonete se han impuesto en otras partes.

* En español, “alferza”. [N. de la T.]

25 J.-M. Mehl, “La reine de l'échiquier”, en *Reines et princesses au Moyen Âge*, Montpellier, 2001, pp. 323-331.

En cuanto al carro del juego persa y luego musulmán, también tuvo fortunas diversas. Al comienzo se conservó idéntico, luego se transformó en camello o en animal exótico, luego en una verdadera escena con dos personajes (Adán y Eva, san Miguel matando al dragón, un par de caballeros justando). La torre no reemplazó a esas diferentes figuras sino tardíamente y por razones que aún no se han explicado completamente. ¿Quizá se acercó la palabra latina que designa a esta pieza, *rochus* (que se había calcado de la palabra árabe *rukḥ*, carro) a la palabra italiana *rocca*, que designa una fortaleza? Sea como fuere, esta figura, el *roc* del juego francés, fue muy inestable hasta el siglo xv, fecha en la que finalmente se fija bajo la forma de torre.

DEL ROJO AL NEGRO

El marfil nunca es monocromo. No sólo la materia misma puede presentar los matices más variados en la gama de los blancos y luego, con el paso del tiempo, cubrirse con todo tipo de pátinas, sino que también, y sobre todo, en la Edad Media se acostumbraba pintar o dorar los objetos de marfil. A veces se trata de simples realces de colores vivos, pero la mayoría de las veces se trata de verdaderas capas coloridas y doradas, aplicadas sobre toda la superficie del marfil y a veces combinadas con incrustaciones de piedras o de perlas. Por eso mismo, siempre debemos recordar que vemos a los marfiles medievales tal como el tiempo los ha dejado, es decir, por lo general, desprovistos de coloración y no como la Edad Media los produjo, es decir, policromos. Muchas de las piezas de ajedrez que han llegado a nosotros conservan, sin embargo, ínfimos rastros de chispas de oro y de pintura roja. Esa presencia del oro tiene una significación a su vez económica, artística y simbólica. Tales piezas, conservadas en un tesoro junto con piezas de orfebrería, de piedras y metales preciosos, no podían ser sino doradas para mostrar su gran valor, brillar, animarse, “significar” en contacto con los demás objetos preciosos.

La presencia de la pintura roja, por su parte, puede explicarse de dos maneras: ya sea se trata de restos oxidados de la primera capa mineral destinada a recibir y estabilizar el oro; ya sea, por el contrario, se trata de restos de una antigua pintura que pudo haber recubierto el marfil y que poseía un verdadero significado ajedrecístico. Hasta mediados del siglo xiii, en efecto, sobre el tablero occidental aún no se enfrentan piezas blancas y piezas negras, como sucede en el juego de ajedrez contemporáneo, sino piezas blancas y piezas rojas. Esta oposición de colores, por otra parte, no era la

que el Occidente había heredado del Islam. En el juego indio y luego musulmán, originariamente se enfrentaban —y aún hoy se enfrentan— un campo negro y un campo rojo, dos colores que formaban un par de contrarios. Aquí también, fue necesario reconsiderar un aspecto del juego y hacerlo rápidamente, pues la oposición del negro y el rojo, muy significativa en la India y en tierra islámica, no tenía, por así decirlo, ninguna significación en la simbología occidental de los colores. Se transformó, pues, el campo negro en campo blanco, puesto que la oposición del rojo y el blanco constituía el par de contrarios más fuerte para la sensibilidad cristiana de la época feudal.

Durante mucho tiempo, en efecto, la Edad Media cristiana articuló sus sistemas del color en torno a tres pólos: el blanco, el negro y el rojo, es decir, en torno al blanco y sus dos contrarios. Pero esos dos contrarios no tenían entre ellos ninguna relación, ni de oposición ni de asociación.²⁶ Hacia el año mil, se escoge, pues, para las piezas de ajedrez el par blanco-rojo, que era entonces el más utilizado en la emblemática y las prácticas codificadas del color. Dos siglos más tarde, sin embargo, se cuestionó esa elección y poco a poco se impuso la idea de que el par blanco-negro era preferible al par blanco-rojo. Puesto que, mientras tanto, el color negro había conocido una promoción notable (de color del Diablo, la muerte y el pecado se había convertido en el color de la humildad y la temperancia, dos virtudes que entonces estaban en plena expansión) y, sobre todo, las teorías de Aristóteles acerca de la clasificación de los colores se habían difundido ampliamente y presentaban el blanco y el negro como los dos polos extremos de todos los sistemas. De allí en más, la oposición del blanco y el negro comenzó a pensarse como más fuerte y más rica en significados que la del blanco y el rojo.

Juego especulativo, juego “filosófico” incluso, el ajedrez no podía sino recibir la influencia de esas mutaciones de los sistemas de pensamiento. A lo largo de todo el siglo XIII, en los tableros de ajedrez se vio, pues, a las piezas rojas ceder progresivamente su lugar a las piezas negras. Hacia mediados del siglo siguiente, sin haber desaparecido por completo, las piezas rojas se habían vuelto poco frecuentes: el juego de ajedrez estaba maduro para entrar en ese universo del blanco y el negro que caracteriza a la civilización europea de la época moderna. Tal vez, incluso, junto con el libro impreso, la imagen grabada y la Reforma protestante, el ajedrez aportó su pequeña

26 M. Pastoureau, *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, París, 1986, pp. 35-49.

contribución para instaurarlo. En efecto, ¿existe algo más blanco y negro que un tablero de ajedrez?

Porque lo que es válido para las piezas, también lo es para el tablero: el paso del rojo al negro impone definitivamente, en el siglo XIII, una transformación de la superficie sobre la cual se juega: sesenta y cuatro casilleros alternados blancos y negros. De hecho, esta estructura, que hoy para nosotros es el símbolo mismo del juego de ajedrez, tuvo una aparición y un empleo bastante tardíos. Durante mucho tiempo se jugó al ajedrez, tanto en Oriente como en Occidente, sobre tableros de otra naturaleza: ya sea formados por casilleros alternados rojos y negros o rojos y blancos, ya sea, por lo general y desde una época más antigua, constituidos simplemente por líneas verticales y horizontales que delimitaban los sesenta y cuatro casilleros. Contrariamente a una idea difundida, para jugar al ajedrez no es necesario disponer de una superficie sobre la cual se alternen casilleros de dos colores diferentes. Basta con una superficie monocroma, donde sólo estén delimitados los casilleros. De hecho, los primeros jugadores indios, persas, árabes e incluso occidentales solían conformarse con una superficie semejante, que podía dibujarse con tiza sobre una piedra o trazarse con el dedo sobre el suelo. Varias miniaturas de los siglos XII y XIII nos muestran, de ese modo, tableros con casilleros monocromos. Pero la estructura bicolor “en damero”, que existía desde la Antigüedad para otros juegos (sobre todo para los ancestros del juego de damas), terminó imponiéndose porque permitía visualizar mejor las jugadas y distinguir mejor en cada campo esas piezas esenciales que entonces eran los dos alfiles (antiguos elefantes convertidos en obispos o bufones).

UNA ESTRUCTURA INFINITA

Antes de ocupar los tableros, esa estructura en damero ya representaba un papel importante en la sensibilidad y la simbología medievales. Constituyese una decoración arquitectónica, un pavimento del suelo, una figura heráldica (el *jaquelado* de Palamedes, por ejemplo), el traje de un malabarista o de un bufón, el soporte de los ábacos o bien cualquier otra cosa, siempre tenía una connotación dinámica, ligada a un movimiento, a un ritmo, a una *musica* (una de las palabras clave de la estética medieval), incluso al paso de un estado a otro. Eso explica su empleo en ciertos lugares, en ciertas circunstancias, sobre ciertos soportes, para significar ritmos o rituales específicos. En las salas de los palacios o sobre el suelo de

las iglesias, por ejemplo, los azulejos bicolores de colores alternados señalaban las ceremonias que tenían lugar allí: investidura de los vasallos, homenaje feudal, ceremonias en que se armaban caballeros, boda, votos monásticos, consagración, funeral, todos ritos de pasaje fuertemente marcados. En el suelo de la iglesia Saint-Savin de Plaisance, en el crucero del transepto, un mosaico del siglo XII representa no sólo un simple damero, sino una verdadera partida de ajedrez, que opone a dos jugadores.²⁷ En los escudos de armas literarios, generalmente lo que se destaca mediante la figura en forma de damero es la ambivalencia del dueño. En Palamedes, pagano vuelto cristiano, el empleo de un escudo *jaquelado* pone de relieve la dualidad y luego la conversión (el rito de pasaje por excelencia) del personaje, al mismo tiempo que lo señala como inventor del juego de ajedrez. Denotación y connotación van de la mano. Pero existe un terreno donde los autores y los artistas de la Edad Media atribuyeron al tablero de ajedrez un papel de *medium* particularmente fuerte: la muerte. Una partida de ajedrez puede anunciar el pasaje de este mundo al otro y una partida contra la Muerte –tema literario e iconográfico recurrente a partir del siglo XIII– inicia un combate perdido de antemano. La cultura europea ha prolongado más allá de la Edad Media esa rica simbología del tablero, a su vez dinámico, musical, mediador y macabro. En el siglo XX, por ejemplo, Paul Klee, el más músico de todos los pintores, convirtió esta figura en uno de sus temas pictóricos favoritos, mientras que el cineasta más atraído por la metafísica, Ingmar Bergman, puso en escena en su admirable *Séptimo sello* la última y eterna partida de ajedrez que opone el caballero a la Muerte.

Si bien es signo de muerte, el tablero también es signo de eternidad. Su estructura es infinita. Son necesarios sesenta y cuatro casilleros para jugar al ajedrez, pero bastan cuatro para que esa estructura ya esté presente con todas sus propiedades. Cuatro casilleros bicolores opuestos en diagonal de dos en dos ya forman un ritmo, una energía, una estructura abierta, pronta a multiplicarse como por simple partenogénesis. Y sesenta y cuatro casilleros son un torbellino abierto al infinito. Para una sociedad que otorga a la simbología de los números una atención privilegiada y que suele ver en éstos más cualidades que cantidades, esos sesenta y cuatro casilleros son un terreno de elección para librarse a las construcciones simbólicas más elaboradas. No obstante, el número 64 no es una creación del Occidente medieval. Fue heredado de la cultura asiática donde su significación

27 W. L. Tronzo, "Moral hieroglyphs: chess and dice at San Savino in Piacenza", en *Gesta*, XVI, 2, 1977, pp. 15-26.

siempre fue más rica que en la propia Europa. Ésta está construida por completo sobre la del número 8, del cual 64 es el cuadrado, y está asociada al espacio terrenal: existen ocho direcciones, cuatro cardinales y cuatro intermedias, ocho puertas que dan paso a ocho vientos, ocho montañas, ocho pilares que unen la tierra con el cielo. Ese sistema de representación en octavos, primordial en la India y en toda Asia, es el que dio origen a los sesenta y cuatro casilleros del tablero de ajedrez, pensado como una imagen sintetizada del espacio terrenal.

Los árabes no modificaron esa estructura ni ese número, pero los occidentales se vieron tentados de hacerlo, pues ni 8 ni 64 constituían para ellos números esenciales para acceder a las realidades ocultas que gobiernan el mundo. Para esa función, habrían sido más convenientes el 3, el 7, el 12 y sus múltiplos. De hecho, en las imágenes medievales que reproducen tableros de ajedrez, los sesenta y cuatro casilleros no siempre están representados, lejos de eso. Por lo general, son menos, con frecuencia debido a razones materiales (falta de espacio), otras veces por motivos simbólicos. Nueve (3×3), treinta y seis (6×6) o cuarenta y nueve (7×7) casilleros son más significativos para la cultura cristiana que sesenta y cuatro. Sin embargo, algunos autores observan que san Lucas, cuando elabora la genealogía de Cristo, enumera sesenta y cuatro generaciones entre Adán y Jesús. Otros por en de relieve que 8 es el número de las bienaventuranzas: anuncia la Resurrección y el mundo por venir; su cuadrado no puede ser sino benéfico.²⁸

La noción de cuadrado también es importante. El tablero es un cuadrado recortado en cuadrados más pequeños. Ahora bien, el cuadrado en muchas sociedades es uno de los símbolos ordinarios del espacio (mientras que el círculo es el del tiempo), particularmente en Asia donde las ciudades y los palacios son de forma cuadrada y donde esa figura se utiliza para delimitar los espacios sagrados. Eso, a veces, también se da en Europa, pero con menor frecuencia. Para convertir más plenamente el tablero de ajedrez en un espacio sagrado, lugar de movimiento y de metamorfosis, los occidentales habrían preferido, sin duda, el círculo o el rectángulo antes que el cuadrado, figura demasiado estática para ser el escenario de un combate dinámico. No obstante, lo conservaron y jugaron apasionadamente sobre esa superficie que otra civilización les había transmitido.

28 H. Meyer y R. Suntrup, *Lexikon der Mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, Munich, 1987, pp. 566-579.

UN JUEGO PARA SOÑAR

En efecto, en el Occidente medieval se juega mucho al ajedrez, como lo prueban las numerosas piezas descubiertas por las excavaciones arqueológicas. Esos hallazgos incluso permiten elaborar un cuadro cronológico, geográfico y social de la primera difusión del juego en Europa. Aún escasos hacia 1060-1080, éstos se multiplican a lo largo de todo el siglo XII y se vuelven realmente numerosos en el siglo XIII. Luego, comienzan a disminuir, pero esa disminución tiene una simple razón: las piezas de los juegos ordinarios, aquellos con los que se juega realmente, a partir de entonces son de madera y ya no de hueso, de cuerno o de marfil, y como muchos de los objetos medievales de madera no han atravesado los siglos.

En el caso de la época feudal, la cantidad de piezas descubiertas por las excavaciones permite pensar que realmente se jugaba mucho al ajedrez, en todos lados y en toda la clase noble. Por otra parte, ésa ya era la opinión del gran historiador del ajedrez Harold J. R. Murray que, en 1913, estimaba que el siglo XIII europeo constituía, quizá, teniendo en cuenta todos los períodos y países, el apogeo de la difusión del juego.²⁹ Esta opinión debe matizarse, primero porque es excesiva, segundo porque las pruebas son frágiles y la identificación de las piezas de ajedrez ordinarias sigue siendo una tarea difícil y hasta un poco aleatoria. En efecto, ciertos arqueólogos califican precipitadamente de “piezas de ajedrez” a pequeños objetos geométricos, de hueso o cuerno, que no lo son. Aquí, el ojo debe volverse crítico y no podemos sino esperar un nuevo estudio y una nueva clasificación de todas las piezas de ajedrez medievales conservadas, si no publicadas. Para la arqueología, hallar una pieza de ajedrez es más valorizador que hallar un casco de cerámica o un objeto de identidad y destino desconocidos. Aun en su forma más modesta, las piezas de ajedrez siempre conservan algo noble, seductor y misterioso. Hallar en un terreno de excavación una pieza de ajedrez es abrir la puerta a lo imaginario.

Esas sobrelecturas e interpretaciones erróneas ya se encuentran en los eruditos del Antiguo Régimen. Ellos también creen reconocer piezas de ajedrez allí donde no las hay, tanto en el caso de los juegos estilizados, de figuras simplificadas, como en el de los juegos de lujo, claramente figurativos. Así, el tesoro de Saint-Denis conservaba un bonito y pesado elefante de marfil, un poco más grande que las piezas de Carlomagno, que se parecía a una pieza de ajedrez y que los eruditos de los siglos XVII y XVIII iden-

29 H. J. R. Murray, *A history of chess*, *op. cit.*, p. 428.

tificaron como tal. Ese objeto hoy se encuentra en las colecciones del Gabinete de medallas de la Biblioteca Nacional en París: el paquidermo, sólidamente cubierto con un caparazón, lleva sobre su lomo un trono en el cual está sentado un rey; varios caballeros lo rodean y forman junto con él una verdadera escena. Ese marfil no es occidental, sino oriental; sin duda data del siglo IX o X y debajo de su base contiene una inscripción en caracteres cúficos que puede traducirse por: “obra de Yusuf el-Bâhili”. Ignoramos en qué fecha se introdujo ese objeto en el tesoro de Saint-Denis, pero fue allí donde se lo identificó como pieza de ajedrez y se lo guardó junto con las del supuesto juego de Carlomagno. Por otra parte, tal vez fue ese elefante oriental el que contribuyó a dar origen a la leyenda del regalo enviado por el califa Harun al-Rashid al gran emperador de Occidente. Sea como fuere, si bien ese bello objeto hoy continúa, al igual que en el Antiguo Régimen, suscitando hipótesis y controversias, todo el mundo está de acuerdo en reconocer que no se trata en absoluto de una pieza de ajedrez.³⁰

Pese a esas identificaciones erróneas y a una cantidad de piezas de ajedrez halladas en las excavaciones que sin duda hay que rever con menos expectativas, es cierto, no obstante, que a partir del siglo XIII los europeos lo juegan mucho, al menos en la clase aristocrática. Son numerosas las imágenes pintadas y esculpidas que muestran a reyes, príncipes, caballeros o damas nobles entregados a este juego. Pero la arqueología nos enseña que no sólo se lo juega en los castillos o las residencias señoriales, sino que a veces también en los puestos de guarnición, los monasterios, la universidad y a veces en los buques. A partir de mediados del siglo XIV, lo juegan individuos que no son nobles, en particular todos aquellos —y son muchos— para quienes el tiempo que pasa es largo y monótono.

Las reglas del juego medieval son diferentes de las de hoy, pero también son, sobre todo, cambiantes, puesto que cada jugador tiene la posibilidad, tras ponerse de acuerdo con su adversario, de modificarlas un poco. Al menos si nos atenemos a lo que nos dice la literatura de caballería.³¹ Por otra parte, al igual que hoy, los jugadores suelen jactarse de saber jugar y de conocer las reglas, mientras que las ignoran. A partir del siglo XII, jugar al ajedrez pertenece plenamente al ámbito de la cultura cortés y se está orgulloso de mostrar que se es competente y se tiene talento en ese terreno. La principal diferencia con el juego moderno reside en que el valor de la reina

30 Por ejemplo, la obra de referencia de H. y S. Wichmann, *Schach. Ursprung und Wandlung der Spielfigur*, Munich, 1960, pp. 281-282 y figuras 1-3.

31 W. Wackernagel, “Das Schachspiel im Mittelalter”, en *Abhandlungen zur deutsche Altertumskunde und Kunstgeschichte*, Leipzig, 1872, pp. 107-127.

(el antiguo visir del juego indio y árabe) es débil sobre el tablero: ésta sólo puede avanzar en diagonal y únicamente de a un casillero por vez. Cuando, a fines del siglo xv, la reina pueda avanzar todos los casilleros que quiera, tanto horizontal como verticalmente y en diagonal, se convertirá en la pieza maestra del juego y éste se verá profundamente modificado; las partidas serán más dinámicas y más ricas en inversiones de situación. Hasta esa fecha, la pieza más fuerte sobre el tablero es el alfil (bufón u obispo, antiguo elefante del juego oriental) que avanza en diagonal tantos casilleros como lo desea.³² El *carro* (nuestra torre actual), por el contrario, sólo puede desplazarse horizontal o verticalmente y sólo de a uno, dos o tres casilleros por vez.³³ Su fuerza es más o menos igual a la del caballo que, al igual que hoy, siempre se desplaza de dos casilleros en dos, primero en dirección horizontal o vertical y luego en dirección perpendicular a la anterior. En cuanto al rey, puede avanzar en todas las direcciones, de a dos, tres o cuatro casilleros cuando se encuentra dentro su mitad del tablero, de a un solo casillero cuando se halla en la mitad adversa. El movimiento del simple peón es el mismo, pero sólo hacia adelante y en línea vertical.

Estas reglas explican por qué las partidas son lentas y poco agitadas. Consisten más en una serie de “combates singulares”, pieza contra pieza, que en estrategias de gran envergadura que pongan en acción todo el tablero. Pero eso no molesta en absoluto a los jugadores de la época feudal, acostumbrados a los enfrentamientos de pequeños grupos, incluso al cuerpo a cuerpo, y para quienes lo esencial no es ganar, sino jugar. Al igual que en otros ejercicios aristocráticos —la caza, por ejemplo— el ritual cuenta más que el resultado. Por otra parte, hasta fines del siglo xii, si creemos lo que cuentan los textos literarios, al igual que en las guerras feudales, realmente no está previsto que una partida se termine con la victoria o la derrota de alguno de los dos campos: cuando un rey se encuentra en posición de mate, se lo desplaza uno o varios casilleros y se retoma la partida. Capturar o matar, incluso simbólicamente, al rey adverso tendría algo de vil, de cobarde y hasta de ridículo. El ganador, si es que hay uno, no es el que pone a su adversario en posición de mate, sino, como en el torneo, aquel que realizó las jugadas más bonitas.³⁴

32 A partir de mediados del siglo xiv, varios autores limitan el avance del alfil a tres casilleros como máximo.

33 A partir de mediados del siglo xiv, algunos autores italianos afirman que el carro puede desplazarse tantos casilleros como guste. De este modo, se convierte, en lugar del alfil, en la pieza más fuerte.

34 M. Pastoureau, *L'échiquier de Charlemagne*, op. cit., pp. 37-39.

Esas prácticas, sin embargo, evolucionan en el transcurso del siglo XIII, como lo muestra el voluminoso tratado compilado hacia 1280 a pedido del rey de Castilla, Alfonso X. Bajo la influencia de los jugadores musulmanes, mejores que los cristianos, las partidas se vuelven menos largas y, por la posición de mate, comienzan a designar al vencedor y al vencido. La guerra feudal, que servía de modelo, ahora está lejos. A partir de los años 1300, se organizan competencias que enfrentan a los mejores jugadores de una corte, una ciudad, una región, primero en la Península Ibérica y en Italia, luego en toda Europa occidental. Pero hasta fines de la Edad Media, los mejores jugadores occidentales serán los italianos y los españoles; luego serán los portugueses.³⁵ En el siglo XV, ya existen algunos campeones famosos, cuyos nombres hemos conservado.³⁶ Esos campeones parecen haber preferido desde muy temprano la composición de problemas teóricos a las partidas verdaderas. Hemos conservado varias compilaciones de esos problemas que ya prueban la extraordinaria dimensión especulativa del juego. Allí, el fin de las partidas llama toda la atención, pero aún no la apertura.

De lo especulativo a lo simbólico el paso se dio fácilmente. El final de la Edad Media nos ha dejado varios textos literarios que tienen al juego de ajedrez como pretexto o tema de sus escritos. Se trata, luego de las canciones de gesta y las novelas cortesanas de los siglos XII y XIII, donde las partidas de ajedrez eran numerosas, de obras alegóricas que se sitúan en la posteridad de la *Novela de la rosa*, la cual otorgaba a las metáforas ajedrecísticas un lugar valorizado. Entre esas obras, un largo poema anónimo compuesto hacia 1370, el *Ajedrez enamorado*,³⁷ y sobre todo el *Liber de moribus hominum*, compilado hacia 1300 por el dominicano Jacobo de Cessolis, tuvieron un éxito considerable. Se trata de alegorías religiosas, morales y sociales extraídas de la simbología del juego y de las piezas.³⁸

Jacobo de Cessolis tuvo varios epígonos, no sólo medievales, sino también modernos y contemporáneos. Para los poetas y los novelistas, en efecto, el juego de ajedrez se ha vuelto a lo largo de los siglos un auténtico tema,

35 No obstante, hasta el siglo XVII, cada vez que se enfrenten, los jugadores musulmanes vencerán a los jugadores cristianos.

36 J.-M. Mehl, *Les jeux au royaume de France*, op. cit., pp. 184-222.

37 A.-M. Legaré, F. Guichard-Tesson y B. Roy, *Le livre des échecs amoureux*, París, 1991.

38 Sobre la obra de Jacobo de Cessolis, entre una literatura muy abundante, véase J. Rychner, "Les traductions françaises de la *Moralisatio super ludum scaccorum* de Jacques de Cessolis", en *Mélanges Clovis Brunel*, París, 1955, t. II, pp. 480-493 (importante bibliografía); J.-M. Mehl, *Jeux d'échecs et éducation au XIII siècle*, op. cit., y "L'exemplum chez Jacques de Cessolis", en *Le Moyen Âge*, t. 84, 1978, pp. 227-246.

que ofrece a su vez una estructura narrativa, un marco simbólico y un universo poético inefable. Lejos de la Edad Media, Edgar Allan Poe (“El jugador de ajedrez de Maelzel”), Lewis Carroll (*Del otro lado del espejo*), Vladimir Nabokov (*La defensa de Luzin*), Stephan Zweig (*El jugador de ajedrez*), Samuel Beckett (*Murphy*) y muchos otros han dedicado al ajedrez algunos de sus libros más extraños o más seductores. Pues el juego de ajedrez no está realmente hecho para jugar. Está hecho para soñar. Soñar con el movimiento de las piezas y con la estructura del tablero. Soñar con el orden del mundo y el destino de los hombres. Soñar, como en la Edad Media, con todo lo que se oculta detrás de la realidad aparente de los seres y las cosas.

Jugar al rey Arturo

Antroponimia literaria e ideología caballescra

En los orígenes de las primeras novelas artúricas, compuestas en lengua vernácula en la segunda mitad del siglo XII, se halla el recuerdo fuertemente deformado de acontecimientos ocurridos en Gran Bretaña en los siglos V y VI. El héroe principal de éstas es un tal *dux Arturus*, jefe romano-bretón que lucha en el norte de la gran isla contra las invasiones de los Pictos, que descienden de las altas montañas escocesas y, sobre todo, contra las de los pueblos germánicos y escandinavos, venidos del mar. Este *dux Arturus*, más o menos legendario, se transformó con el paso de los siglos en el rey Arturo, soberano del prestigioso reino de Logres, asimilado a la Inglaterra primitiva, y en cuya corte se reúnen los mejores caballeros del mundo, aquellos a los que más tarde se llamará “los caballeros de la Mesa Redonda”.¹

A la historia de Arturo y de sus compañeros se han añadido desde muy temprano diferentes temas, personajes y motivos tomados de la mitología celta. El conjunto, constantemente enriquecido, sobre todo por elementos provenientes del folklore y las tradiciones tomados de otras mitologías, terminó constituyendo un material extremadamente fértil, propicio a la creación literaria. De este modo, Arturo se vuelve, alrededor del año mil,

1 Sobre la historia de la literatura artúrica, su génesis y su evolución, el mejor libro continúa siendo la obra colectiva publicada bajo la dirección de R. S. Loomis, *Arthurian literature in the Middle Ages. A collaborative history*, Oxford, 1959. También véanse J. D. Bruce, *The evolution of arthurian romances from the beginning down to the year 1300*, 2ª ed., Baltimore, 1928, 2 vols.; E. Faral, *La légende arthurienne. Études et documents*, París, 1929, 3 vols.; N. Lacy (dir.), *The arthurian encyclopedia*, Nueva York y Londres, 1986; D. Regnier-Bohler (dir.), *La légende arthurienne, le Graal et la Table Ronde*, París, 1989; T. Delcourt, *La littérature arthurienne*, París, 2000. Cada año se hallará en el notable *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* (desde 1949) una bibliografía corriente exhaustiva, enteramente dedicada a los estudios artúricos y sus temas vecinos.

un personaje recurrente en las crónicas anglosajonas y, sobre todo, en los cuentos que los bardos galos van a cantar a las cortes principescas y señoriales, primero en Gran Bretaña misma, luego en el continente. En el siglo XII, ese Arturo de las tradiciones galas y anglosajonas se transforma en una verdadera figura histórica, un ancestro dinástico de primera importancia, que constituye un interés político para las distintas casas que se disputan el trono de Inglaterra. A pedido del rey Enrique I Beauclerc, un clérigo erudito, Godofredo de Monmouth, retoma el conjunto de la leyenda y la integra a una vasta historia de los reyes de Inglaterra que escribe en latín y concluye en 1138.² En ella, el lugar reservado al rey Arturo es considerable y el relato de Godofredo ya contiene la mayor parte de los motivos y episodios que, algunas décadas después, van a constituir la trama de las grandes novelas de caballería. Hacia 1155, un canónigo de Bayeux, Wace, se inspira en el texto de Godofredo y redacta, en verso y esta vez en lengua vernácula, una historia de Inglaterra similar, el *Roman de Brut*, que dedica a Leonor de Aquitania, mujer en segundas nupcias del rey Enrique II Pantagenet.³ Wace es el primero en mencionar la Mesa Redonda, que Arturo habría hecho formar para evitar toda disputa de prelación entre sus caballeros y para contar cómo el rey, dormido en la isla de Avalón, regresará algún día, como un verdadero héroe mesiánico, a liberar a su pueblo y conducirlo a la salvación.⁴

UNA LITERATURA MILITANTE

Aun más que la de Godofredo de Monmouth, la obra de Wace convierte la figura de Arturo en héroe literario y favorece la creación de “novelas”—es decir, de relatos compuestos en lengua vulgar— completamente centradas en torno de las aventuras del rey Arturo, la reina Ginebra, su sobrino Galván y los principales caballeros que los rodean. A partir de entonces, en su gran mayoría, los autores de esas historias ya no son ingleses sino franceses, comenzando por el más famoso y quizás el más influyente de todos: Chrétien de Troyes. Su vida nos es prácticamente desconocida: es un clé-

2 Godofredo de Monmouth, *Historia regum britanniae*, ed. N. Wright y J. C. Crick, Cambridge, 1985-1991, 5 vols. [trad. esp.: *Historia de los reyes de Britania*, Madrid, Siruela, 1994].

3 Wace, *Roman de Brut*, ed. I. Arnold, París, 1938-1940, 2 vols.

4 I. Arnold y M. Pelan, *La partie arthurienne du “Roman de Brut”*, París, 1962.

rigo al servicio de la corte de Champaña, en la época del conde Enrique el Liberal y su mujer María, hija de Leonor y de su primer marido, el rey de Francia Luis VII; también es un verdadero poeta, activo aproximadamente entre 1165 y 1190, que ha dejado cinco “novelas” en verso que tienen como marco el universo artúrico. Cuatro de ellas se incluyen entre las obras maestras de la literatura francesa de la Edad Media: *Erec y Enid*, *El caballero de la carreta*, *El caballero del león*, *El cuento del Grial*. Éstas fijan definitivamente el carácter de los principales héroes de la Mesa Redonda (Arturo, Ginebra, Galván, Lanzarote, Perceval, Yvain, Keu y algunos otros), los grandes temas y motivos en torno a los cuales se articula la literatura dedicada a ellos y cierta cantidad de aventuras y de “conjointures”* que serán retomadas, de manera obligada, por la mayoría de los autores que continuarán la obra de Chrétien.⁵

En efecto, éste tuvo muchos imitadores, adaptadores y traductores, en su mayoría anónimos. Asimismo, el destino quiso que Chrétien dejase inconclusa su novela más ambiciosa y, para el lector moderno, la más cautivante: *El cuento del Grial*. Entre fines del siglo XII y los años 1230, no menos de cuatro sucesores proponen una continuación para el texto de Chrétien y continúan en verso el relato de las extrañas aventuras entrelazadas del joven e ingenuo Perceval y el valiente y cortés Galván. Mientras tanto, aparecieron las primeras traducciones en alto alemán medio, en antiguo nórdico, en neerlandés, y las primeras novelas en prosa, en mayor o menor medida inspiradas por los textos de Godofredo de Monmouth, Wace, Chrétien y sus epígonos. Sus autores intentan relacionar mejor entre sí las aventuras de los personajes principales y llenar los silencios de los grandes precursores en cuanto a la infancia de los héroes y las relaciones que existen entre las distintas generaciones que aparecen en escena. Eso lleva, en la primera mitad del siglo XIII, a la compilación de inmensos ciclos en prosa que retoman la totalidad de la leyenda del rey Arturo y sus compañeros, desarrollan la temática cristiana del Grial y luego agregan al conjunto así constituido otras dos leyendas: primero, la de Merlín el Mago,

* Término que utiliza Chrétien de Troyes para designar la composición particular de sus novelas. [N. de la T.]

5 Sobre Chrétien de Troyes y su obra, entre una bibliografía muy abundante, léanse: R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour: Chrétien de Troyes*, París, 1947; R. S. Loomis, *Arthurian tradition and Chrétien de Troyes*, Nueva York, 1949; J. Frappier, *Chrétien de Troyes. L'homme et l'oeuvre*, 2ª ed., París, 1969; G. Chandès, *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Amsterdam, 1986. También consúltese la bibliografía de D. Kelly, *Chrétien de Troyes: an analytic bibliography*, Londres, 1976.

relativamente discreta hasta ese momento, luego la de Tristán e Isolda, durante mucho tiempo célebre y admirada. Ese trabajo anónimo de reescritura y reorganización da origen, entre 1215 y 1240, a tres grandes conjuntos que hasta comienzos de la Edad Moderna serán los tres ciclos más copiados y más leídos de la literatura artúrica en lengua francesa: el *Lanzarote-Grial*, el *Tristán en prosa* y la novela de *Guiron le Courtois*. Éstos ejercerán una influencia considerable sobre la sociedad caballeresca, sus códigos, valores y modos de sensibilidad.⁶

En los siglos XII y XIII, las novelas de la Mesa Redonda constituyen una literatura destinada casi exclusivamente a un público aristocrático. Es una literatura militante, fuertemente ideológica que, frente a las transformaciones del orden social, intenta imponer su visión del mundo y de la sociedad: celebra a los jóvenes,⁷ exalta la caballería,⁸ lamenta el poder en constante aumento del soberano —Arturo, contrariamente a los tres reyes capetos y de la dinastía Plantagenet, es un rey feudal, que debe pedir consejos—,⁹ lamenta, sobre todo, el empobrecimiento político y económico

- 6 Sobre las relaciones entre literatura caballeresca y sociedad: L. D. Benson y J. Leyerle (dirs.), *Chivalric literature. Essays on the relations between literature and life in the later Middle Ages*, 2ª ed., Kalamazoo, 1985; J. Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, Munich, 1986, 2 vols.; E. Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, 1974 [trad. esp.: *La aventura caballeresca*, Barcelona, Sirmio, 1990]; W. Paravicini, *Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters*, Munich, 1994; M. Pastoureau, *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table Ronde*, Paris, 1976 [trad. esp.: *La vida cotidiana de los caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1990]; C. E. Pickford, *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge*, Paris, 1960.
- 7 G. Duby, "Les jeunes dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest au XII^e siècle", en *Annales. ESC*, vol. 19/5, 1964, pp. 835-846.
- 8 Considero que las novelas artúricas expresan, mucho más que las canciones de gesta, el ideal caballeresco de la aristocracia de los siglos XII y XIII y que, por eso mismo, tienen un peso ideológico más fuerte. La literatura épica no es realmente una literatura de clase, una literatura militante; destinada a un público más vasto que las novelas propiamente dichas, transmite temas "arquetípicos" que provienen de un imaginario más antiguo, demasiado antiguo quizá para tener un impacto sobre las realidades sociales del público que la oye. Mientras esperamos una renovación de los estudios comparativos entre literatura épica y literatura cortés, véase el estimulante libro de D. Boutet, *Charlemagne et Arthur, ou le roi imaginaire*, Paris, 1992.
- 9 Aquí también, serían bienvenidas investigaciones más numerosas y rigurosas que comparasen el modelo artúrico con las realidades de la realeza que representan, en la segunda mitad del siglo XII y en el siglo XIII, los reyes de la dinastía Plantagenet y los reyes capetos. ¿El modelo literario tiene una prolongación ideológica en el

de la pequeña y mediana nobleza, desprecia a los villanos y aun más a las comunas, los comerciantes y la población urbana.¹⁰

Sin embargo, pese a esa ideología, a su vez feudal y “reaccionaria”, la leyenda artúrica fue recibida desde temprano fuera de la clase noble. Aquí hay que lamentar la escasez de estudios dedicados a la recepción de esta leyenda y a sus repercusiones en el conjunto de la sociedad.¹¹ No obstante, no faltan documentos que permitan llevar a cabo dichos estudios. Éstos, incluso, favorecen un enfoque interdisciplinario, dentro del cual el estudio de los rituales caballerescos (torneos, justas, fiestas, pasos de armas), la antroponimia, la iconografía y la heráldica representan cuatro ámbitos particularmente fructíferos. La heráldica, sobre todo, ya ha proporcionado cierta cantidad de informaciones de primer orden.¹² En cuanto a la iconografía, en cambio, aún restan por hacerse muchas investigaciones, pues los trabajos pioneros de Roger Sherman Loomis y de su esposa Laura Hibbard no han tenido sucesores, o al menos es grande el contraste entre la abundancia de testimonios y la pequeña cantidad de trabajos de calidad dedicados a ellos.¹³ En cuanto a la antroponimia, que se presta a

poder tal cual éste se ejerce realmente? ¿Lo que está en juego a nivel “dinástico” en los Plantagenet en la leyenda artúrica, no estorba a la ideología monárquica más de lo que la ayuda? Sobre este tema, véanse: W. Störmer, “König Artus als aristokratisches Leitbild während des späteren Mittelalters”, en *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*, t. 35, 1972, pp. 946-971; P. Johaneck, “König Arthur und die Plantagenets”, en *Frühmittelalterliche Studien*, t. 21, 1987, pp. 346-389; A. Chauou, *L'idéologie Plantagenet. Royauté arthurienne et monarchique politique dans l'espace Plantagenet (XII^e-XIII^e siècles)*, Rennes, 2001.

- 10 Véase la obra pionera de E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tubinga, 1956. Los reproches de “sobrellecturas” que a veces se han hecho a Köhler nunca me parecieron justificados.
- 11 Intenté llamar la atención sobre estos problemas durante el XIV Congreso Internacional Artúrico (Rennes, agosto de 1984). Un resumen de mi conferencia de apertura, “La diffusion de la légende arthurienne: les témoignages non littéraires”, se publicó en el *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, t. 36, 1984, pp. 322-323.
- 12 M. Prinet, “Armoiries familiales et armoiries de roman au xv^e siècle”, en *Romania*, t. 58, 1932, pp. 569-573; G. J. Brault, “Arthurian heraldry and the date of *Escanor*”, en *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, t. 11, 1959, pp. 81-88; J.-B. de Vaivre, “Les armoiries de Regnier Pot et de Palamède”, en *Cahiers d'Héraldique du CNRS*, t. 2, 1975, pp. 177-212. También se me permitirá remitir a los distintos estudios que he reunido en *L'hermine et le sinople. Études d'héraldique médiévale*, París, 1982, pp. 261-316, así como a mi *Armorial des chevaliers de la Table Ronde*, París, 1983.
- 13 El trabajo pionero de R. S. y L. H. Loomis, *Arthurian legends in medieval art*, Nueva York, 1938, por desgracia no ha tenido muchos sucesores. No obstante,

investigaciones precisas y que puede contar con un material documental cuantitativamente importante, debería constituir la prioridad de las investigaciones futuras para el estudio de la recepción de la leyenda artúrica. Aquí trataremos de trazar sus ejes principales.

DE LOS NOMBRES LITERARIOS A LOS NOMBRES VERDADEROS

El imaginario siempre es a su vez el reflejo y el modelo de la realidad. La antroponimia literaria no escapa a esta regla. Desde hace mucho tiempo, los sociólogos han observado cómo algunos libros, películas o telenovelas podían ejercer una influencia circunstancial sobre la moda de los nombres. Semejante fenómeno no es en absoluto propio de nuestra época y su “sociedad del espectáculo”. Del siglo XVI al siglo XIX, varios libros ejercieron efectos similares, sobre todo sobre los nombres masculinos. Tal es el caso, si nos atenemos a la época romántica, del *Werther* de Goethe en Alemania o el *René* de Chateaubriand en Francia.¹⁴ Se trata de hechos muy conocidos. Lo que se conoce menos, en cambio, es el hecho de que ese fenómeno cultural ya se halla en la Edad Media, mucho antes de la aparición y la difusión del libro impreso. Algunos filólogos se han interesado, de este modo, por la boga de los nombres Roland y Olivier,* nombres de

véanse los excelentes trabajos de D. Fouquet, *Wort und Bild in der mittelalterlichen Tristantradition*, Berlín, 1971; H. Frühmorgen-Voss y N. Ott, *Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen literatur und bildender Kunst*, Munich, 1975; E. Kühebacher (dir.), *Literatur und bildende Kunst im tiroler Mittelalter. Iwein-Fresken von Rodenegg und andere Zeugnisse der Wechselwirkung von Literatur und bildender Kunst*, Innsbruck, 1982; J. Woods-Marsden, *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's arthurian frescoes*, Princeton, 1988; M. Whitaker, *The legend of king Arthur in art*, Cambridge, 1990; A. Stones, “Arthurian art since Loomis”, en *Arturus rex. Acta conventus lovaniensis 1987*, ed. por W. van Hoecke, G. Tourny y W. Verbeke, Lovaina, 1991, t. II, pp. 21-76; V. Schupp y H. Szklenar, *Ywain auf Schloss Rodenegg. Eine Bildergeschichte nach dem “Iwein” Hartmanns von Aue*, Sigmaringen, 1996; E. Castelnuovo (dir.), *Le stanze di Artu. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, Milán, 1999.

¹⁴ Véanse L. Allen *et al.*, “The relation of the first name preference to their frequency in the culture”, en *Journal of Social Psychology*, N° 14, 1941, pp. 279-293; P. Besnard, “Pour une étude empirique du phénomène de mode dans la consommation des biens symboliques: le cas des prénoms”, en *Archives Européennes de Sociologie*, N° 20, 1979, pp. 343-351.

* Rolando y Oliverio [N. de la T.].

pila difundidos por la *Canción de Rolando* y por las tradiciones ligadas a ella. Incluso han observado que la atribución de esos dos nombres a hermanos mellizos en algunas regiones era anterior a la supuesta fecha de la versión más antigua que se conoce de la *Canción* (fines del siglo XI) y podía incluso remontarse hasta los alrededores del año mil. Aquí, la antroponimia aporta una ayuda preciada a la historia literaria.¹⁵ Por desgracia, nunca se han dedicado a la leyenda artúrica investigaciones sistemáticas de ese tipo.¹⁶

En Francia, sin embargo, hacia 1250, luego de la conclusión de los grandes ciclos en prosa, el corpus de la antroponimia artúrica queda definitivamente constituido y ya provee a la antroponimia verdadera (de la cual, además, proviene parcialmente) un material abundante.¹⁷ Lo mismo sucede con el corpus de la lengua alemana. A partir de mediados del siglo XIII y, a veces, incluso un poco antes encontramos en el norte y el oeste de Francia, en Inglaterra, en las regiones flamencas y renanas, en Baviera y en el Tirol, individuos que comienzan a llevar los nombres Gawain, Tristan, Lancelot, Perceval, Boores y algunos otros.* El problema, por supuesto, es saber a partir de qué fecha esos nombres se volvieron verdaderos nombres de pila y ya no simples sobrenombres, adoptados en los torneos, las Cruzadas o en tal o cual ritual caballeresco. Hasta fines del siglo XIII, los textos nos ayudan, pues precisan claramente que se trata de un sobrenombre, gra-

15 R. Lejeune, "La naissance du couple littéraire *Roland et Olivier*", en *Mélanges H. Grégoire*, Bruselas, 1950, t. II, pp. 371-401; M. Delbouille, *Sur la genèse de la Chanson de Rolland*, Bruselas, 1951, pp. 98-120; P. Aebischer, "L'entrée de Roland et d'Olivier dans le vocabulaire onomastique de la *Marca hispanica*", en *Estudis Romanics*, N° 5, 1955-1956, pp. 55-76.

16 No obstante, existe cierta cantidad de estudios que llaman la atención sobre esas importantes cuestiones: F. Panzer, "Personnennamen aus dem höfischen Epos in Baiern", en *Festgabe für E. Sievers*, Munich, 1896, pp. 205-220; E. Kegel, *Die Verbreitung der mittelhochdeutschen erzählenden Literatur in Mittel- und Norddeutschland nachgewiesen auf Grund von Personennamen*, Halle, 1905; G. J. Boekenhoogen, "Namen uit ridderromans als voornamen in gebruik", en *Tijdschrift voor Nederlandse taalen letterkunde*, t. 36, 1917, pp. 67-96; P. Gallais, "Bleheri, la cour de Poitiers et la diffusion des récits arthuriens sur le continent", en *Actes du VI^e Congrès National de la Société Française de Littérature Comparée* (Poitiers, 1965), Paris, 1967, pp. 47-79; R. Lejeune, "Les noms de Tristan et Yseut dans l'anthroponymie médiévale", en *Mélanges Jean Frappier*, Ginebra, 1970, t. II, pp. 625-630.

17 Véanse los dos magníficos repertorios elaborados por G. D. West, *An index of proper names in French arthurian verse romances (1150-1300)*, Toronto, 1969, y *An index of proper names in French arthurian prose romances*, Toronto, 1978.

* Galván, Tristán, Lanzarote, Perceval, Boores. [N. de la T.]

cías a fórmulas del tipo *Petrus dictus Lancelot* o bien, en lengua vulgar, *Juan, llamado Perceval*, fórmulas que hallamos, sobre todo, en las cartas y las crónicas. Pero a veces no existen dichas precisiones y sólo se menciona el nombre del héroe, quizá ya empleado como auténtico nombre de pila.

Esa transformación del nombre literario en nombre verdadero constituye un hecho cultural de gran envergadura: es la prueba de un movimiento —que, sin duda, hay que inscribir en el largo plazo— que ve a Europa occidental pasar progresivamente de un sistema patrimonial del nombre *transmitido* (es decir, que marca la pertenencia a un grupo, tomado de un repertorio limitado de nombres que “pertenecen” a ese grupo y atribuido según estrictas reglas donde las ascendencias y los padrinazgos cumplen un papel esencial), hacia un sistema más libre del nombre *escogido* por los padres, sujeto a la moda, al gusto e incluso a consideraciones afectivas, religiosas o psicológicas más estrictamente personales. Ese fenómeno, sobre el cual los etnólogos y los antropólogos fueron los primeros en llamar la atención, hoy es muy conocido por los demógrafos y los historiadores de la antroponimia.¹⁸ Pero la historia literaria parece indicar que esa mutación fue precoz, más precoz de lo que a veces se dice.

En efecto, la antroponimia nos enseña cómo, muy temprano, poco después de mediados del siglo XIII, los nombres de los principales personajes puestos en escena por la leyenda artúrica fueron adoptados, en algunas regiones, y realmente utilizados no sólo por señores, grandes y pequeños, sino también por individuos que, por decirlo de algún modo, jamás habían tenido la oportunidad de escuchar directamente la lectura de los textos de Chrétien de Troyes y sus sucesores. Así, en la segunda mitad del siglo, algunos campesinos que vivían en Normandía, en Picardía y en Beauvaisis, poseen nombres artúricos en documentos de importante valor jurídico (cartas, sellos, registros de censos e inventarios diversos). Mencionemos, por ejemplo, el sello de un campesino normando que lleva como nombre de pila “Lancelot” y como nombre patronímico “Havard” (Figura 17). Sin duda, ese Lancelot Havard, habitante de la parroquia de Boos (hoy en Seine-Maritime), probablemente sea un labrador y no un obrero (no obstante, es calificado de *rusticus* por el acta de la que pende ese sello); quizás, incluso, se trata de un propietario, puesto que su sello pende de

18 Véase, sobre todo, el número de la revista *L'Homme*, N° 20/4, octubre-diciembre de 1980, dedicado a las *Formes de nomination en Europe* (particularmente las contribuciones de F. Zonabend y de C. Klapish-Zuber), y la colección publicada por la Universidad de Tours, *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne*, Tours, 1989-1997, 7 vols.

un acta que la abadía de Jumièges, que posee muchas tierras en las regiones de los alrededores de Rouen, presentó en 1279 con varios campesinos de esa parroquia.¹⁹ Pero ese sello constituye un documento importante: no sólo prueba que un campesino puede, en esa fecha (probablemente nació unos veinte o treinta años antes), llevar un nombre de héroe literario, e incluso el nombre del más prestigioso de los caballeros de la Mesa Redonda; sino también que ese nombre puede figurar sobre un soporte cuyo valor jurídico es indiscutible: el sello; sello que compromete la credibilidad y la responsabilidad de aquel que lo utiliza.²⁰ Eso no es poco.

RITUALES ARTÚRICOS

El caso de ese Lancelot Havard no es único²¹ y parece confirmar que la difusión de los nombres artúricos fue relativamente rápida. También pone de relieve el hecho de que en el siglo XIII la cultura de los campesinos no difiere en nada de la de los pequeños señores que los rodean. En contacto permanente, esas dos clases sociales comparten determinada cantidad de signos y de sueños, aunque su contenido ideológico sea diferente.²² Aún

19 G. Demay, *Inventaire des sceaux de la Normandie*, París, 1881, N 1116.

20 Los sellos de los campesinos normandos del siglo XIII fueron inventariados por L. Douët d'Arcq, *Archives de l'Empire... Collection des sceaux*, París, 1867, t. II, N° 4137-4382, y por G. Demay, *Inventaire des sceaux de la Normandie, op. cit.*, N° 613-1630. Algunos eruditos pensaron que los dueños de esos sellos quizá no eran verdaderos campesinos, pero el estudio atento de los términos (*rustici, villani, ruricolae*) que los califican en las actas no deja ninguna duda al respecto. M. T. Clanchy, *From memory to written record. England, 1066-1307*, Londres, 1979, p. 184, por otra parte, señala también para el siglo XIII la existencia de sellos campesinos en el reino de Inglaterra; varios de ellos se han conservado hasta hoy. Sobre la sigilografía campesina: E. Kittel, *Siegel*, Braunschweig, 1970, pp. 367-382; O. Clottu, "L'héraldique paysanne en Suisse", en *Archives Héraldiques Suisses*, t. 85, 1971, pp. 7-16; M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, 2ª ed., París, 1993, pp. 51-53.

21 Véanse los nombres artúricos del siglo XIII citados por J. Estienne, "Noms de personnes dans la région du Nord (1267-1312)", en *Bulletin Historique et Philologique du CTHS*, 1940-1941, pp. 201-202; G. Vasseur, "Noms de personnes du Ponthieu et du Vimeu en 1311-1312", en *Revue Internationale d'Onomastique*, N° 4, 1952, pp. 40-44 y 145-149. Debo a la amistad del añorado Louis Carolus-Barré varias informaciones sobre la boga de los nombres artúricos en Beauvaisis en los siglos XIII y XIV.

22 Véase G. Duby, "La vulgarisation des modèles culturels dans la société féodale", retomado en *Hommes et structures du Moyen Âge*, París y La Haya, 1973, pp. 299-308.

en aquella época, al menos en el reino de Francia, la articulación “cultural” de las diferencias no se sitúa tanto entre nobles y campesinos como entre clérigos y laicos y entre mundo de la ciudad y mundo del campo. La leyenda artúrica pertenece primero a la cultura rural, tanto la del castillo como la de la choza.²³ Su difusión en la sociedad rural –así como la de los nombres propios que la acompañan– debe ponerse en relación con la multiplicación, a lo largo de todo el siglo XIII, de los torneos y espectáculos artúricos inspirados en las novelas de la Mesa Redonda. En Chipre, en 1223, habría tenido lugar el primero de dichos torneos, con motivo de la celebración en que se armó caballero al hijo de Juan de Ibelin, señor de Beirut. A partir de los años 1230, en Alemania, Suiza, Austria, Inglaterra, Escocia y norte de Francia, los reyes, los príncipes, los señores y los caballeros comienzan a “jugar” al rey Arturo y sus compañeros, cuyas aventuras y hazañas intentan reconstruir.²⁴ De ese modo, adoptan los nombres y los escudos de armas literarios, primero de manera más efímera (con motivo de una campaña militar o de una fiesta caballerescas, como el torneo de Hem, que tuvo lugar en 1278),²⁵ y luego de manera más duradera. El rey de Inglaterra Eduardo I (1272-1307), uno de los soberanos más grandes que haya conocido la Inglaterra medieval, también manifestó durante una larga parte de su reinado una verdadera pasión por la leyenda artúrica: organizó múltiples torneos, justas, fiestas y “mesas redondas”, sobre todo durante sus guerras contra Escocia, imitando a los que describían las novelas en verso y en prosa.²⁶ La

23 Véanse otros ejemplos citados por J. Bumke, *Höfische Kultur*, op. cit., 7ª ed., Munich, 1994, pp. 711-712.

24 La moda de esos torneos y ceremonias artúricos parece haber comenzado en Tierra Santa y en el reino de Chipre. Se comprueba su existencia en Alemania meridional y en el Tirol a partir de 1230-1240 y luego se difunde rápidamente en todo el Occidente. Véanse A. Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, 2ª ed., Leipzig, 1889, especialmente el t. II, así como R. S. Loomis, “Arthurian influence on sport and spectacle”, en R. S. Loomis (dir.), *Arthurian literature...*, op. cit., pp. 553-559. La aparición de dichas prácticas caballerescas en ultramar y no en el Occidente mismo representa en sí misma un documento de historia sociocultural importante. En ultramar, la puesta en escena ritualizada de los valores ideológicos de la tierra y de la cultura de origen cobra una importancia considerable.

25 Torneo durante el cual señores, damas y caballeros se disfrazan de personajes de la leyenda artúrica. El trovero sarraceno le dedicó un poema que por desgracia nos ha llegado mutilado. Véase A. Henry, *Sarrasin. Le roman du Hem*, París, 1939.

26 R. S. Loomis, “Edward I. Arthurian enthusiast”, en *Speculum*, vol. 28, 1953, pp. 114-127; N. Denholm-Young, “The tournament in the thirteenth century”, retomado en *Collected Papers*, Cardiff, 1969, pp. 95-120. También véase R. H. Cline, “Influences of romances on tournaments of the Middle Ages”, en *Speculum*, vol. 2, 1945, pp. 204-211.

mayoría de sus caballeros participaban de esos rituales, lo que confirma la creciente importancia del comportamiento novelesco para la sociedad aristocrática del siglo XIII. Para una parte de la nobleza, el mundo parece haberse vuelto un *enromancement** (es el término medieval mismo); la novela ya no sólo es el reflejo de la ideología nobiliaria, también es su modelo.²⁷

Probablemente fueron los torneos, presenciados por todos los públicos (entre los cuales el público campesino sin duda era mayoritario) y acompañados por puestas en escena, juegos y ambientaciones diversas, los que contribuyeron a difundir, casi tanto como la transmisión de las obras de los poetas y los novelistas, los nombres de los compañeros de Arturo en las distintas clases de la sociedad. A tal punto que a fines del siglo XIII la leyenda artúrica hace su entrada en el ámbito urbano. Algunos burgueses de las grandes ciudades de la Hansa comienzan a imitar a los reyes y a los caballeros: ellos también comienzan a organizar fiestas y torneos artúricos y a constituirse en sociedad del Grial o de la Mesa Redonda.²⁸ Al comienzo del siglo siguiente, esa nueva moda alcanza las ciudades del valle del Rin, de los Países Bajos y del norte de Francia: sucesivamente, Colonia, Lieja, Tournai, Brujas, Lille, Valenciennes, Arras se vuelven lugares reputados por la organización de juegos y espectáculos artúricos.²⁹ A mediados del siglo XIV, el fenómeno llega a París, luego se difunde hacia Francia meridional, Italia e incluso España. La leyenda artúrica entra definitivamente

* Ficcionalización. [N. de la T.]

- 27 Sobre la novela artúrica como modelo para la sociedad caballeresca: C. E. Pickford, *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge*, París, 1960, pp. 215-289; M. Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden, 1988. Sobre el caso particular del *Frauendienst* de Ulrich von Liechtenstein, donde las idas y vueltas entre realidad y ficción son múltiples: U. Peters, "Frauendienst". *Untersuchungen zu Ulrich von Liechtenstein und zum Wirklichkeitsgehalt der Minnedichtung*, Göppingen, 1971; F. V. Spechtler y B. Maier, *Ich-Ulrich von Liechtenstein. Literatur und Politik im Mittelalter*, Friesach, 1999. Finalmente, nos remitiremos, una vez más, a las admirables páginas de J. Huizinga, *L'automne du Moyen Âge*, nueva ed.: París, 1975 (1ª ed. neerlandesa: 1919) [trad. esp.: *El otoño de la Edad Media*, Barcelona, Ediciones Altaya, 1997].
- 28 R. S. Loomis, "Chivalric and dramatic imitations of arthurian romances", en *Medieval studies in memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge (MA), 1954, t. 1, pp. 79-97.
- 29 V. Boutan, *Armorial des tournois (à Tournai, en 1330)*, París, 1870; M. Popoff, *Armorial des rois de l'épinière de Lille, 1283-1486*, París, 1984; E. Van den Neste, *Tournois, joutes et pas d'armes dans les villes de Flandre à la fin du Moyen Âge (1300-1486)*, París, 1996.

vamente en la ciudad. Jugar al rey Arturo y adoptar los nombres de sus caballeros se ha vuelto un auténtico fenómeno urbano. Los burgueses de las ciudades comerciales comienzan a entregarse a ello tanto como los ambientes principescos.³⁰ La sociedad de fines de la Edad Media parece afectada en su conjunto por un verdadero frenesí artúrico que en algunas regiones (Países Bajos, Italia), durará hasta mediados del siglo xvi.³¹

TRISTÁN, EL HÉROE PREFERIDO

Debe emprenderse, pues, un estudio estadístico sobre la difusión de los nombres de los héroes de la Mesa Redonda en el tiempo y en el espacio (tanto geográfico como social). No obstante, la antroponimia es una ciencia difícil que tiene sus propios métodos y que sólo pueden practicar los especialistas. Por desgracia, éstos son poco numerosos y, en lo que respecta a la Edad Media, se han interesado más por los nombres patronímicos que por los nombres de pila.³² Como no soy especialista en antroponimia, me he limitado a una fuente documental que conozco bien: los sellos. He analizado los nombres de pila inscritos en las leyendas de aproximadamente 40.000 sellos franceses³³ –considerando Francia según sus límites del siglo xv– anteriores a 1501 (fecha del acta). El sello, documento datado

30 En Francia, en el siglo xv, las cortes de Borbón, de Armagnac, de Bar y de Anjou y, en los márgenes del reino, las de Lorena y Savoya suelen organizar fiestas, justas, torneos o pasos de armas que ponen en escena a los principales héroes y episodios de la leyenda artúrica. Véanse varios ejemplos estudiados por C. de Mérindol, *Les fêtes de chevalerie à la cour du roi René. Emblématique, art et histoire*, París, 1993.

31 Para los Países Bajos, véase *Arturus rex. Koning Artur en Nederlanden. La matière de Bretagne et les anciens Pays-Bas*, exposición, Lovaina (Museo municipal), 1987. Para Italia, véase E. G. Gardner, *The arthurian legend in italian literature*, Londres, 1930; P. Breillat, “La quête du Saint Graal en Italie”, en *Mélanges d’archéologie et d’histoire de l’École française de Rome*, t. 54, 1937, pp. 264-300; D. Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravena, 1998.

32 Véase, por ejemplo, el ínfimo lugar que se les reserva, especialmente en lo que respecta al período medieval, en los excelentes inventarios de M. Mulon, *L’onomastique en France. Bibliographie des travaux publiés jusqu’en 1960*, París, 1977, así como en las bibliografías corrientes sobre antroponimia.

33 En total 40.127, si no me equivoqué en mis cálculos. Esencialmente, utilicé catálogos e inventarios de sellos publicados. Los completé con algunas series de moldes de sellos inéditos conservados en el Departamento de Sellos de los Archivos Nacionales en París. Agradezco aquí a los tres conservadores sucesivos, mis amigos Y. Metman, B. Bedos-Rezak y M. Garrigues, que me permitieron,

y localizado por el acta de la cual pende, casi siempre indica el nombre de pila de su dueño. De ese modo, he calculado, para el período que va de comienzos del siglo XIII a fines del siglo XV, 431 aparentes casos de empleo de un nombre artúrico por parte de un personaje real.

Cronológicamente, la boga de dichos nombres parece haber sido más fuerte a fines del siglo XIII y durante todo el último tercio del siglo XIV. No obstante, no hay que perder de vista que los llevan personas que poseen sello, es decir, adultos nacidos una o incluso dos generaciones antes de la fecha del documento del que pende el sello. Geográficamente, la cosecha fue más rica (casi un cuarto de los 431 casos hallados) en Picardía, Beauvaisis, Ponthieu y los dos Vexins. Luego vienen Flandes, Artois, París y Normandía. No obstante, debo precisar que mi material, que depende de la documentación que se ha conservado,³⁴ era desequilibrado, pues los cuatro quintos de los sellos estudiados pertenecían a regiones situadas al norte de una línea Poitiers-Lyon. En cuanto a esto, se observará la escasez de nombres de héroes “bretones”, puesto que en Bretaña la leyenda artúrica tuvo en ese ámbito, así como en muchos otros (la iconografía, la heráldica), un impacto “armoricano” relativamente débil.

Sin embargo, los resultados más pertinentes que esta investigación parece aportar corresponden al plano social y cultural. En efecto, aunque los nombres artúricos utilizados por individuos reales se hallan en todas las clases de la sociedad, parecería que los pequeños nobles (escuderos, oficiales de guerra) y los ricos burgueses son los que los adoptan con mayor frecuencia en los siglos XIV y XV. Dejando de lado el caso de *Arturo*—nombre de pila tradicional en algunas grandes familias (casa de Bretaña, donde tres duques llevaron el nombre Arturo; casa de Cossé)—, son escasos los ejemplos hallados en la alta nobleza después del siglo XIII. Es cierto que en el reino de Francia, hasta fines del Antiguo Régimen, los nombres de pila están menos diversificados y son más “patrimoniales” en la alta nobleza que en los ámbitos situados más abajo en la escala social.

A fines de la Edad Media, la moda de los nombres artúricos efectivamente utilizados como nombres de pila (el caso de los sobrenombres efi-

durante unos quince años, trabajar casi a diario en ese departamento. Para una bibliografía de la sigilografía francesa: R. Gandilhon y M. Pastoureau, *Bibliographie de la sigillographie française*, París, 1982.

³⁴ El uso del sello siempre estuvo menos difundido en el sur de Francia meridional que en el norte, sobre todo debido al precoz desarrollo que conoció el notariado público. Asimismo, la mayor parte de los sellos de las provincias meridionales aún esperan que se los inventaríe o se los catalogue.

meros es diferente) atañe, pues, en primer lugar a dos clases sociales en plena transformación: la pequeña nobleza, más o menos arruinada, y la rica burguesía comerciante, en pleno ascenso social y político. Para la pequeña nobleza es una manera de conservar un poco de su prestigio caballeresco, muy dañado por la guerra de los Cien Años, y de hallar en la “apariencia” antroponímica una compensación a su decadencia económica y política. Para la burguesía, o al menos para el rico patriciado urbano, por el contrario, es una estrategia social destinada a forzar su entrada en la cultura y las clases nobles por medio del sistema de valores literarios (esa misma burguesía también intenta forzar su entrada por otras vías: la política matrimonial, los préstamos de dinero, el servicio del rey).

Para el historiador de los textos literarios, también resultan muy instructivos los índices de frecuencia de los nombres de los principales héroes de la leyenda artúrica utilizados por individuos reales. El siguiente cuadro muestra claramente que Tristán es el preferido (que, contrariamente a lo que a veces se ha escrito, pertenece efectivamente al mundo artúrico); supera claramente a Lanzarote y a Arturo:

Tristan:	120 ejemplos
Lancelot:	79 ejemplos
Arthur:	72 ejemplos
Gawain:	46 ejemplos
Perceval:	44 ejemplos
Yvain:	19 ejemplos
Galehaut:	12 ejemplos
Bohort:	11 ejemplos
Lionel	7 ejemplos
Sagremor:	5 ejemplos
Palamède:	5 ejemplos
Otros:	11 ejemplos*

Frecuencia de los nombres de caballeros de la Mesa Redonda empleados como nombres de pila o como sobrenombres, según el escrutinio de aproximadamente 40.000 leyendas de sellos franceses anteriores a 1501.

Esa primacía de la leyenda de Tristán sobre la de Lanzarote y la de Arturo y aun más sobre la del Grial y la de Perceval, vuelve a hallarse en otros

* Tristán, Lanzarote, Arturo, Galván, Perceval, Yvain, Galehaut, Boores, Lionel, Sagremor, Palamedes. [N. de la T.]

testimonios, como, por ejemplo, la cantidad de manuscritos conservados: éstos muestran cómo, entre fines del siglo XIII y fines del siglo XV, la novela del *Tristán en prosa* (y sus diferentes versiones) constituyó el conjunto novelesco artúrico más copiado y leído.³⁵ También es el caso de los testimonios de la iconografía, en primer lugar la iluminación, pero también la pintura mural y la tapicería. Algunos sondeos efectuados en los países que rodean a Francia confirman esa primacía de Tristán en la antroponimia de fines de la Edad Media en Alemania y Austria³⁶ (donde Perceval —quizá gracias a Wolfram von Eschenbach— está igual de bien representado) y, en menor grado, en Italia³⁷ (donde parecería que Lanzarote lo sigue de cerca). En Inglaterra (pero no en Escocia), Galván —nombre, quizá, de origen galo—³⁸ está a la cabeza; pero eso, sin duda, no se debe a la extraña y magnífica novela *Sir Gawayn and the green knight*, de la cual hemos conservado sólo un manuscrito y cuya difusión parece haber sido limitada. Me gustaría que investigadores, especialistas en antroponimia, se interesaran por estas cuestiones y emprendiesen investigaciones que completasen las mías. En Italia, en particular, el material parece ser particularmente abundante para el período de 1280 a 1480, en Emilia, en Lombardía y en las regiones vecinas.³⁹ De este modo, a mediados del siglo XV, una poderosa familia principesca como la de la casa de Este aún consagra un culto a los héroes artúricos. Muchos de sus ilustres representantes llevan nombres artúricos: los dos hermanos Leonello (Lionel) y Borso (Boores) de Este, que llevan los nombres de los dos primos de Lanzarote y que fueron, sucesivamente, duques de Ferrara; tuvieron como medio her-

35 E. Baumgartner, *Le "Tristan en prose". Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Ginebra, 1975, pp. 15-28. Véase la edición en curso bajo la dirección de P. Ménard, París y Ginebra, 7 vols. publicados desde 1994, pero también consúltese provechosamente el antiguo análisis de E. Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le Roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise...*, París, 1891.

36 F. Panzer, "Personennamen aus dem höfischen Epos in Baiern", en *Festgabe für E. Sievers*, Munich, 1896, pp. 205-220; E. Kegel, *Die Verbreitung der mittelhochdeutschen erzählenden Literatur...*, op. cit. Véase también J. Bumke, *Höfische Kultur*, op. cit., pp. 711-712.

37 D. Delcorno Branca, "Per la storia del *Roman de Tristan* in Italia", en *Cultura Neolatina*, N° 40, 1980, pp. 1-19.

38 Como la mayor parte de las etimologías de los nombres de héroes de la Mesa Redonda, la de Galván es controvertida. Por otra parte, es válido preguntarse si los numerosos estudios dedicados a esos problemas de etimología de los nombres propios literarios (que se hallarán listados en las bibliografías artúricas habituales) tienen, tal como se los ha enfocado hasta el día de hoy, verdadera utilidad.

39 E. Castelnovo (dir.), *Le stanze di Artu*, op. cit. (nota 13).

mano a un Meliaduse (Meliadus, padre de Tristán) y entre sus numerosas hermanas hallamos a una Isotta (Isolda) y a una Ginevra (Ginebra).⁴⁰ Algunas décadas antes, observamos una moda similar de los nombres artúricos en los Visconti, duques de Milán, de los cuales muchos de sus miembros llevan los nombres Galeazzo (Galahad, hijo de Lanzarote) y Galeotto (Galehaut, mejor amigo de Lanzarote). Más tarde, pero en menor grado, los Gonzaga, señores de Mantua, también se inclinarán por la antroponimia artúrica.

El estudio de los sellos me ha llevado a dejar un poco de lado los nombres femeninos. Entre mis aproximadamente 40.000 leyendas de sellos, sólo casi 550 pertenecían a mujeres. En ellas no hallé a ninguna Ginebra y a tres Isolda en total, la más antigua de las cuales era Isolda de Dol, esposa de Asculphe de Soligné, señor con tierras en los confines de Bretaña y Normandía; ella dejó un sello que pende de un documento que data de 1183.⁴¹

IDEOLOGÍA DEL NOMBRE

En algunas familias nobles, la moda de los nombres de héroes de la Mesa Redonda, primero empleados como sobrenombres y luego como nombres de pila, constituyó una costumbre hereditaria. Tal es el caso, en Francia, a partir de fines del siglo XIII, de la casa de Dreux.⁴² El caso es aun más interesante puesto que se trata de una rama menor de la casa capeta (los Dreux descienden de Roberto I, conde de Dreux, muerto en 1188, tercer hijo del rey Luis VI), rama que con el paso de las décadas perdió una gran parte de su prestigio familiar (el parentesco con la familia real se va alejando) y de sus posesiones territoriales. El historiador puede preguntarse si, aquí también, el uso de nombres literarios no es una manera de compensar una irremediable decadencia política y dinástica. Sobre todo puesto que en el caso de los Dreux, son sobre todo los miembros de las ramas también menores

40 E. G. Gardner, *Dukes and poets in Ferrara. A study in the poetry, religion and politics of the fifteenth and early sixteenth centuries*, Londres, 1904; G. Bertoni, "Lettori di romanzi francesi nel Quattrocento alla corte estense", en *Romania*, t. 65, 1918-1919, pp. 117-122.

41 Sobre ese sello, véase M. Pastoureau, *L'hermine et le sinople*, op. cit., p. 183.

42 E. Lefèvre, *Documents historiques sur le comté et la ville de Dreux*, Chartres, 1859; A. du Chesne, *Histoire généalogique de la maison royale de Dreux...*, París, 1631; G. Sirjean, *Encyclopédie généalogique des maisons souveraines du monde*, París, 1967, t. XII, *Les Dreux*.

(Dreux-Beaussart y Dreux-Châteauneuf)⁴³ quienes adoptan con más gusto nombres y sobrenombres artúricos. Ese uso hereditario también se halla en el siglo XIV en una familia picarda perteneciente a la media nobleza, los Quiéret. Pero aquí son los primogénitos de la rama primogénita los que adoptan el sobrenombre Boores –primo germano de Lanzarote y único caballero de la Mesa Redonda que sobrevive al derrumbamiento del mundo artúrico⁴⁴ y los hijos menores o los hijos menores de los hijos menores, los sobrenombres Galván (sobrino del rey Arturo), Tristán y Lionel (hermano de Boores).⁴⁵ Existen prácticas eruditas que combinan, según modos cuyo estudio en detalle sería instructivo por más de un motivo, el parentesco real y el parentesco literario.

El siglo XVI no vio de inmediato el ocaso de esos nombres literarios en la antroponimia verdadera. En Inglaterra, las obras de Thomas Mallory aseguran su éxito por varias décadas. Y en el continente, la difusión de las versiones impresas de las novelas de la Mesa Redonda les dio un nuevo vigor.⁴⁶ De hecho, hay que esperar hasta el siglo XVII y, sobre todo, hasta el siglo XVIII para que esta moda se debilite y luego, al menos en Francia, Alemania y los Países Bajos, tienda a desaparecer, pese a las versiones simplificadas de las novelas de caballería medievales ampliamente difundidas por las bibliotecas ambulantes. Luego, en la segunda mitad del siglo XIX, primero en la Inglaterra victoriana y luego en el continente, la moda de los nombres artúricos se reactivó por los poemas de Tennyson y las obras de varios artistas del movimiento prerrafaelista (en particular William Morris y Burne-Jones).⁴⁷

43 En el seno de esas dos ramas, los nombres Galván y Perceval se utilizaron hasta comienzos del siglo XVI. Agradezco a Pierre Bony por todas las informaciones que me ha proporcionado respecto de este tema.

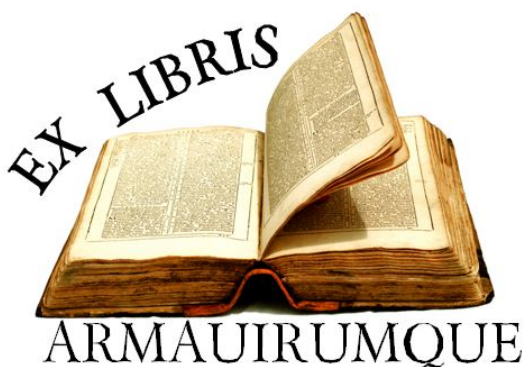
44 Sobre el personaje de Boores: A. Pauphilet, *Étude sur la "Queste del saint Graal" attribuée à Gautier Map*, París, 1921, pp. 131-132; J. Frappier, *Étude sur "La mort le roi Artu"*, París y Ginebra, 1972, pp. 326-328; F. Suard, "Bohort de Gaunes, image et héraut de Lancelot", en *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, París, 1998, t. II, pp. 1297-1317. Boores no sólo es el único sobreviviente de *La mort Artu*, ese crepúsculo del mundo artúrico, sino que también es el testigo privilegiado gracias al cual conocemos la historia del Grial y de los caballeros de la Mesa Redonda.

45 Véanse R. de Belleval, *Les fiefs et seigneuries du Ponthieu et du Vimeu*, París, 1870, y *Les sceaux du Ponthieu*, París, 1896, pp. 603-624. Sobre la adopción de las armas de Galván por una familia picarda aliada de los Quiéret, véase M. Pastoureau, *Armorial des chevaliers de la Table ronde*, op. cit., pp. 69-70.

46 M. Simonin, "La réputation des romans de chevalerie selon quelques listes de livres (XVI^e-XVII^e siècles)", en *Mélanges Charles Foulon*, Rennes, 1980, t. I, pp. 363-369.

47 M. Whitaker, *The legend of king Arthur in art*, op. cit. (nota 13), pp. 175-286.

El nombre de pila nunca es neutro. Es el primer “marcador” social, el primer atributo, el primer emblema. Identifica a aquel que lo lleva –durante su vida, pero también después de su muerte– y pertenece a su más profunda sensibilidad. Por eso, es válido preguntarse por qué durante tanto tiempo los historiadores medievalistas han mostrado tan poco interés por él. Éstos abandonaron su estudio a los filólogos, que a veces se encerraron en especiosas discusiones de etimología o fonética. Parecería que ha llegado el momento, en la era de la informática, de superar el estado de las monografías locales o regionales. Estudios cuantitativos de gran amplitud deberían aportar nuevas informaciones acerca de distintas cuestiones interesantes para la antropología histórica: la difusión de los modelos culturales, las estructuras del parentesco, el culto de los santos, la actitud de la Iglesia frente a la antroponimia.⁴⁸ También debería permitir, en el caso de la Edad Media, situar mejor el nombre en las realidades sociales. ¿Cómo, por quién y por qué se escogió ese nombre? ¿Realmente sirve para designar, en la vida cotidiana, al individuo que lo lleva? ¿Puede cambiar a lo largo de una existencia? ¿Cómo lo acepta, lo proclama, lo pone en escena, lo deforma o lo rechaza su dueño? ¿Cómo lo reciben los demás? ¿Qué sistema de valores transmite? ¿Qué relaciones establece con el nombre patronímico para formar, a fines de la Edad Media, nuevas fórmulas y taxonomías sociales? Los trabajos futuros deberán intentar responder a todas estas preguntas.



⁴⁸ La Iglesia no parece haber estado muy a favor de la transformación de los nombres de héroes literarios en verdaderos nombres de pila. Véanse los dos textos citados por J. Bumke, *Höfische Kultur, op. cit.*, pp. 711-712.

Resonancias

El bestiario de La Fontaine

El armorial de un poeta en el siglo XVII

“¿Qué es un *fénix de los habitantes de estos bosques?*” pregunta con ironía Jean-Jacques Rousseau en una célebre página de *Emilio*, donde analiza palabra por palabra la fábula *El cuervo y el zorro* y muestra, con cierta mala fe, que ésta resulta ininteligible para un niño.¹ Impulsado por su preocupación por probar que las fábulas de La Fontaine son oscuras e inmorales, llega incluso a interrogarse sobre la naturaleza y la calidad del queso y luego a hacer esta insólita pregunta: “¿Qué es un cuervo?”. Como suele ocurrir cuando se vuelve polemista, Rousseau lleva sus críticas demasiado lejos y a las observaciones juiciosas se terminan mezclando objeciones inconvenientes.

Si bien es cierto que la imagen del fénix es un poco preciosista y que los versos de La Fontaine no siempre resultan claros para un niño pequeño, la fauna que las *Fábulas* ponen en escena, en cambio, no presenta ningún problema de identificación ni de comprensión. En su mayoría, se trata de animales “familiares” –concepto fundamental para estudiar la historia de las relaciones entre el hombre y el animal–, algunos domésticos, otros salvajes, la mayoría autóctonos, otros pocos exóticos. Todos forman parte del bestiario más ordinario de la cultura occidental desde una antigüedad lejana, aun aquellos que, como el león y el elefante, no se encuentran sobre el suelo de la vieja Europa. Son familiares para todos los lectores de La Fontaine, sin importar su edad ni su época. El error, por otra parte, sería creer que las fábulas de nuestro autor fueron las que los volvieron familiares. Eso está lejos de ser así. Lo eran mucho antes de él, gracias a otras fábulas, sin duda, pero también gracias a otros textos, a imágenes, mitos, usos y ritua-

1 Jean-Jacques Rousseau, *Émile, ou de l'Éducation*, libro II, cap. 2 [trad. esp.: *Emilio o la educación*, Madrid, Alianza, 1997]. Este fragmento ha dado origen a una bibliografía considerable.

les de todas las naturalezas que, a lo largo de los siglos, han pasado la fauna universal por el tamiz de la cultura europea para transformarla en un bestiario escogido. Los proverbios, la antroponimia y la heráldica, para limitarnos a tres ejemplos, son ámbitos que, tanto como las fábulas y los cuentos, y a veces en combinación con ellos, han contribuido a dar forma a dicho bestiario.

UN BESTIARIO FAMILIAR

El bestiario de La Fontaine, pues, innova poco. No sólo porque la cantidad de fábulas cuyo tema no toma de sus predecesores es limitada, sino también porque nuestro autor ha querido conservar las características más habituales de cada animal. No aquellas de la naturaleza, por supuesto, sino las de la cultura. En efecto, sería absurdo seguir viendo en La Fontaine, como sucedió durante mucho tiempo,² a un atento observador de la fauna de nuestros campos y creer que el cargo de “maître des eaux et forêts de Château-Thierry”,* que probablemente compró en 1652 y que ocupó durante casi veinte años, le permitió estudiar esa fauna como naturalista (¿realmente viajaba con frecuencia a los bosques de Champaña?). En el siglo XVII, la creación literaria no se realiza en base al motivo, aun cuando se trata de fábulas, y sobre todo cuando se trata de fábulas, uno de los géneros más eruditos de todos. Asimismo y contrariamente a una creencia común, La Fontaine nunca fue un auténtico hombre de campo y mucho menos un guarda forestal; como mucho fue un “jardinero”, es decir, un visitante asiduo de los jardines. No de invernaderos o de huertos, sino de “laberintos de arbustos”, como el del parque de Versalles, que hoy sabemos que cumplió un papel determinante en la elaboración de algunas de sus fábulas.³ Finalmente, que haya tomado vigorosamente posición contra la teoría de los “animales-máquina” de Descartes, Malebranche y sus epígonos, no significa que haya que considerarlo un naturalista defensor

2 Esta imagen del poeta, sin embargo, parece imborrable; forma parte de la leyenda del “buen hombre La Fontaine” y atañe sobre todo a sus supuestas observaciones del perro, el gato, el burro, las ratas, los ratones y... las hormigas. Según esta leyenda, sabemos cómo el atento estudio de éstas habría hecho llegar tarde a nuestro poeta a una comida.

* Responsable de las aguas y bosques de Château-Thierry. [N. de la T.]

3 A.-M. Bassy, “Les Fables de La Fontaine et le labyrinthe de Versailles”, en *Revue Française d’Histoire du Livre*, N° 12, 1976, pp. 1-63.

de los animales.⁴ Todo lo contrario, negarse a ver en los animales simples autómatas es una posición erudita, incluso elitista, que se ubica en la vereda opuesta a la corriente naturalista.

Los animales que describe La Fontaine no son para nada, pues, los que habría visitado durante sus supuestos períodos de ociosidad rural. En su mayoría, son los mismos que ya ponían en escena los fabulistas antiguos y medievales, los cuentistas orientales, el *Roman de Renart* y todas las tradiciones vinculadas al mundo de los fabularios y de la poesía animal. Por otra parte, amar los prados y los bosques, buscar la frescura de las aguas y las enramadas, estar cerca de los pastores y sus ovejas, observar el cielo y los pájaros y sentirse en armonía completa con la naturaleza, con sus ritmos, su clima y sus estaciones, son todas cosas que provienen de una tradición letrada. Desde Virgilio, se lo suele decir, cantar, proclamar, pero de allí a realmente hacerlo, bajo la lluvia, en el lodo, entre las zarzas y los insectos... Es una actitud que se construye en torno a un saber libresco y cuyo objetivo no es la naturaleza, sino la idea que uno se hace de ella.⁵ Su fuente principal se halla en las bibliotecas. A este respecto, es ejemplar el caso de La Fontaine, quien escogió a sus animales en sus lecturas, sobre todo en los fabularios de Europa y Asia, y no en los prados, los campos o los bosques.⁶

Basarse en la tradición, los libros y las imágenes, por otra parte, permite a nuestro poeta ahorrarse muchas precisiones inútiles, puesto que, para todo saber —ya sea antiguo, medieval o moderno—, es allí, en las bibliotecas y no en la inaprensible naturaleza, donde se halla la verdad de los seres y las cosas. Eso también le permite, desde los primeros versos de una fábula, convertir al lector en un cómplice conmovido. Este último tiene la alegría, la gran alegría, de encontrar allí lo que él conoce: el león, rey de los animales, es orgulloso y autoritario; el zorro, astuto y huidizo; el lobo, hambriento y cruel; el asno, estúpido y perezoso; el conejo, alegre y despreocupado; el cuervo, charlatán y voraz.

4 H. Bresson, “La Fontaine et l’âme des bêtes”, en *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 1935, pp. 1-32, y 1936, pp. 257-286.

5 La cual está muy alejada de la noción ambigua de “natural” tal como la define P. Dandrey en su libro *La fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, París, 1992, pp. 155-166.

6 Nos confunden algunas obras antiguas, como la de M. Damas-Hinard, *La Fontaine et Buffon*, París, 1861, que presentan al fabulista como el primer verdadero naturalista francés. Más recientemente, un enfoque como el de H. G. Hall, “On some of the birds in La Fontaine’s Fables”, en *Papers on French Seventeenth Century literature*, vol. 22, 1985, pp. 15-27, que compara las descripciones de La Fontaine de ciertos pájaros con nuestro saber zoológico actual sobre la avifauna, me parece vano y anacrónico.

De una fábula a otra, estos animales conservan sus características, que más o menos ya poseían antes en las fábulas antiguas –como en Esopo, Fedro, Aviano y algunos otros– y que aún poseen plenamente en el siglo xvii en los cuentos y las leyendas, en los proverbios y las canciones, en las enciclopedias, en los libros de emblemas, en los tratados del blasón y en todas las imágenes que de allí provienen. Sería ingenuo creer que los tímidos progresos hechos por la zoología en los siglos xvi y xvii han podido atentar de alguna manera contra semejante herencia.⁷ Con el paso de los siglos, la cultura erudita y la cultura popular redujeron progresivamente esos rasgos de los animales al estado de lugares comunes. Y la heráldica, arte de los animales por excelencia, que siempre prioriza la estructura sobre la forma, les ha forjado, en torno a un esqueleto invariable venido de lejos, una plasticidad tal que a partir de entonces éstos se prestan a todos los empleos sin jamás perder sus características.

UN ARMORIAL LITERARIO

En las *Fábulas* de La Fontaine, en efecto, la heráldica con frecuencia está subyacente. No tanto bajo la forma de alusiones al escudo de armas de tal o cual personaje protector o detractor de La Fontaine y sus amigos: la ardilla de Fouquet, la culebra de Colbert, los lagartos de los Le Tellier, o hasta el león de los Bouillon, el lucio de los Mancini o el perro del librero Barbin. Esa heráldica, que es discreta –pero que merecería ser estudiada en mayor detalle–⁸ no es primordial. Por otra parte, no se limita a las figuras que aparecen en el escudo de armas de tal o cual familia: cada individuo, en efecto, además de su animal heráldico familiar, puede utilizar uno o varios otros animales que le sirven de divisa (en el sentido del siglo xvii). Louvois, por ejemplo, al lado de los famosos lagartos del escudo de armas de los Le Tellier, también inscribe un emblema parlante que le es propio:

7 A este respecto, son típicos los “compendios” zoológicos de Conrad Gesner y de Ulysse Aldrovandi, pese a lo que digan sus autores sobre los mitos y las leyendas de los que dicen alejarse. Sobre esta cuestión, no se seguirán las afirmaciones de P. Dandrey, *La fabrique des Fables, op. cit.*, pp. 142-151, que sitúa demasiado temprano los “comienzos de la zoología moderna”.

8 Y. Loskoutoff, “L’écureuil, le serpent et le léopard. Présence de l’héraldique dans les *Fables* de La Fontaine”, en *xvii^e siècle*, vol. 184, 1994, pp. 503-528, y “Entre la gloire et la bassesse: les armes parlantes dans l’*Armorial général* de Louis XIV”, en *Revue Française d’Héraldique et de Sigillographie*, t. 67-68, 1997-1998, pp. 39-62.

un lobo, e incluso –puesto que a la emblemática del siglo xvii le agradan los rebuses y los retruécanos– un lobo “con la cabeza contornada”, un “lobo que mira” (*loup voit*), es decir, que tiene la cabeza de frente, como la del leopardo y no como la del león.⁹ Pero eso no es lo esencial.

Lo esencial se halla, primero, en el repertorio restringido de los animales puestos en escena por las fábulas y en la manera en que, de una fábula a otra, forman un sistema coherente; luego en la estructura fuertemente heráldica que subyace al relato de cada una de esas fábulas; finalmente, en la moraleja que se desprende de ellas, casi siempre bajo la forma de un adagio o una sentencia colocada al final del relato, como un *motto* inscrito sobre un listel. Más que los libros de emblemas, cuya innegable influencia sobre La Fontaine se ha destacado desde hace mucho tiempo,¹¹ aquí son el arte y la ciencia del blasón los que ocupan un lugar primordial en la creación poética. Por eso mismo, los tres libros con *Fábulas* publicados por Jean de La Fontaine entre 1668 y 1694 constituyen quizás el más bello armorial literario que el siglo xvii nos haya dejado. Un armorial *ordenado*, es decir, clasificado por figuras heráldicas y no un armorial *general*, clasificado por familias o dueños de escudos de armas.

Los animales de las *Fábulas* no son verdaderos animales, aunque la cigarra cante, las alondras hagan sus nidos, el lobo coma al cordero y los burros y los mulos lleven cargas. Tampoco son (o no solamente) hombres, aunque hablen y debatan como seres humanos, hagan peregrinajes, se casen, reciban curas o se los entierren, y aunque su sociedad posea un rey, una corte, consejeros, palacios, chozas y tribunales. Tampoco son tipos o máscaras, como los que encontramos en el teatro y los rituales de disfraz, aun menos atributos, puesto que no son genéricos, sino individualizados. Se trata más bien de *muebles*, en el sentido fuerte que la heráldica da a esa palabra, es decir, figuras que, contrariamente a las figuras geométricas, no están fijadas dentro del escudo, sino que adoptan actitudes y disposiciones diferentes según cada escudo de armas. Éstos se clasifican según su cantidad, posición, relación, forma y colores; además, se los vuelve a encontrar de un

9 Recordemos que la imaginación heráldica del Gran Siglo no vaciló en otorgar como armas a la familia de Jean Racine, la inmensa Racine, ¡un escudo cargado con una rata y un cisne! J. Dubu, “Autour des armoiries de Jean Racine”, en *xvii^e siècle*, vol. 161, 1988, pp. 427-431.

10 Ese emblema parlante del “lobo que mira” se halla representado varias veces en la decoración esculpida del Hôtel des Invalides, sobre todo la de la fachada septentrional.

11 G. Couton, *La poétique de La Fontaine. Deux études: 1. La Fontaine et l'art des emblèmes...*, París, 1957.

escudo a otro y, de ese modo, crean series, ecos, continuidades o rupturas que dan una economía propia a cada armorial. Por otra parte, aun los vegetales y los objetos que nuestro poeta pone en escena son tratados de esa manera, como las figuras del blasón, tal como se las encuentra en los albores de los años 1660-1680 en las obras de dos grandes heraldistas: el erudito borgoñón Pierre Paillot y, sobre todo, el padre jesuita Claude-François Ménestier, cuyos tratados y manuales fueron grandes éxitos editoriales hasta muy avanzado el siglo XVIII.¹² ¿Qué diferencias existen, en efecto, entre el león, el lobo o el zorro, por un lado, y el roble y la caña, la bellota y la calabaza, el pote de barro y el pote de hierro, por el otro? A decir verdad, ninguna. Se trata de figuras del blasón, de auténticos *muebles* heráldicos; figuran en el armorial del fabulista e incluso sin duda en su bestiario que, como los de la Edad Media, no se limita a los animales. Por otra parte, no podría ser de otra manera, pues las fábulas sin animales no serían fábulas.

ANIMALES EMBLEMÁTICOS

A veces, la simplicidad y la coherencia de ese bestiario parecen contrastar con la heterogeneidad o la complejidad de algunas fábulas. La recurrencia de varios animales—seis de ellos aparecen en diez fábulas o más (el león, el lobo, el zorro, el burro, el perro y la rata) y otros son casi tan frecuentes (el gallo, el mono, el cuervo, el buey)—constituye un mundo en sí mismo, un universo cerrado. Contrariamente a lo que suele creerse, el bestiario de La Fontaine no incluye una cantidad demasiado grande de especies animales: menos de unas cincuenta para las 238 fábulas publicadas en tres compilaciones de 1668 a 1694. Y además, muchas de ellas, como la ostra o el abejorro, no figuran más que una sola vez. Por otra parte, valdría la pena interrogarse, apoyándose en cifras, sobre las frecuencias y las rarezas y comparar, casi estadísticamente, el bestiario de nuestro fabulista con el de sus predecesores. Sus incorporaciones son poco numerosas,¹³ pero introducen válvulas de escape que garantizan el buen funcionamiento de un sistema

12 P. Palliot, *La vraye et parfaite science des armoiries...*, París, 1660, 1661, 1664; C.-F. Ménestrier, *Abrégé méthodique des principes héraldiques*, Lyon, 1661, 1665, 1672, 1673, 1675, 1677, y *Le véritable art du blason et l'origine des armoiries*, Lyon, 1671, 1673, etcétera.

13 P. Dandrey, *La fabrique des Fables*, *op. cit.*, p. 131, observa con exactitud que las incorporaciones o innovaciones de La Fontaine “son más llamativas que abundantes”.

que, sin innovaciones, tendería a anquilosarse. También habría que interrogarse sobre la ausencia de ciertos animales y, tal vez, preguntarse si el ser humano debe o no considerarse como integrante de dicho bestiario.

Como todo bestiario, el de las fábulas atribuye a los animales distintos índices de frecuencia. En La Fontaine hay dos estrellas: el león y el zorro; pero ya lo eran en las fábulas antiguas y en las de la Edad Media y ya representaban las dos vertientes obligadas de la simbología animal: un animal viril y un animal femenino; un animal real y un animal campesino; un animal solar y un animal lunar; un animal *de oro* (amarillo o leonado) y otro *de gules* (rojo o rojizo).¹⁴ Entre los dos, el león y el zorro cubren la mitad de la paleta heráldica. El bestiario de La Fontaine es un bestiario jerarquizado, no según las leyes de la naturaleza, ni siquiera según las taxonomías de la zoología, sino según la honorabilidad de las figuras del blasón. Entre los siglos XII y XIII, este último había instalado al león sobre el trono de rey de los animales en la simbología occidental. Y, en el siglo XVII, las *Fábulas* de La Fontaine volvieron a colocarlo definitivamente sobre ese trono del que, por un momento, el águila parecía haberlo echado.¹⁵

Un rasgo gramatical destaca con fuerza ese carácter heráldico de las figuras animales, recurrente: de una fábula a otra: el empleo frecuente del artículo definido (*el cuervo, el zorro, el león, la cigarra, la hormiga, las ranas*). Ese giro gramatical se asemeja a un verdadero blasonamiento: *d'argent au corbeau de sable; de sable au lion d'or; d'or au renard de gueules; de gueules au loup ravissant d'hermine*.* El artículo definido, al mismo tiempo que da un nombre a cada figura —casi un nombre propio (lo que explica, a veces, en las ediciones antiguas, el empleo de la mayúscula: *el León, el Zorro, el Cuervo*)—, también permite, y sobre todo, presentar a cada especie de manera arquetípica. No es *algún* zorro, es *El zorro*. Los rasgos distintivos —físicos, sociales, morales o psicológicos— que lo caracterizan son menos particularidades individuales que generalidades en cuanto a la especie a la que representa. Y eso no en relación con la historia natural —no existe nada menos naturalista, repito, que la fábula—, sino con respecto a las tradicio-

14 El estudio del léxico de los colores que califican a los animales en las *Fábulas* muestra cómo esta paleta se asemeja a la del blasón. Véanse las pistas sugeridas por la obra ya antigua de F. Boillot, *Les impressions sensorielles de La Fontaine*, París, 1926.

15 M. Pastoureau, "Quel est le roi des animaux?", en *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, París, 1986, pp. 159-175.

* *De plata con un cuervo de sable; de sable con un león de oro; de oro con un zorro de gules; de gules con un lobo levantado de armiño*. Aquí, cuando el francés utiliza el artículo definido, el español utiliza el artículo indefinido. [N. de la T.]

nes culturales. Ninguna cigarra, por ejemplo, intenta alimentarse “de moscas o de gusanos”: se trata de un insecto que sólo come la sabia de los vegetales; pero la verosimilitud —y por lo tanto la verdad— está bien utilizada, pues, en las tradiciones, la cigarra es ruidosa y voraz y la imagen que la fábula da de ella está acorde con la idea que el lector se ha hecho de ella.

HERÁLDICA DE LA FÁBULA

Además de esa declinación de un repertorio, que constituye en sí mismo un verdadero armorial, se pone en movimiento y se relaciona a estos animales arquetípicos entre ellos mediante una auténtica sintaxis heráldica de la narración. Como el escudo de armas, en efecto, la fábula está estructurada en espesor y se lee plano por plano. Al plano del fondo corresponde la situación inicial, por lo general una situación de crisis sobre la cual se asienta la historia por venir. En los planos intermedios se instalan los acontecimientos, más o menos largos, que transforman esa situación inicial; se trata de los famosos “cien actos diversos” que hacen alternar relatos y discursos. Luego, en el plano del frente, se presenta la situación final, resultante de un nuevo equilibrio de las fuerzas presentes. Pero la fábula-escudo de armas no termina allí porque además, y en el plano más cercano al espectador, aparece, finalmente, la moraleja, verdadera *alma* de una divisa cuyo *cuerpo* sería el relato, para retomar una terminología preciada por los heraldistas y los teóricos de los libros de emblemas de los siglos XVI y XVII. Al igual que para un escudo de armas, la lectura se realiza en el orden de los planos, comenzando por el del fondo, con la imposibilidad absoluta de regresar hacia atrás. Los tiempos verbales empleados por La Fontaine refuerzan esa estructura en capas: primero el imperfecto, luego el pretérito perfecto simple o el presente de la narración; finalmente el presente absoluto, el de las sentencias, las máximas y las verdades generales. Una vez más, la estructura heráldica aquí es imponente: en el fondo, el pasado; en el frente, el presente; encima de todo, la eternidad.

Los dieciocho meses que pasó el joven Jean de La Fontaine con los Padres del Oratorio, pioneros en el siglo XVII en el ámbito de la pedagogía heráldica,¹⁶ probablemente dejaron en él una marca profunda. A tal punto que

16 Contrariamente a una idea adquirida, en Francia los oratorianos fueron, antes que los jesuitas, los pioneros de la pedagogía heráldica. Véase P. Palasi, *Jeux de cartes et jeux de l'oie héraldiques aux XVII^e et XVIII^e siècles*, París, 2000, pp. 23-50.

concibió su bestiario como una suerte de armorial y construyó sus fábulas según los principios del blasón. De este modo, cada una puede ser a su vez un relato pintoresco, una alegoría moral, una proclamación emblemática, una divisa, un programa didáctico o un arte de la memoria: en una palabra, un verdadero escudo de armas.

El sol negro de la melancolía

Nerval lector de las imágenes medievales

“El blasón es la llave de la Historia.” Esta frase de Gérard de Nerval,¹ citada como epígrafe en la mayoría de los tratados de heráldica de fines del siglo XIX, prueba el interés del poeta por la ciencia de los escudos de armas. Sin embargo, aunque a veces los críticos de Nerval la hayan mencionado tímidamente, esta atracción, esta pasión, incluso, de Nerval por la heráldica nunca fue objeto de ningún estudio. Mientras que sus vínculos con la alquimia,² la francmasonería,³ el esoterismo o el ocultismo,⁴ incluso con la genealogía,⁵ han dado origen a investigaciones profundas, sus relaciones con el blasón no han suscitado ningún libro, ningún artículo, ningún párrafo. Es cierto que sólo un heraldista podría llevar a cabo un trabajo seme-

1 En la nota final de *Angélica*. Véase J. Richer, *Nerval: expérience et création*, París, 1963, p. 39, que da como cita completa: “El blasón es la llave de la historia de Francia”, la cual no es retomada de esa forma por ninguna obra o repertorio. El presente estudio se publicó en el *Bulletin du Bibliophile* en 1981. No parece haber tenido ninguna repercusión, ni en los especialistas de Nerval ni en los heraldistas. Hoy vuelvo a publicarlo sin ninguna modificación, tal cual se publicó hace ya más de veinte años. En cuanto a todo lo respectivo a Gérard de Nerval y su obra, la bibliografía –¡inmensa!– no se ha actualizado de manera voluntaria y se detiene, pues, en 1981.

2 R. Lalou, *Vers une alchimie lyrique. De Sainte-Beuve à Baudelaire*, París, 1927, pp. 48-65; G. Le Breton, “La clé des *Chimères*: l’alchimie”, en *Fontaine*, N° 44, 1945, pp. 441-460; F. Constans, “Le Soleil noir et l’Étoile ressuscitée”, en *Tour Saint-Jacques*, t. 13-14, 1958, pp. 35-46.

3 G.-H. Luquet, “Gérard de Nerval et la franc-maçonnerie”, en *Mercure de France*, t. 324, N° 1101, 1955, pp. 77-96.

4 Entre una multitud de estudios, nos remitiremos nuevamente a J. Richer, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, París, 1947, y *Nerval: expérience et création*, op. cit.; esta última tesis constituye, sin duda, el libro más completo jamás dedicado al poeta.

5 Además de la tesis de J. Richer, véase J. Bechade-Labarthe, *Origines agenaises de Gérard de Nerval*, Agen, 1956, y E. Peyrouzet, *Gérard de Nerval inconnu*, París, 1965.

jante, a tal punto resulta difícil definir la situación de los escudos de armas en el momento en que escribe nuestro poeta, en la perspectiva de los años 1840-1850. Ya no se trata de la heráldica viva y estructurada del Antiguo Régimen. Aún no se trata de la heráldica erudita, tal como renacerá en Alemania y luego en Francia una o dos décadas después. Se trata de una heráldica libre y romántica, desatada, “troubadour”, mucho más seductora y fructífera para la imaginación de un poeta, puesto que está liberada de la realidad cotidiana y aún no obedece al rigor académico de la erudición. De hecho, en la obra de Nerval, la heráldica está presente en todas partes: términos y expresiones tomados de la lengua del blasón, descripciones (a veces erróneas) de escudos de armas más o menos ficticios, relatos de leyendas heráldicas o paraheráldicas, croquis de escudos armoriados dibujados sobre cartas o manuscritos. Para un estudioso de la obra de Nerval familiarizado con el blasón, allí hay un corpus a emprender.

Aquí mi propósito será menos ambicioso. En efecto, quisiera limitarme al poema más famoso y más estudiado de Nerval, *El desdichado*,* compuesto a fines del año 1853, e intentar mostrar cómo un manuscrito iluminado y armoriado de comienzos del siglo xiv fue probablemente una de sus principales fuentes de inspiración. No lo haré sin algunos escrúpulos pues, en cuanto medievalista, estoy realmente pasmado ante la bibliografía dedicada a este soneto.⁶ La literatura francesa, probablemente, no ha producido ninguna obra que haya dado lugar a tantos análisis y comentarios apasionados. Cada verso, cada palabra, casi cada sílaba o sonoridad ha dado origen a varias tesis, libros o artículos.⁷ ¿Es por eso oportuno, o simplemente

* Aquí utilizaremos una traducción del poema hecha por Octavio Paz. Se trata de la primera versión de “El desdichado”, que figura en *Versiones y diversiones*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.

6 Para el período anterior a 1968, he utilizado el excelente repertorio de J. Villas, *Gérard de Nerval. A critical bibliography, 1900 to 1967*, Columbia, 1968 (*University of Missouri Studies*, vol. 49).

7 Evidentemente, resulta imposible citarlos a todos. Véanse, sobre todo, además de los estudios generales dedicados al poeta: G. Le Breton, “La clé des *Chimères*: l’alchimie”, *art. cit.*; J. Moulin, “*Les Chimères*”. *Exégèses*, Lille y Ginebra, 1949; M. Richelle, “Analyse textuelle: *El desdichado* de Gérard de Nerval”, en *Revue des Langues Vivantes*, t. 17, N° 2, 1951, pp. 165-170; L. Cellier, “Sur un vers des *Chimères*”, en *Cahiers du Sud*, N° 311, 1952, pp. 146-153; J. Richer, “Le luth constellé de Nerval”, en *Cahiers du Sud*, N° 331, 1955, pp. 373-387; J. W. Kneller, “The poet and his *Moirra*: *El desdichado*”, en *Publications of the Modern Language Association*, t. 75, 1960, pp. 402-409; J. Genaille, “Sur *El desdichado*”, en *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, t. 60/1, 1960, pp. 1-10; A. S. Gérard, “Images, structures et thèmes dans *El desdichado*”, en *Modern Language Review*, t. 58/4, 1963, pp. 507-515; M.-T. Goosse, “*El desdichado* de Gérard de Nerval”, en *Lettres Romanes*, 1964, t. 18,

tolerable, acrecentar aun más esa inmensa bibliografía? No estoy seguro. No obstante, lo que voy a proponer no es un nuevo intento de interpretación, mucho menos de explicación. No busco ni sugiero ninguna clave, ningún desciframiento. Para el historiador, una obra literaria o artística no es sólo lo que su autor quiso que fuese, también es lo que la historia hizo con ella. Asimismo, toda obra es por esencia polisémica. Cada lector, con su personalidad, su cultura, su humor, sus aspiraciones, selecciona tal o cual nivel de significado. Más que cualquier otro, *El desdichado*, poema cargado voluntariamente por Nerval de múltiples niveles de significado, parece obedecer a esta regla. Lo que aquí me ocupa no es, por lo tanto, el o los significados del soneto,⁸ menos aun su estructura interna o su movimiento general, sino únicamente las fuentes, conscientes o inconscientes, que han podido guiar las distintas etapas de su elaboración. Y entre esas fuentes —que desde hace mucho se ha mostrado que eran diversas y numerosas—⁹ la heráldica, aunque olvidada por todos los críticos, me parece haber sido una de las más precoces y más fértiles: en mi opinión, nueve versos de catorce nacieron, parcial o totalmente, de un humus armorial preciso.

Mi frecuentación cotidiana de los escudos de armas medievales y, por ende, mi propia lectura heraldizante del soneto me han conducido a semejante afirmación. Las imágenes que esos nueve versos suscitan en mí me remiten, en efecto, casi directamente, a las miniaturas de uno de los más célebres manuscritos que nos ha dejado la Edad Media: el famoso *Codex Manesse*, pintado en la región de Zurich o del lago Constanza hacia 1300-1310 y conservado en París, en la Biblioteca Nacional, hasta 1888. En mi opinión, es imposible que Nerval no haya visto ese manuscrito y que éste no haya influido, de una manera que habrá que definir, la génesis y la creación de *El desdichado*.

Nº 2, pp. 111-135, y Nº 3, pp. 241-262; A. Lebois, *Vers une élucidation des "Chimères" de Nerval*, París, 1965 (*Archives nervaliennes*, 1); J. Geninasca, *Une lecture de "El desdichado"*, París, 1965 (*Archives nervaliennes*, 5); J. Pellegrin, "Commentaire sur *El Desdichado*", en *Cahiers du Sud*, t. 61, Nº 387-388, 1966, pp. 276-295; J. Dhaenens, *Le destin d'Orphée. Étude sur "El desdichado" de Nerval*, París, 1972 (*Nouvelle bibliothèque nervalienne*, 5); P. Laszlo, "El desdichado", en *Romantisme. Revue du XIX^e siècle*, Nº 33, 1981, pp. 35-57.

8 Véanse los estudios de Le Breton, Richer, Genaille, Gérard, Goosse, Lebois, citados en la nota precedente. Casi la totalidad de las significaciones propuestas están resumidas en la obra de Dhaenens. Finalmente, se observará que P. Laszlo ve en *El desdichado*, extrañamente, pero no sin razón, un poema del siglo XIV.

9 Aquí también véase el estudio de J. Dhaenens citado en la nota 7, el cual pone de relieve la multitud de las fuentes potenciales y resume las principales. También véase la obra de M. J. Durry, *Gérard de Nerval et le mythe*, París, 1956.

UN MANUSCRITO PRESTIGIOSO

La historia del *Codex Manesse* fue agitada.¹⁰ Se trata de la más importante y suntuosa compilación de poetas cortesés de lengua alemana (*Minnesänger*) de los siglos XII y XIII, copiada e iluminada en un taller suabo o suizo muy a comienzos del siglo XIV, probablemente por un rico patricio de Zurich llamado Roger Manesse. A comienzos del siglo XVII, dicho manuscrito, ya célebre en los ámbitos eruditos y de las letras, se hallaba en Heidelberg, en la rica biblioteca del elector palatino. Desapareció de allí en 1622, al comienzo de la guerra de los Treinta Años, cuando la ciudad fue saqueada por las tropas imperiales y se lo halló algunos años más tarde en Francia, en la biblioteca de los hermanos Dupuy, grandes bibliófilos. Como ésta fue legada al rey de Francia en 1656-1657, el *Codex Manesse* se introdujo en las colecciones de la Biblioteca Real y recibió el número 32 en los fondos de manuscritos alemanes. Se quedó allí hasta fines del siglo XIX. Sin embargo, a partir de los años 1760-1780, varios príncipes, hombres de letras y eruditos alemanes ya habían comenzado a reclamar el regreso a Alemania de esta insigne reliquia de la cultura medieval germánica. Esos reclamos se volvieron cada vez más apremiantes a lo largo de todo el siglo XIX; de modo que a comienzos del año 1888, Léopold Delisle, entonces administrador de la Biblioteca Nacional, firmó con el librero de Estrasburgo Trübner el siguiente convenio de intercambio: contra la restitución de 166 manuscritos provenientes de la colección Ashburnham y que en el pasado habían sido robados de la Biblioteca Real, Francia le cedía una suma de 150.000 francos así como el prestigioso *Codex Manesse*, a condición de que éste se colocara en una biblioteca pública de Alemania.¹¹ Cosa que se llevó a cabo dos meses después: el 10 de abril de 1888, se trasladó el famoso manuscrito a la biblioteca univer-

¹⁰ Sobre el *Codex Manesse*, la obra más reciente y más completa es el imponente catálogo publicado bajo la dirección de E. Mittler y W. Werner, con motivo de la gran exposición llevada a cabo en Heidelberg en 1988: *Codex Manesse. Die Welt des Codex Manesse. Ein Blick ins Mittelalter*, Heidelberg, 1988. Se lo completará con el catálogo de la exposición realizada en Zurich tres años después, publicado bajo la dirección de C. Brinker y D. Flüher-Kreis, *Die Manessische Liederhandschrift in Zürich*, Zurich, 1991. Además de las introducciones a los distintos facsimiles citados en la nota 13, véanse también: E. Jammers, *Das königliche Liederbuch des deutschen Minnesangs*, Heidelberg, 1965; H. Frühmorgen-Voss, "Bildtypen der Manessischen Liederhandschrift", en *Werk, Typ, Situation. Festschrift H. Kuhn*, Stuttgart, 1969, pp. 184-216; H.-E. Renk, *Der Manessekreis, seine Dichter und die Manessische Handschrift*, Stuttgart y Colonia, 1974.

¹¹ Sobre este intercambio: L. Delisle, *Bibliothèque Nationale. Catalogue des manuscrits des fonds Libri et Barrois*, París, 1888, pp. 58-63.

sitaria de Heidelberg, dónde aún se lo conserva. Este regreso fue celebrado en toda Alemania con fuertes acentos nacionalistas.¹²

El *Codex Manesse*, a veces llamado en alemán *Manessische Liederhandschrift* o *Große Heidelberger Liederhandschrift*, hoy es el manuscrito medieval más famoso en los países germánicos. Como ha sido objeto de varios facsímiles,¹³ algunos de ellos muy antiguos,¹⁴ sus pinturas, difundidas (si no desvalorizadas) por innumerables reproducciones, son tan conocidas por el gran público del otro lado del Rin como lo son en Francia las *Muy ricas horas* del duque Jean de Berry, pintadas hacia 1413-1416 por los hermanos Limbourg.

Las miniaturas del *Codex Manesse* son 137, todas están pintadas en página entera (25 x 35,5 cm) en un estilo vigoroso en el que se han reconocido al menos tres manos diferentes, quizá cuatro. Representan, a veces por separado, pero por lo general integrados en escenas cortesanas o guerreras, a 137 de los 140 autores de poemas que aparecen en la compilación. La mayoría de esas pinturas está acompañada por escudos de armas: ya sea un escudo solo, ya sea un escudo timbrado o acompañado por un yelmo con cimera. Esos escudos de armas son los del poeta representado o, al menos, los que les atribuyen los pintores del manuscrito, puesto que el estudio heráldico ha podido mostrar que los tres cuartos de dichos escudos de armas eran escudos de armas ficticios,¹⁵ que hacían alusión a la biografía, la leyenda o

12 Véase, sobre todo, el sorprendente artículo de K.-J. Trübner, "Die Wiedergewinnung der sogenannten Manessischen Liederhandschrift", en *Centralblatt für Bibliothekswesen*, t. 5, 1888, pp. 225-227. En la biblioteca universitaria de Heidelberg, el manuscrito se conserva hoy en el fondo de los *Codices Palatini Germanici* bajo el N° 848.

13 Resulta imposible citarlos a todos; los del siglo XIX son en su mayoría facsímiles parciales. Mencionemos sobre todo: F.-X. Kraus, *Die Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift im Auftrag des badischen Ministeriums in Lichtdruck herausgegeben*, Estrasburgo, 1887; A. von Oechelhauser, *Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg*, Heidelberg, 1895, 2 vols.; F. Pfaff, *Die große Heidelberger Liederhandschrift...*, Heidelberg, 1909; R. Sillib, F. Panzer y A. Haseloff, *Die Manessische Liederhandschrift. Faksimile-Ausgabe...*, Leipzig, 1929; reed. Berlín, 1930, 2 vols. Todos estos facsímiles hoy son reemplazados por el que se publicó en 1988, bajo la dirección de F. Walther, con motivo de la doble exposición de Heidelberg y Zurich: *Codex Manesse. Die Miniaturen der großen Heidelberger Liederhandschrift*, Francfort del Main, 1988.

14 Sobre la copia (parcial) efectuada por Roger de Gaignières a fines del siglo XVII, véase la nota 16.

15 K. Zangemeister, *Die Wappen, Helmzierer und Standarten der großen Heidelberger Liederhandschrift (Manesse Codex)*, Görlitz y Heidelberg, 1892; A. von Oechelhauser, *Die Miniaturen...*, op. cit., *passim*.

algunos versos famosos del poeta en cuestión. A esos escudos de armas ficticios se les da el nombre de *Minnewappen*, pues el amor cortés suele ser el significado principal de las figuras que los componen: rosa y rosal, hoja de tilo, corazón, busto de una muchacha, ruiseñor, cojín, letra A (de AMOR). Además de los escudos de armas de los propios *Minnesänger*, se puede ver en algunas escenas, poco numerosas, a otros personajes que llevan verdaderas ropas armoriadas. El conjunto de esos distintos emblemas heráldicos contribuye a suscitar, para aquel que no está familiarizado con el blasón medieval, una fuerte impresión de extrañeza. Por otra parte, una copia parcial del manuscrito, realizada a fines del siglo XVII por el erudito y coleccionista parisino Roger de Gaignières, califica la compilación de esas pinturas de *Armorial fantástico*.¹⁶ No hay duda de que allí había una fuente pictórica capaz de seducir e impresionar a un poeta romántico, atraído a su vez por Alemania, la Edad Media y los escudos de armas.

EL SOL NEGRO

El texto de *El desdichado* no contiene ningún término del blasón específico y posee sólo dos expresiones verdaderamente heráldicas. Por un lado, “le prince... à la tour” (verso 2),* es decir, en cuyo escudo figura una torre (así como un caballero *au lion* es un caballero en cuyo escudo figura un león);¹⁷ por otro lado, “mon luth... porte” (versos 3-4),* verbo que en este empleo es típicamente heráldico. Estas dos expresiones características sirven para

16 París, BNF, ms. fr. 22260, fol. 6-12. El título *Armorial fantastique* se halla en el lomo de la encuadernación y en la hoja del título. El catálogo de los manuscritos franceses de la Biblioteca Nacional califica a esta copia (no identificada) *del Codex Manesse* de “blasones coloreados extraños, ya sea por sí mismos, ya sea por sus cimbras”. Sobre esta copia pintada a la acuarela por Roger de Gaignières, véase el estudio de M. Prinet, “Un armorial des *Minnesinger* conservé à la Bibliothèque nationale”, en *Bibliographie moderne*, vol. 7, 1911, pp. 9-19.

* “el príncipe... de la torre”. [N. de la T.]

17 Sobre el origen de esta expresión: G. J. Brault, *Early blazon. Heraldic terminology in the twelfth and thirteenth centuries...*, Oxford, 1972, pp. 227-228. Véase un resumen de las distintas interpretaciones de este verso en J. Dhaenens, *Le destin d'Orphée*, op. cit., pp. 25-29, y P. Laszlo, “*El desdichado*”, art. cit., pp. 42-57. Sobre el problema de la obsesión que Nerval tenía respecto de su linaje (los Labrunie habrían poseído tres castillos y Nerval nos ha dejado un croquis de sus armas ficticias: tres torres de plata), remitirse a J. Richer, *Nerval: expérience et création*, op. cit., pp. 29-52.

* “mi laúd... ostenta”. [N. de la T.]

traducir dos imágenes que, por decirlo de alguna manera, se han transmitido intactas del *Codex Manesse* al soneto de Nerval. En efecto, el manuscrito muestra en dos oportunidades a un caballero-poeta enarbolando un escudo con una torre (folios 54 y 194; Figura 32) y, sobre todo, nos da a conocer lo que debe considerarse el origen pictórico –y no literario– de ese famosísimo *laúd constelado* portador del *sol negro*, que reaparece en muchas oportunidades en la obra de Nerval y sobre el que se ha disertado tanto.¹⁸ Esto se sitúa en el folio 312, donde se ve al poeta Reinmar der Fiedler dotado, como cimera heráldica, de un instrumento musical de cuerdas (¿zanfonía más que laúd?), encendido en cuatro lugares por llamas negras (*de sable*, en términos del blasón). Esas llamas tienen forma de soles (Figura 33), y el conjunto, por su grafismo acentuado y sus colores oscuros, produce una emoción visual muy fuerte. Sin duda, allí hubo una imagen que hizo catálisis en los recuerdos de Nerval y que, asociada a otras imágenes, contribuyó a la génesis de los dos versos más enigmáticos y más estudiados de toda la poesía francesa: “... et mon luth constellé / Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*” (versos 3-4).^{*} No discuto, por cierto, ninguna de las interpretaciones que se han propuesto para esos dos versos y menos aun las comparaciones que con frecuencia se han hecho con la imagen de la *Melancolía* grabada por Durero,¹⁹ imagen presente dos veces en la obra de Nerval.²⁰ Pero estoy convencido de que la fuente primera de la admirable imagen poética presente en el verso 4 del soneto se halla en el recuerdo de esa miniatura del *Codex Manesse*. Por otra parte, esas llamas heráldicas de sable²¹ aparecen en muchas

18 A lo trabajos citados en la nota 9, agréguense: A.-C. Coppier, “Le soleil noir de la mélancolie”, en *Mercur de France*, t. 293, 1939, pp. 607-610; H. Tuzet, “L’image du soleil noir”, en *Revue des Sciences Humaines*, fasc. 85-88, 1957, pp. 479-502; G. Antoine, “Pour une méthode d’analyse stylistique des images”, en *Langue et littérature*, Actas del VIII Congreso y Coloquio de la Universidad de Lieja, París, 1961, fasc. 21; P. Pieltain, “Sur l’image d’un soleil noir”, en *Cahiers d’analyse textuelle*, vol. 5, 1963, pp. 88-94.

* “... mi laúd constelado/Ostenta el *negro Sol* de la *Melancolía*”. [N. de la T.]

19 En la primera versión del grabado *Melencolía I*, el supuesto sol negro sería un cometa aparecido entre 1513 y 1514. Véase E. Panofsky y F. Saxl, *Dürers, “Melencolía I”. Eine quelle und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig y Berlín, 1923.

20 Véase el artículo de Hélène Tuzet citado en la nota 18. La estampa de Durero aparece al menos dos veces en la obra de Nerval (véase Gérard de Nerval, *Oeuvres*, París, coll. “Bibl. de la Pléiade”, 1960, t. I, 3ª ed., p. 362, y 1961, t. II, 2ª ed., p. 132). El sol negro vuelve a hallarse, por su parte, en *Aurelia*, en el *Viaje al Oriente*, en *El Cristo de los olivos* y en distintas traducciones realizadas por Nerval (sobre todo de Heine).

21 Nótese que en heráldica medieval el fuego y las llamas suelen ser con más frecuencia de sable (negro) que de gules (rojo). Lo mismo sucede con la iconografía del infierno donde, a partir de mediados del siglo XIII, el negro prevalece sobre el rojo.

otras miniaturas de la misma compilación. Por ejemplo, en el folio 17, donde se ve, en una escena de torneo, a un caballero que lleva una cimera formada por esas mismas llamas (Figura 34): éstas tienen aquí, más que en otra parte, la forma de un sol negro, además están colocadas sobre un yelmo inclinado que, por el curioso hecho de llevar la cabeza inclinada, parece ocultar a un guerrero también “melancólico”.

El príncipe de la torre, el laúd constelado, el sol negro no son las únicas imágenes tomadas por Nerval de la compilación de los *Minnesänger*. Otros cuatro versos pueden leerse, casi sin ningún trabajo de distanciamiento poético, en varias pinturas del manuscrito. Así, el verso 8 (“Et la treille où le pampre à la rose s’allie”),* del que Nerval ha dado cuatro formulaciones sucesivas,²² se halla en unas diez miniaturas. El muy particular dibujo del rosal, debajo del cual conversan en varias oportunidades un poeta y su dama (la rosa es la flor del amor cortés por excelencia), en efecto, evoca a su vez el pámpano por su tallo ondeado y la parra por la disposición de sus ramas y sus flores en forma de bóveda o de corazón sobre los amantes (Figura 32). Eso es particularmente claro en el folio 249 v., que representa al poeta Konrad von Alstetten (Figura 35). Ese mismo folio también es probablemente la fuente del verso 10 de Nerval (“Mon front est rouge encor du baiser de la reine”),** pues el beso en la frente, concedido al poeta por una mujer coronada, aquí aparece en el centro de la escena. Finalmente, notamos, siempre en el folio 249 v., arriba a la derecha, la presencia de un yelmo con una cimera que representa un tizón encendido de sable que forma, aquí también, como tres magníficos soles negros melancólicos.

De manera similar, pero quizás más discreta, el primer verso de *El desdichado* (“Je suis le ténébreux, –le veuf–, l’inconsolé”)^{23***} halla probable-

* “La parra donde el pámpano a la rosa se alía”. [N. de la T.]

22 Sobre la fijación del texto de *El desdichado* y la cronología de las tres versiones (algunos críticos como J. Dhaenens hablan incluso de cuatro versiones) véase: J. Guillaume, “*Les chimères*” de Nerval. *Édition critique*, Bruselas, 1966; J. Dhaenens, *Le destin d’Orphée*, op. cit., pp. 126-132. Este último autor propone la cronología siguiente: publicación “preoriginal” en *Le Mousquetaire* del 10 de diciembre de 1853, manuscrito Lombard, manuscrito Eluard, publicación definitiva en *Las hijas del fuego* en 1854.

** “Roja mi frente está del beso de la reina”. [N. de la T.]

23 Los análisis de este verso se han centrado, sobre todo, en el Yo proclamativo y en la prosodia. La sucesión graduada y el significado de los tres calificativos parecen haber desconcertado a la crítica, sobre todo puesto que la nota manuscrita que Nerval dejó frente a este verso en el manuscrito Eluard es particularmente desconcertante. Véase J. Dhaenens, *Le destin d’Orphée*, op. cit., pp. 18-24.

*** “Yo soy el tenebroso –el viudo– el sin consuelo”. [N. de la T.]

mente su origen visual en tres miniaturas que representan a tres ilustres poetas que parecen inmersos en una reflexión “tenebrosa” o en una inconsolable pena amorosa: se trata de Rudolf von Neuenberg (folio 20), de Heinrich von Veldeke (folio 30; Figura 30) y de Walther von der Vogelweide (folio 124; Figura 31). No hace falta decir que, para la iconografía medieval, las actitudes de estos tres personajes no sólo significan la pena del corazón;²⁴ pero me parece evidente que fue ese sentido lo que reconoció allí Gérard de Nerval. A mediados del siglo XIX, aún no se habían estudiado bien la iconografía y los códigos de la imagen medieval; las lecturas erróneas (o al menos distintas de las nuestras), las sobrelecturas, los deslizamientos de sentido eran frecuentes y lo eran aun más cuando el “decodificador” era él mismo un poeta con imaginación exacerbada. Aquí el crescendo de los tres calificativos del soneto parece encontrarse en la sucesión de los tres folios del manuscrito (20, 30, 114), que parecían expresar una pena cada vez más intensa. Asimismo, observamos en esos mismos folios 20 (bajo la forma de un rosal) y 30 (sembradas en el fondo de la miniatura) la presencia de abundantes rosas. Esa flor, que regresa como un leitmotiv iconográfico a lo largo de toda la compilación, en la Alemania medieval es ya sea el emblema, ya sea el símbolo del amor cortés, la famosa *Minne*. Sin duda, el verso 7 de Nerval hace alusión a la rosa (“La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé”),* aun si los críticos, basándose en una nota manuscrita del poeta, sobre todo intentaron ver en esta flor poética y misteriosa una aguiluña.²⁵

LOS GÉRMENES DE LA CREACIÓN

Siete versos o medios versos (1, 2, 3, 4, 7, 8, 10) parecen, pues, haber tenido como primera fuente figurada las miniaturas del *Codex Manesse*. Pero en el soneto hay otros elementos que, sin duda de una manera menos evidente, también pueden relacionarse con algunas escenas del manuscrito. Es el caso de la lira presente en el verso 13, que podríamos reconocer en el instrumento de cuerdas (¿un manicordio?) representado en los folios 217 y 410.²⁶ Tal es

24 Sobre las posibles significaciones de la posición de la cabeza y las manos, véase J. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, París, 1982, pp. 165-170 y 181-184.

* “La flor que amaba tanto mi desolado espíritu”. [N. de la T.]

25 J. Dhaenens, *Le destin d'Orphée*, op. cit., pp. 44-45.

26 Hay que destacar la presencia, a lo largo de todo el *Codex Manesse*, de muchos instrumentos de música. Incluso hoy, su identificación y su denominación son

el caso, sobre todo, del verso 12 en su conjunto (“Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron”):* en su primer hemistiquio podría remitir a varias escenas que muestran a un poeta (torneo literario) o a un caballero (torneo guerrero) victorioso, coronado por una dama (folios 11 v., 54, 151, etc.; Figura 36); mientras que el segundo hemistiquio, semánticamente indisoluble del primero, se leería casi idénticamente al folio 116, donde se ve al poeta Friedrich von Hausen cruzando en una nave un río en cuyas aguas el pintor representó el Infierno (Figura 37).

El *Minnesänger*, pues, pudo haber inspirado en total al menos nueve versos de catorce.²⁷ Por eso mismo, si bien es cierto que las fuentes del soneto fueron múltiples,²⁸ el *Codex Manesse* sin duda fue su principal germen.

¿Pero fue el resultado de un trabajo poético lúcido y deliberado o bien fue el fruto de un recuerdo visual más o menos consciente? Responder a semejante pregunta supondría un perfecto conocimiento de los mecanismos de la creación poética en Nerval, cosa que, pese a los innumerables trabajos dedicados a este autor, aún –por suerte– no es el caso. También habría que circunscribir todo el entorno, biográfico y psicológico, que presidió la elaboración del soneto y sus cuatro versiones sucesivas.²⁹ Eso ya se ha intentado y éste no es el lugar para volver a hacerlo de manera detallada. Nerval compone este poema a fines de 1853, luego de un nuevo período de trastornos mentales. A partir de entonces, vive bajo la constante amenaza de una recaída. Como lo había hecho con *Silvia* (1853), intenta luchar contra el mal que lo acecha trasladándose nuevamente mediante

problemáticas; por lo tanto, no hay que sorprenderse si Nerval creyó ver un laúd en una zanfonia y una lira en un manicordio.

* “Yo crucé el Aqueronte, vencedor por dos veces”. [N. de la T.]

27 Otros elementos del soneto también podrían compararse con el *Codex*. Tal es el caso de la estrella (verso 3) que, del mismo modo que la rosa, reaparece como un leitmotiv a lo largo de todas las miniaturas. También es el caso del segundo hemistiquio del verso 5 (... *toi qui m’as consolé*) [... tú que me consolaste] que bien podría haber sido sugerido por varias escenas que representan a un poeta o un caballero reconfortado por una dama (fol. 46 v, 76 v, 158, 179, 249 v, 252, 300, 371, etc.). No obstante, debido al carácter trivial de esas escenas y de la polivalencia del hemistiquio, aquí resulta imposible ser categórico.

28 Cosa innegable cuando se ponen de relieve las asociaciones o las oposiciones que contiene: Norte/Midi, Edad Media cristiana/Antigüedad pagana, Alemania/Italia, Amor/Muerte, doble/unidad.

29 Sobre esas cuatro versiones, véase la nota 22. Los cambios de términos o de formulaciones son poco numerosos. En cambio, son importantes las diferencias respecto de la puntuación, las mayúsculas y la tipografía (caracteres en cursiva de algunas palabras).

la memoria a los días felices de su infancia y su adolescencia. Pero ya no tiene ninguna esperanza y, poco a poco, toma conciencia de la fatalidad que pesa sobre él. Esto explica el título inexorable del soneto en su versión primitiva: *Le Destin*.³⁰ Y luego el grito desgarrador del título definitivo, *El desdichado*, tomado de *Ivanhoe* de Walter Scott³¹ y cuyas sonoridades extranjeras parecen tener un valor casi emblemático para sugerir la desesperación absoluta.³²

El problema más concreto, el único que realmente podría estudiarse, es determinar si Nerval realmente vio el *Codex Manesse* en su manuscrito original y, de ser así, dónde, en qué fecha, en qué circunstancias. ¿Fue, como podemos suponerlo, en el Gabinete de manuscritos de la Biblioteca Nacional vuelta imperial? ¿Entre 1852 y 1853? ¿O antes? ¿Una vez? ¿Varias veces? O bien no tuvo en sus manos más que uno de los muchos facsímiles –completos o parciales– publicados entre 1840 y 1853.³³ Para responder a estas preguntas habría que conocer mejor las relaciones de Nerval con los ambientes eruditos, con los especialistas del *Minnesang*, con los de los escudos de armas medievales (el curioso personaje que era Louis Douët d'Arcq,³⁴ por ejemplo). También habría que conocer su propia biblioteca, las de sus amigos cercanos (Gautier, Hugo, Dumas) y, por

30 El manuscrito Eluard es el que da al soneto el título *Le destin*. Su anterioridad fue objeto de una disputa erudita. Véanse, por ejemplo, J. Richer, *Nerval: expérience et création*, p. 556, y J. Dhaenens, *Le destin d'Orphée*, op. cit., pp. 13-17 y 126-132.

31 En el capítulo 8 de su novela, Walter Scott pone en escena, con motivo del relato de las proezas del torneo de Ashby, a un caballero desconocido que lleva sobre su escudo la imagen de un roble arrancado de raíz con una divisa con la palabra en español *Desdichado*. Se trata del caballero Wilfred de Ivanhoe, peleado con su padre Cedric el Sajón y que participa en el torneo de incógnito.

32 La traducción de *El desdichado* por “Le déshérité” [El desheredado] con frecuencia ha sido cuestionada, sobre todo por J. W. Kneller (art. cit. en la nota 7). No obstante, hoy parece estar admitida por la mayoría de los especialistas en Nerval, a pesar de que la palabra española *desdichado* tiene como significado primero “infortunado”, “infeliz”. Parecería que así la entendía Nerval. No obstante, es el propio Walter Scott quien comete primero un falso sentido: en el propio texto de *Ivanhoe* (véase la nota precedente), propone como traducción inglesa de *Desdichado*: *disinherited* (“desheredado”) y confunde, así, las palabras españolas *desdichado* y *desheredado*.

33 E. Mittler y W. Werner (dirs.), *Codex Manesse*, op. cit. (nota 10), pp. 216-217, nota F39.

34 Louis Douët d'Arcq (1808-1882), especialista en documentos antiguos y archivista, fue el primer erudito francés que publicó de manera científica fuentes heráldicas medievales (sellos, armoriales, tratados del blasón). Por otra parte, se relacionaba con muchos pintores y escritores. Véase *Bibliothèque de l'Écoles des Chartes*, t. 43, 1882, pp. 119-124, y t. 46, 1885, pp. 511-528.

supuesto, sus relaciones con la Biblioteca Nacional. Sabemos que la frecuentaba regularmente y que solía alquilar libros.³⁵ ¿También consultaba manuscritos iluminados?

No obstante, ¿es tan importante esta cuestión? A decir verdad, me parece imposible que Nerval no se haya interesado por el *Codex Manesse* y que no haya admirado sus miniaturas y sus escudos de armas. Ya se trataba, a mediados del siglo XIX, de un manuscrito muy famoso, uno de aquellos tesoros que la Biblioteca Nacional exhibía a veces y del cual circulaban, bajo una forma u otra, numerosas reproducciones. Asimismo, se trataba de un manuscrito a su vez medieval, alemán, poético, heráldico y musical, temas que interesaban profundamente a Nerval. Su atracción por la Edad Media germánica,³⁶ su amistad con Heinrich Heine,³⁷ gran admirador del *Minnesang* y también lector asiduo de la Biblioteca Nacional, no podían sino conducirlo hacia el famoso *Codex*. Si eso no se produjo a partir del manuscrito original mismo, debe haberse producido por medio del facsímil parcial proporcionado en 1850 por B. C. Mathieu y F. H. von der Hagen,³⁸ o bien gracias a las reproducciones que ese último autor publicó en diferentes trabajos dedicados a los *Minnesänger* entre 1842 y 1852.³⁹ No obstante, la metamorfosis de la alegoría de las llamas de sable en un simbólico sol negro me lleva a pensar que, efectivamente, fue el manuscrito original, con su estilo heráldico atrapante y sus colores lisos,⁴⁰ lo que Nerval contempló directamente.⁴¹

35 Véase el catálogo de la exposición *Gérard de Nerval. Exposition organisée pour le centième anniversaire de sa mort*, París, 1955, nota 72, p. 19.

36 Sobre las relaciones de Nerval con Alemania, véase la obra fundamental de C. Dedeyan, *Gérard de Nerval et l'Allemagne*, París, 1957-1959, 3 vols.

37 S. A. Rhodes, "The friendship between Gérard de Nerval and Heinrich Heine", en *French Review*, t. 23, 1949, pp. 18-27; A. J. Du Bruck, *Gerard de Nerval and the German heritage*, La Haya, 1965.

38 *Minnesinger aus der Zeit der Hohenstaufen. Fac-simile der Pariser Handschrift*, Zurich, 1850.

39 Todos estos trabajos se publicaron en los *Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, phil.-hist. Klasse* (1842, 1845, 1850, 1852).

40 Habría que emprender un pertinente estudio sobre los colores y su campo semántico en la obra de Nerval. El lugar de la heráldica allí parece ser considerable, al igual que el de ciertas escuelas pictóricas. Mientras se espera un estudio semejante, véase: J. Richer, *Nerval: expérience et création*, op. cit., pp. 133-167 (cap. "La race rouge"); J. Dhaenens, *Le destin d'Orphée*, op. cit., pp. 59-61; S. Dunn, "Nerval coloriste", en *Romanische Forschungen*, t. 91, 1979, pp. 102-110.

41 Véase la nota 46.

UNA OBRA ABIERTA

El cotejo que acabamos de hacer entre el *Codex Manesse* y *El desdichado* no invalida en absoluto los análisis, comentarios o interpretaciones del poema que se han propuesto desde hace más de un siglo. Sabemos que Nerval, cuyo conocimiento era prodigioso, jugaba con todas las culturas, con todas las analogías, con todos los niveles de significado. Eso explica la diversidad de las hipótesis propuestas para aclarar, si no decodificar, los catorce versos del soneto: biográficas, astrológicas, mitológicas, históricas, esotéricas, alquímicas, masónicas, musicales o estéticas. De hecho, se trata de hipótesis complementarias y no opuestas. De un trabajo poético infinito, multiplicación de alusiones y vibraciones inefables, no puede resultar sino una obra abierta, que ofrece al lector una cantidad ilimitada de significados, de ecos, de sueños. El príncipe de Aquitania de la torre abolida puede ser, de este modo —como se ha propuesto—, tanto un ancestro (imaginario) de Nerval como un héroe de Walter Scott, un compañero de Ricardo Corazón de León, un señor de la casa de Lusignan, el Príncipe Negro, Gastón Phoebus, el arcano xvi del tarot y, por supuesto, el poeta mismo.⁴² Nada lo impide. El verso es verso sólo porque es fundamentalmente polisémico. Cada lector puede y debe tener su propia lectura.

Más allá de la mía, lo que espero haber mostrado aquí es, por un lado, el papel que cumple la heráldica en la creación poética de Nerval⁴³ y, por el otro, la fuerte impresión que causó en Nerval la contemplación de la célebre compilación armoriada de los *Minnesänger*.⁴⁴ Que cada estrofa se haya rescrito varias veces, que cada verso casi haya sido otro verso,⁴⁵ deja

42 Sobre esas diferentes interpretaciones: J. Dhaenens, *Le destin d'Orphée*, op. cit., 25-29; P. Laszlo, "El desdichado", art. cit., pp. 56-57.

43 De manera general, me pregunto si, más que las investigaciones de historia genealógica y familiar o que la seducción poética del vocabulario del blasón, no fueron la alquimia, el esoterismo y el simbolismo lo que condujo a Nerval a interesarse por la heráldica. Un libro como el de F. Portal, *Des couleurs symboliques* (París, Treuttel y Würz, 1837), que sin duda él leyó, no podía sino conducirlo hacia eso.

44 Por ejemplo, habría que circunscribir con mayor precisión la magnífica quimera heráldica que orna una cimera pintada en el fol. 18 del *Codex*. Probablemente tenga alguna relación con el título *Las quimeras*.

45 El verso 8 fue entonces (¿sucesivamente?): "Et la treille où le pampre à la vigne s'allie" (*Le Mousquetaire*); "Et la Treille où le pampre à la Vigne s'allie!" (ms. Lombard); "Et la Treille où le pampre à la Rose s'allie" (ms. Eluard); "Et la treille où le pampre à la rose s'allie" (*Las hijas del fuego*). Véase J. Guillaume, ed., "Les chimères"..., op. cit., p. 43, y J. Dhaenens, *Le destin d'Orphée*, op. cit., p. 129.

suponer que esa impresión ya no tenía su nitidez primera. Sin duda, Nerval no construyó conscientemente su soneto transponiendo en verso algunas miniaturas del *Codex Manesse*. Éstas actuaron sobre la creación poética de *El desdichado* a la distancia, bajo forma de catálisis, a veces de manera casi obsesiva, otras de manera más evanescente. Asimismo, es probable que el recuerdo de ese manuscrito haya dejado rastros en otros textos de Nerval. Queda abierta la posibilidad de una investigación para agruparlos.⁴⁶ *El desdichado* es absolutamente indisociable del resto de su obra.⁴⁷ Es su intertexto por excelencia, aquel que se halla en el cruce de todas las alusiones, de todas las resonancias, de todos los desamparos. Es su emblema.

El desdichado

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l’inconsolé,
Le prince d’Aquitaine à la tour abolie :
Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m’as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s’allie.

Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine ;
J’ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...

Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d’Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.⁴⁸

46 Luego de la redacción de este estudio, Éric Buffetaud ha aportado una confirmación de mi hipótesis. Éste halló, sobre un grabado de Eugène Gervais que representa a Gérard de Nerval y que data de 1854, un croquis, dibujado por el propio Nerval, que reproduce la jaula de pájaros que figura en los escudos de armas atribuidos por el *Codex Manesse* al gran poeta de comienzos del siglo XIII Walter von der Vögelweide. Véase É. Buffetaud y C. Pichois, *Album Gérard de Nerval*, París, 1993, pp. 230-231 y 273.

47 Esta imposibilidad de despegar *El desdichado* del resto de su obra fue muy bien destacada por Marie-Thérèse Goosse (estudio citado en la nota 7).

48 Texto reproducido según la edición de Jean Guillaume, “*Les chimères*”..., *op. cit.*, p. 13.

*El desdichado**

Yo soy el tenebroso –el viudo– el sin consuelo,
 Príncipe de Aquitania de la torre abolida,
 Murió mi sola *estrella* –mi laúd constelado
 Ostenta el *negro Sol* de la Melancolía.

En noches sepulcrales tú que me consolaste
 El Pausílipo dame, la mar de Italia vuélveme,
 La *flor* que amaba tanto mi desolado espíritu,
 La parra donde el pámpano a la rosa se alía.

¿Soy el Amor o Febo? ¿Lusignan o Biron?;
 Roja mi frente está del beso de la reina;
 Yo he soñado en la gruta que habita la sirena;

Yo crucé el Aqueronte, vencedor por dos veces,
 Y la lira de Orfeo he pulsado alternando
 El llanto de la santa con los gritos del hada.

* Traducción de Octavio Paz, primera versión.

La Edad Media de *Ivanhoe*

Un *best-seller* en la época romántica

Para concluir esta historia simbólica de la Edad Media, quisiera detenerme en la época romántica y decir algunas palabras sobre una de las obras más célebres jamás dedicadas a este período. No es ni una obra erudita creada por un historiador profesional, ni un texto fundador que data de la época medieval misma, sino un libro de ficción, uno de los mayores éxitos editoriales de todos los tiempos, tal vez la novela más leída en el mundo occidental hasta comienzos del siglo xx:¹ *Ivanhoe*. La fama y la importancia de este libro fueron tales que nos llevan a preguntarnos dónde se sitúa la “verdadera” Edad Media: ¿en los documentos medievales mismos? ¿En la pluma de los eruditos y los historiadores? ¿O bien en las creaciones literarias y artísticas posmedievales que, sin duda, se toman libertades respecto de la verdad histórica pero que, de ese modo, quizá se someten menos a los caprichos de las modas y las ideologías? El pasado que intentan reconstituir los investigadores cambia todos los días, según los nuevos descubrimientos, las nuevas preguntas, las nuevas hipótesis. En cambio, aquel que algunas obras de ficción ponen en escena adquiere a veces un carácter inmutable, arquetípico, casi mitológico, en torno al cual se construyen no sólo nuestros sueños y sensibilidades, sino también una parte de nuestros saberes. *Ivanhoe* debe incluirse entre esas obras. Por otra parte, ¿es tan grande la frontera que separa las obras de ficción de los trabajos de erudición? Yo, que desde hace más de treinta años paso varias horas diarias en com-

1 Durante mucho tiempo, los historiadores de la literatura han debatido para saber si la “novela” más leída desde la aparición del libro impreso fue *Don Quijote*, *Ivanhoe* o *La guerra y la paz*. Hoy en día, ese debate ya no es de actualidad: se sabe, los números lo prueban, que la novela más leída no pertenece ni a Cervantes, ni a Scott, ni mucho menos a Tolstoi, sino a Agatha Christie. Y no se trata de *Diez negritos*, sino de *El asesinato de Roger Ackroyd*.

pañía de documentos medievales, sé bien que esa frontera es permeable, que los trabajos eruditos también forman parte de la literatura de evasión y que la “verdadera” Edad Media no debe buscarse ni en los documentos de archivo, ni en los testimonios arqueológicos, ni mucho menos en los libros de los historiadores profesionales, sino en las obras de algunos artistas, poetas y novelistas, que han modelado nuestro imaginario de manera inalterable. Lejos de lamentarlo, me alegro de ello.

UN INMENSO ÉXITO EDITORIAL

Cuando se publica *Ivanhoe*, en el mes de diciembre de 1819, Walter Scott tiene 48 años.² Hace ya varios años que es un escritor famoso, tanto en Escocia como en Inglaterra. Ya en 1813, había rechazado el prestigioso título de poeta nacional del Reino Unido, cargo oficial que lo habría obligado a dejar Edimburgo por Londres y que lo habría privado de su libertad de creador. El año siguiente, por primera vez, había escrito una novela, *Waverley*, abandonando provisoriamente el trabajo poético y la versificación de largos relatos, hoy algo aburridos de leer, sobre las leyendas y mitologías de Escocia. Desde su publicación, *Waverley* había tenido éxito y había incitado a Scott a continuar con el género novelesco. Así, se publicaron seis novelas históricas entre 1815 y 1818 y todas tuvieron un recibimiento favorable. No obstante, ninguna situaba la acción fuera del reino de Escocia ni en una época anterior al siglo xvi.

Con *Ivanhoe*, que sale de la imprenta a fines del año 1819, Scott se muestra más ambicioso: ahora, la historia se sitúa en el corazón de la Edad Media, a fines del siglo xii, y se desarrolla por completo en Inglaterra, durante la ausencia del rey Ricardo, quien partió en una Cruzada y fue tomado prisionero en el camino de regreso. Mientras está cautivo en Austria y luego en Alemania, su hermano, el príncipe Juan, intenta adueñarse del poder con el apoyo de los barones normandos contra los últimos señores sajones, que se mantuvieron fieles a Ricardo. En aquella Inglaterra dividida, que espera el regreso de su rey, el autor introduce diversos nudos dramáticos: el conflicto entre un padre autoritario y un hijo enamorado de la libertad, el amor imposible entre una muchacha judía y un héroe cristiano,

² Las biografías de Walter Scott son numerosas e irregulares. En francés, léase la excelente “biografía literaria” de H. Suhamy, *Sir Walter Scott*, París, 1993.

la identidad oculta de un misterioso “caballero negro”, así como varios episodios espectaculares: el torneo, el sitio del castillo, el juicio por hechicería, el juicio de Dios. El público de Scott no puede sino sentirse seducido, pues esto es a su vez algo nuevo y está admirablemente puesto en escena.

De hecho, el éxito del libro es inmediato y considerable. Trajo a Walter Scott gloria y fortuna. Las universidades de Oxford y de Cambridge le otorgan el doctorado *honoris causa*; los ambientes intelectuales escoceses le conceden todos los honores e incluso le piden que presida la prestigiosa *Royal Society of Edimburgh*; el nuevo rey, Jorge IV, finalmente, lo dota de un título nobiliario al nombrarlo “baronet”.³ Todos esos honores le son concedidos en los seis meses posteriores a la publicación del libro. Sin ninguna duda, 1820 es el año más fasto de toda la vida de Walter Scott y se lo debe a su novela *Ivanhoe*. Asimismo, a la celebridad se suma la riqueza: se ha podido calcular que entre esa fecha y la de su muerte (1832) se habían vendido más de seis millones de ejemplares del libro, incluidas todas las ediciones y traducciones. Una mina de oro, por desgracia agotada por malas inversiones en aventuras editoriales imprudentes, seguidas de una inmensa quiebra (1826) y de enormes deudas que el escritor tardó seis años en pagar, a costa de su arte y su salud. Scott era un escritor talentoso, sin duda, pero era un hombre de negocios desastroso.

El interés de Walter Scott por la Edad Media es anterior a la redacción de *Ivanhoe*. A partir de los años 1800-1805, tradujo al inglés moderno varios textos literarios de los siglos XIII y XIV escritos en francés antiguo o en inglés medio. Entre ellos se encuentra la novela *Sir Tristram*, según una versión de los años 1350, que cuenta la historia de Tristán e Isolda y las aventuras de varios caballeros de la Mesa Redonda. Abogado y luego magistrado de profesión, poeta y novelista de gran reputación, coleccionista y “anticuario” (en el sentido noble del siglo XVIII), Scott también era un verdadero erudito, que mantenía una correspondencia con los más importantes historiadores del Reino Unido y que poseía en su propiedad de Abbotsford, adquirida en 1811, una notable biblioteca que no cesó de enriquecer hasta 1826. Según sus contemporáneos, también se lo consideraba filólogo y lingüista, pues era un excelente latinista, buen conocedor de los antiguos dialectos escoceses, traductor de textos franceses (su esposa era francesa) y alemanes (aún joven había traducido el *Goetz von Berlichingen*

3 Walter Scott pertenecía a la rama menor de una familia de antigua y pequeña nobleza, sin títulos y con poca fortuna. El título de “baronet” lo elevó por encima de todos sus parientes y primos y Scott lo utilizó hasta su muerte con innegable vanidad.

de Goethe al inglés).⁴ A esas cualidades reconocidas, él mismo soñaba con agregar la de heraldo de armas, pues en su opinión la heráldica constituía la más noble de las ciencias, y el blasón, la más admirable de las lenguas. Varias de sus novelas, pues, están sembradas de descripciones de escudos de armas, aunque no siempre correctas.⁵

Esa competencia de historiador, incluso de medievalista, le fue reconocida a partir de 1813, cuando los responsables de la *Encyclopaedia Britannica* le pidieron que redactara el artículo “Chivalry” para la nueva edición de la inmensa y erudita enciclopedia entonces en preparación. Scott cumplió perfectamente con su deber. Su texto, largo y documentado, apareció en el tomo III de la *Encyclopaedia* en 1818; éste se articulaba en torno de una pertinente distinción entre la noción feudal y militar de *knighthood* (término técnico que designa la clase de los especialistas del combate a caballo) y aquella, más social y cultural, de *chivalry* (noción cercana a lo que el francés denomina “courtoisie”).⁶ La redacción de ese artículo de erudición le permitió reunir distintos materiales que utilizó el año siguiente en la creación de *Ivanhoe*.

Scott trabajó seis meses en la redacción de su libro, de junio a noviembre de 1819, mientras que su madre agonizaba y él mismo no gozaba de muy buena salud. Durante ese período, salió poco de su biblioteca de Abbotsford, dedicó todos sus días a la escritura sin tomarse la molestia de releerse ni de corregir, en Edimburgo o en cualquier otro lado, tal o cual detalle histórico. La crítica ha mostrado que la obra se vio perjudicada por ello, pero el público nunca se lo reprochó. Su primer lector, el editor escocés Robert Cadell, fue entusiasta y anunció a sus socios londinenses que tenían en sus manos “*a most extraordinary book*”, un libro absolutamente extraordinario.⁷ La obra apareció simultáneamente en Edimburgo y en Londres

4 En *Ivanhoe*, algunos episodios del largo sitio de Tornquilstone sin duda han sido inspirados por los fragmentos de la toma del castillo de Goetz en la obra de Goethe.

5 En *Ivanhoe*, por ejemplo, hallamos una sorprendente infracción a la regla de empleo de los colores heráldicos: en la descripción del escudo de armas del misterioso Caballero Negro, *de sable con una cadena de azur*, Scott coloca una figura azul sobre un fondo negro, cosa que está prohibida. Sobre el interés de Walter Scott por el blasón y el lugar de la heráldica en su obra, véase Y. Loskoutoff, “*I am, you know, a Herald. L’héraldique de Walter Scott*”, en *Revue Française d’Héraldique et de Sigillographie*, t. 66, 1996, pp. 25-52.

* En español “caballerosidad”. [N. de la T.]

6 *Encyclopaedia Britannica, Supplement*, Londres y Edimburgo, 1818, t. III, 1ª parte, pp. 115-140.

7 Citado por Graham Tulloch en su introducción a la edición de *Ivanhoe* en la colección *Penguin Classics*, Londres, 2000, p. XII.

en los últimos días del año 1819,⁸ en una edición en tres volúmenes más lujosa que las ediciones ordinarias a las que Scott tenía acostumbrados a sus lectores. Se titulaba *Ivanhoe* y su subtítulo era *A romance* (“Una ficción”). Como con todas las obras precedentes de Scott, la publicación iba acompañada de cierto misterio: ningún nombre de autor figuraba en la página del título, salvo la mención “*by the author of Waverley*”; el prólogo, en cambio, estaba firmado por un tal Laurence Templeton que pretendía haber escrito el libro bajo la fuerte inspiración de un manuscrito anglo-normando que uno de sus amigos poseía en una casa de campo en el sur de Escocia... Una superchería literaria a la moda romántica que no engañó a nadie. Todos reconocieron al verdadero autor.

DE LA HISTORIA A LA NOVELA Y VICEVERSA

Ivanhoe constituye un vuelco crucial en la vida y la obra de Walter Scott. No sólo le proporcionó fortuna y honores, sino que expandió su reputación mucho más allá de las fronteras de Escocia e Inglaterra. La primera edición de diciembre de 1819 tuvo una tirada de 10.000 ejemplares, pero hubo que hacer otra tirada por el doble luego de algunos días, luego cuatro veces más sólo durante el año 1820 y tres veces el año siguiente. En todo el Reino Unido, el éxito literario se vio acompañado por un éxito comercial. En poco tiempo, sucedió lo mismo en los Estados Unidos y en toda Europa. Las primeras ediciones americanas salieron de la imprenta, en Boston y en Filadelfia, a partir del mes de marzo de 1820. La primera traducción francesa, realizada por el traductor oficial de Scott, Auguste Defauconpret, se publicó en París en el mes de abril de ese mismo año;⁹ la primera traducción alemana, en el mes de octubre; luego, durante los dos años siguientes, las traducciones al italiano, al español, al neerlandés, al sueco. Todas fueron éxitos editoriales. A las traducciones muy pronto se sumaron las adaptaciones, las versiones abreviadas, las continuaciones, los plagios, las obras de teatro, los dramas musicales, más tarde los temas musicales, las óperas y las ediciones para niños. Ni Scott ni sus editores pudieron

8 La página del título, no obstante, lleva la fecha de 1820.

9 Hecha con prisa, esta traducción contenía numerosas inexactitudes y omisiones. Defauconpret la retomó y, con la ayuda de su hijo, publicó una versión más satisfactoria en 1827. Pero mientras tanto se habían publicado otras traducciones en francés.

encauzar ni controlar el mar de publicaciones a las que *Ivanhoe* dio origen a partir de 1820. Éstas continuaron a lo largo de todo el siglo XIX y se prolongaron, en el siglo siguiente, por medio del cine, la historieta y luego las telenovelas. Asimismo, se vieron acompañadas, al menos hasta los años 1850, por una ola antroponímica sin precedentes en la historia literaria. Los nombres de los principales personajes del libro se volvieron nombres de moda, no sólo en Gran Bretaña y los Estados Unidos, sino también en Francia, Alemania, Italia: Rowena, Rebeca, Wilfred, Brian, Cedric, hasta Gurth (¡el porquero!). Ni siquiera el *Werther* de Goethe —que también constituyó uno de los mayores éxitos editoriales de todos los tiempos— había conocido semejante fortuna.

La posteridad literaria y artística del libro no fue menos importante que su éxito editorial. Este libro dio a la novela histórica sus letras de nobleza e inspiró, al menos durante tres décadas, a una gran parte de la creación novelesca, dramática, musical y pictórica. El papel catalizador que cumplió *Ivanhoe* en la perspectiva de los años 1820-1850 hoy está un poco olvidado o incluso silenciado por una crítica inflexible, pero es históricamente innegable. Para darse cuenta de ello, basta con leer las reseñas dedicadas al libro de Scott en las revistas literarias. El joven Víctor Hugo, por ejemplo, manifiesta su entusiasmo de lector en una entrega del *Conservateur Littéraire* en 1826 y destaca cómo, en su opinión, el verdadero héroe de la novela es la bella y triste muchacha judía, Rebeca, y no el aburrido y discreto caballero Wilfred de *Ivanhoe*.¹⁰ Del mismo modo, un poco en todas partes en Europa, en muchos prefacios y reseñas, poetas, dramaturgos y novelistas proclaman su deuda hacia el libro fundador de Walter Scott. No son pocos los pintores que, hasta muy avanzado el siglo XIX, dedican varias obras a ese breve momento de la historia de Inglaterra bajo el reinado de Ricardo Corazón de León. Comenzando por los más grandes: Turner, Ingres, Delacroix y, más tarde, Rossetti, Burne-Jones. Con *Ivanhoe*, toda la creación romántica y posromántica se vio estimulada y fue a buscar en la Edad Media feudal una parte de sus temas y su inspiración.

Pero la importancia del libro no se limita a la creación literaria y artística, también se percibe en el trabajo de los historiadores. Entre ellos, Augustin Thierry, uno de los padres fundadores de la escuela histórica francesa, es el primero en mencionar a *Ivanhoe* en una revista de historia y en il-

¹⁰ El texto de este inventario, muy instructivo sobre los gustos del joven Hugo, está reproducido en la edición francesa de *Ivanhoé* por Raymonde Robert, París, Éd. du Delta, 1970, pp. 493-494.

mar la atención sobre la cuestión de fondo de la novela: la Inglaterra dividida y el conflicto que opone el pueblo sajón al pueblo normando a partir de la conquista del reino por parte del duque Guillermo de Normandía, convertido en rey de Inglaterra en 1066. A partir de 1825, Augustin Thierry, normalista, universitario, pionero de la historia erudita, publica el primero de sus grandes libros, *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands, de ses causes et de ses suites jusqu'à nos jours, en Angleterre, en Écosse, en Irlande et sur le continent*,¹¹ un compendio histórico impresionante en cuyos orígenes se halla la novela de Walter Scott. El historiador profesional no sólo no pone en duda el telón de fondo tejido por el novelista (y, sin embargo, salido en gran parte de su imaginación) —la oposición irreductible entre sajones derrotados y normandos vencedores, ciento veintiocho años luego de la conquista de Inglaterra por Guillermo el Conquistador—, sino que confirma, explica, desarrolla y logra inscribir en los documentos la mayor parte de los puntos históricos puestos en escena por Scott, muchos de los cuales fueron pintados más a partir de las quimeras del poeta que de la documentación del erudito. Hasta ese momento, la literatura romántica se había inspirado constantemente en la historia, a menudo con éxito. En este caso, la historia erudita se inspira fuertemente en la creación novelesca.

Esa admiración unánime por *Ivanhoe* duró casi dos generaciones; luego, a partir de los años 1860, aparecieron las primeras críticas. Primero provinieron de los historiadores universitarios, que señalaron en la novela varios errores o anacronismos, algunos superficiales y debidos a la atmósfera “troubadour” que acompaña a toda la primera mitad del libro, otros más graves e inexplicables, como la lectura de un libro de piedad impreso, la redacción de una carta sobre una hoja de papel, o bien la puesta en escena de un hermano franciscano. Walter Scott, cuya cultura era inmensa, probablemente redactó su texto con mucha prisa y olvidó que la acción del libro se situaba a fines del siglo xii. No obstante, a esas críticas de detalles pronto se sumaron críticas de fondo, sobre todo acerca de la personalidad de Ricardo Corazón de León, hombre y rey controvertido y, sobre todo, respecto de la escisión del pueblo inglés entre sajones y normandos. La joven historia positivista no encontraba ningún rastro de esa supuesta división en los documentos posteriores a los años 1100-1120. Ésta reprochó a Scott haberla desplazado pura y simplemente más de un siglo para hacer que su relato fuese un momento fundador y unificador de la nación

¹¹ París, 1825, 3 vols.

inglesa.¹² Esa crítica está justificada, pero las libertades tomadas respecto de la historia o la cronología son muy comprensibles por parte de un autor escocés anglófilo, que sufre la profunda hostilidad que en su siglo aún continúa oponiendo ingleses a escoceses. Scott es un escocés del sur, que vive muy cerca de la frontera inglesa; además, es un hombre apasionado por el orden, partidario de un gobierno central fuerte; finalmente, mantiene un vínculo de verdadera amistad con el regente, y luego rey (1820), Jorge IV. Por todas esas razones, y algunas más, sueña con un Reino Unido realmente unido y con una Inglaterra y una Escocia relacionadas más estrechamente mediante la persona del soberano. Por ese motivo, *Ivanhoe*, cuyo personaje principal, en el fondo, es Inglaterra –la Inglaterra dividida y a la que sólo Ricardo, de regreso del cautiverio, podrá reunificar–, es una novela militante.

En los años 1870, la influencia literaria de *Ivanhoe* comenzó a decaer. La Edad Media romántica se debilitaba, al menos en la literatura, y ya no se consideraba a la novela histórica un género realmente mayor. A fines del siglo XIX, muchos historiadores de la literatura inglesa ya no consideraban a Walter Scott como un autor de primera línea y, entre los especialistas en su obra, ya eran muchos los que veían en *Ivanhoe* una obra menor, inferior a *Waverley* e incluso a los poemas de su juventud. El relato les parecía mal construido; el carácter de los personajes, simplista; los diálogos, grandilocuentes; el estilo, ampuloso y descuidado; las incesantes comparaciones con la época moderna, anticuadas e inconvenientes. A los halagos excesivos sucedían, ahora, ataques extremos. Uno de los más feroces fue pronunciado por un crítico que no comprendía la fama del libro, Joseph E. Duncan, y que consideraba que la obra pertenecía a la mera literatura infantil: “*a romantic tale for boys*”.¹³ Frase terrible, que tuvo más fama que aquel que la escribió y que causó un daño considerable a la novela de Scott.

12 El primer historiador que cuestionó fuertemente esta supuesta división étnica y política de Inglaterra entre sajones y normandos fue E. Freeman en su voluminosa obra *The history of the Norman conquest of England, its causes and its results*, Oxford, 1875-1879, 6 vols. Sobre lo que pone en juego la historiografía de la conquista de 1066 y sus prolongaciones en Inglaterra y en Escocia en el siglo XIX, véase el admirable estudio de C. A. Simmons, *Reversing the conquest. History and myth in Nineteenth Century literature*, Londres, 1990.

13 Citado, aquí también, por G. Tulloch en su introducción a la edición de *Ivanhoe* en la colección *Penguin Classics*, *op. cit.*, p. x11.

UNA EDAD MEDIA EJEMPLAR

De hecho, a partir de los años 1900, las ediciones abreviadas destinadas a los adolescentes se multiplicaron, tanto en inglés como en las traducciones, y contribuyeron, de ese modo, a desacreditar un poco más la obra frente a la crítica literaria y universitaria. En la actualidad, aún son muchas las pruebas de ese descrédito. Por ejemplo, la muy restringida bibliografía científica de la que fue objeto *Ivanhoe*: la diferencia entre la fama del libro y la pequeñísima cantidad de estudios eruditos que se le han dedicado es inaudita; constituye una suerte de escándalo o, al menos, un documento sobre el divorcio entre la recepción popular de una obra y su fortuna crítica.¹⁴ También, por ejemplo, la dificultad que se tiene hoy, en ciertos países, para encontrar en las librerías una edición o traducción completa del texto de *Ivanhoe*. Eso sucede sobre todo en Francia, donde sólo se proponen versiones abreviadas, destinadas al público joven. La última edición completa del texto francés apareció en 1970¹⁵ y se agotó rápidamente. Nunca más se la reeditó y la obra aún no se publicó nunca en una colección de bolsillo.¹⁶

Aquí también, pues, es grande el contraste entre el desprecio de los historiadores de la literatura y el amor que el público siente por ese libro, la historia que cuenta y los personajes a los que pone en escena. Estos últimos se han convertido casi en figuras mitológicas, al igual que Don Quijote y Sancho Panza, que los héroes de los *Tres mosqueteros* o que algunos personajes de Hugo, Dostoievski, Proust o Nabokov. Todo el mundo conoce la historia de *Ivanhoe*, de Rebeca, de Bois Guilbert, pero ¿quién de nosotros realmente ha leído las aventuras del texto original de Scott? Durante los años 1880-1890, esta obra aún era la novela más pedida en todas las bibliotecas estadounidenses. ¿Eso seguía siendo así en 1920? Probablemente no. Y sin duda, aun menos en los años 1950. En cuanto a hoy, ¿quién lee aún *Ivanhoe*? Nadie, o casi nadie. Pero seamos justos: dejando de lado a

14 Entre los escasos trabajos dedicados a *Ivanhoe*, el menos decepcionante es el pequeño libro de P. J. de Gategno, "*Ivanhoe*", *the mask of chivalry*, Nueva York, 1994. No supera las 120 páginas.

15 París, Ed. du Delta, 1970 (introducción y notas —excelentes— de Raymonde Robert).

16 No obstante, se ofrece al público adolescente una edición levemente abreviada de la traducción de Defauconpret en la colección "Folio junior" (Gallimard, 2 vols.). Mientras escribo estas líneas (octubre de 2003), me entero de que acaban de publicarse varias novelas de Walter Scott en las Editions Gallimard en la célebre "Bibliothèque de la Pléiade": *Ivanhoe* no figura entre ellas.

los que ya las han leído y que, con el tiempo, vuelven a leerlas, ¿quién lee aún verdaderamente *Don Quijote* o *Los tres mosqueteros*?

No obstante, aunque ya nadie lea *Ivanhoe*, su influencia –como la de todas las obras maestras– no ha dejado de ejercerse, sobre todo sobre la vocación de los futuros medievalistas. A este respecto, quisiera aportar dos testimonios, uno historiográfico y otro personal.

En una encuesta llevada a cabo en 1983-1984 por la revista *Médiévales* a jóvenes investigadores e historiadores confirmados, figuraba la siguiente pregunta: “¿De dónde viene su interés por la Edad Media?”. De las casi 300 personas interrogadas, un tercio de las que respondieron afirmaron que debían su precoz vocación a *Ivanhoe*, a la que conocían, ya sea en forma de libro, por lo general en una versión para adolescentes, ya sea por el cine, gracias a la película de Richard Thorpe, *Ivanhoe*, estrenada en 1952, con Robert Taylor, Joan Fontaine y Elizabeth Taylor en los papeles protagónicos.¹⁷ Esa película de Hollywood, poco valorada por los historiadores del cine, tuvo en las salas de cine una carrera internacional excepcional y, por mi parte, la considero una de las mejores películas que jamás se han hecho sobre la época medieval. Paisajes, castillos, vestuario, escudos de armas, decorados y ambientación general son fieles a la realidad histórica o, al menos, a la imagen que tenemos de esa realidad. Y, por esa misma fidelidad, sumergen al espectador en un universo a su vez familiar y fabuloso. Lamento que los diccionarios y las historias del cine estadounidense sean tan despectivos con esta película. Sobre todo porque en mi caso, como en el de muchos otros medievalistas de mi generación, ella fue lo que suscitó mi fascinación por la Edad Media. En los años 1950, en efecto, pasaba todos los veranos en una pequeña ciudad bretona donde tenía un amigo cuya abuela administraba el cine parroquial. Gracias a él, a los 8 años pude ver cuatro o cinco veces en una semana la película de Richard Thorpe y, sin duda, fue esa película lo que decidió mi vocación. Por supuesto, este ejemplo es anecdótico, pero de ningún modo constituye un caso aislado, como lo muestra plenamente la encuesta de la revista *Médiévales* que acabo de citar. Por otra parte, sucede lo mismo con la generación nacida antes de la guerra: con frecuencia, la lectura del libro de Scott, más que cualquier otra cosa, suscitó el interés por la Edad Media y plantó las primeras semillas de lo que luego se convertiría en una profesión o incluso en una pasión. Hasta nuestros más importantes historiadores han recorrido ese camino. Tal es el caso de Jacques Le Goff quien, muy recientemente, en un libro de entre-

17 J. Baschet, C. Lapostolle, M. Pastoureau y Y. Régis-Cazal, “Profession médiéviste”, en *Médiévales*, vol. 7, 1984, pp. 7-64, aquí pp. 27-28.

vistas con Jean-Maurice de Montrémy, cuenta cómo, a los 12 años, descubrió la Edad Media en la pluma de Walter Scott “en el vasto bosque que se extiende por la mayor parte de las bellas colinas y valles comprendidos entre Sheffield y la agradable ciudad de Doncaster”.¹⁸ ¿De dónde viene esa función de germen? ¿A qué se debe el hecho de que *Ivanhoe*, desde 1820, haya seducido a muchas generaciones de lectores, grandes y pequeños, hombres y mujeres, británicos, estadounidenses, europeos e incluso asiáticos?

Esa seducción quizá viene del hecho de que la obra maestra de Walter Scott no es ni un verdadero libro de historia ni una verdadera novela. El autor, por otra parte, quiso que eso fuera así. En la página del título de la primera edición, como hemos visto, tuvo el reparo de escribir *A romance* y no *A novel*, es decir, “Una ficción” y no “Una novela”. Para él, *Ivanhoe* es una obra de ficción, pero una obra de ficción que se inscribe en un momento preciso de la historia inglesa –toda la acción se desarrolla en diez días– y cuyo tema es el destino de algunos individuos frente a esa historia en curso y esa nación en construcción. Su objetivo no es sólo recreativo; también busca ser instructivo, pues para Scott toda ficción histórica tiene virtudes pedagógicas.

Asimismo, parece que para los lectores de Scott, al menos para los que no leyeron su obra en los años 1820, sino después, a veces mucho después, *Ivanhoe* se ha vuelto con el tiempo un relato que posee todos los nudos y todos los arquetipos de un cuento tradicional: una situación inicial conflictiva, repleta de prohibiciones y que opone buenos a malvados; luego una evolución dramática ligada a la transgresión de esas prohibiciones (el hijo que desobedece al padre, el hermano menor que usurpa el trono de su hermano mayor, el amor imposible entre jóvenes a quienes todo separa); finalmente, el castigo de los traidores, la justicia de Dios, el regreso del verdadero rey al trono y la boda del héroe. Todo está allí y todo se organiza en torno a algunas constantes, como en un cuento tipo. Respetando esos esquemas de base, cualquiera de nosotros podría contar *Ivanhoe* a su manera sin traicionarla: ésa es la particularidad de los cuentos.

Del mismo modo, todos los temas y todos los motivos que hacen que la Edad Media sea la Edad Media ya están presentes en el libro: no sólo el torneo, la Cruzada y el sitio del castillo, sino también el rey cautivo, el rescate, los caballeros, los templarios, los fuera de la ley, el juicio por hechicería, todo descrito y puesto en escena con una acumulación de detalles (armas y armaduras, ropas, colores, escudos de armas, castillos, mobiliario) que

18 Jacques Le Goff, *À la recherche du Moyen Âge*, Paris, 2003, pp. 11-12 [trad. esp.: *En busca de la Edad Media*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003].

corresponde exactamente con las imágenes de la Edad Media que cada lector lleva dentro, imágenes a su vez vistas, aprendidas, deformadas y soñadas. Queda por resolver la cuestión de determinar si ese imaginario medieval, más o menos compartido por todos, tiene su origen en *Ivanhoe* de Walter Scott o bien si ya estaba instalado previamente y el gran escritor y su libro sólo cumplieron el papel de catálisis y de difusión. Los estudios futuros deberían intentar responder a esa difícil pregunta.

Por mi parte, sin embargo, tengo la impresión de que la mayoría de los esquemas y los temas en torno a los cuales Scott organiza su relato ya funcionaban en el imaginario colectivo mucho antes de él. Sin duda, él agrega algunos materiales, pero no modifica en absoluto sus estructuras. Se trata de una Edad Media arquetípica, indeleble, venida de lejos, en parte de la propia época medieval, en parte de los siglos xvii y xviii. Sin duda, los trabajos recientes de los historiadores han modificado esa Edad Media en varios puntos (por ejemplo, la instauración del sistema feudal, o bien los orígenes de la nobleza), pero nunca la cuestionaron de manera fundamental. Y, sean cuales fueren sus progresos, es probable que los futuros trabajos de los historiadores tampoco logren hacerlo. ¿Debemos lamentarlo? ¿Debemos escandalizarnos porque esa Edad Media arquetípica a veces se aleje mucho de la verdad histórica (o supuestamente histórica)? Por supuesto que no. Por un lado, porque lo imaginario siempre forma parte de la realidad y porque ese imaginario de la Edad Media que llevamos en nosotros, por más afectivo u onírico que sea, es una realidad: existe, lo sentimos, lo vivimos. Por otro lado, porque la verdad histórica es inestable y el objetivo de la investigación no es fijarla de una vez y para siempre, sino circunscribir y comprender sus evoluciones. Con respecto a esto, y para terminar, quisiera citar una frase de Marc Bloch, que debería acompañar al investigador a lo largo de todas sus investigaciones y reflexiones:

“La Historia no es sólo lo que ocurrió, también es lo que se ha hecho con eso”.¹⁹

19 M. Bloch, *Apologie pour l'Histoire, ou le métier d'historien*, 7ª ed., Paris, 1974, p. 2 [trad. esp.: *Apología para la historia o el oficio del historiador*, México, FCE, 1996].

Índice de ilustraciones

1. La Cena. Evangeliario del emperador Enrique II (Reichenau, 1012). Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, fol. 105 v.
2. La Cena. Evangeliario (Alemania meridional, c. 1160-1170). Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1244, fol. 176 v.
3. La Cena. Libro de Salmos (¿Baviera?, c. 1230-1240). Melk (Austria), Stiftsbibliothek, Cod. lat. 1903, fol. 11 v.
4. El arresto de Cristo. *Livre de Madame Marie* (Hainaut, v. 1285-1290). París, BNF, ms. nouv. acq. fr. 16251, fol. 33 v.
5. El arresto de Cristo. Deta'le de una vidriera de la iglesia Sankt Peter en Wimpfen im Tal, Hesse (c. 1290). Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
6. Caín matando a Abel. Biblia premonstratense de Notre-Dame-du-Parc, cerca de Lovaina (Brabante, 1148). Londres, British Library, Ms. Add. 14788, fol. 6 v.
7. Pendones armoriados en la *Wappenrolle von Zürich* (Zurich, c. 1330-1335). Zurich, Musée National Suisse.
8. Pendones armoriados en el manuscrito del *Codex balduinum* (Tréveris, c. 1335-1340). Coblenza, Landeshauptarchiv, Cod. germ. 3, fol. 28.
9. Batalla de Hastings. Tapiz de Bayeux (c. 1080).
10. Batalla de Hastings. Tapiz de Bayeux (c. 1080).
11. Pieza de ajedrez de marfil de elefante (Salerno, c. 1080-1100). París, BNF, Musée du Cabinet des Médailles.
12. Fragmento de lápida con las armas de los Güelfos (Baviera, fines del siglo XII). Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. M 121.
13. Sello del príncipe Luis, hijo del rey Felipe Augusto (1211, matriz grabada probablemente en 1209). Reproducción: París, AN, CHAN, Sellos A 1.
14. Sello de Hugo IV, duque de Borgoña, pendiente de un documento datado de 1234. Reproducción: París, AN, CHAN, Sellos DD 469.
15. Sello de Gui VI, conde de Forez, pendiente de un documento datado de 1242. Reproducción: París, AN, CHAN, Sellos DD 676.
16. Sello de la ciudad de Lille, ornado con una flor de lis "parlante" y pendiente de un documento datado de 1199. Reproducción: París, AN, CHAN, Sellos DD 5599.
17. Sello de Lancelot Havard, campesino normando, pendiente de un acta datada de 1272. Reproducción: París, AN, CHAN, Sellos N 1116.
18. Armas parlantes ficticias en la *Wappenrolle von Zürich* (Zurich, c. 1330-1335). Zurich, Musée National Suisse.

19. Armas parlantes que forman un rebús en la *Wappenrolle von Zürich* (Zurich, c. 1330-1335). Zurich, Musée National Suisse.
20. Cimeras en el *Armorial de Conrad Grünenberg* (Constanza, 1483). Berlín, Geh. Staatsarchiv (Berlín-Dahlem), Kupferstichkabinett, Cod. germ. 12, fol. 142 v. (según un facsímil de R. von Alcantara-Stillfried y A. M. Hildebrandt, Görlitz, 1875-1884, vol. 3, pl. 237).
21. Cimeras en el *Armorial de Conrad Grünenberg* (Constanza, 1483). Berlín, Geh. Staatsarchiv (Berlín-Dahlem), Kupferstichkabinett, Cod. germ. 12, fol. 167 (según un facsímil de R. von Alcantara-Stillfried y A. M. Hildebrandt, Görlitz, 1875-1884, vol. 3, pl. 245).
22. Placa funeraria esmaltada de Godofredo Plantagenet, conde de Anjou y duque de Normandía († 1151), realizada hacia 1155-1160 y que antes se hallaba en la catedral del Mans. Le Mans, Musée Tessé.
23. Jean Clément, señor del Mez en Gâtinais, mariscal de Francia, recibiendo la oriflama de las manos de san Denis. Vidriera de la catedral de Chartres (c. 1225-1230). Chartres, catedral, transepto sur.
24. Escudos de armas del rey de Francia y de los príncipes de las flores de lis en el *Grand armorial équestre de la Toison d'or* (Lille, c. 1435): principales "brisuras" utilizadas en la casa de Francia en los siglos XIV y XV. París, Bibl. de l'Arsenal, ms. 4790, fol. 54.
25. Escudos de armas normandos de fines del siglo XIII pintados un siglo y medio después en el *Grand armorial équestre de la Toison d'or* (Lille, c. 1435). París, Bibl. de l'Arsenal, ms. 4790, fol. 64 v.
26. El rey de Francia con traje heráldico de gala. Retrato ecuestre pintado en el *Grand armorial équestre de la Toison d'or* (Lille, c. 1435). París, Bibl. de l'Arsenal, ms. 4790, fol. 47 v.
27. Cimera con un dragón. Retrato ecuestre del rey de Aragón pintado en el *Grand armorial équestre de la Toison d'or* (Lille, c. 1435). París, Bibl. de l'Arsenal, ms. 4790, fol. 108.
28. Cimera con una Melusina. Retrato ecuestre de Juan, bastardo de Luxemburgo, conde de Saint-Pol, caballero del Toisón de oro, pintado en el *Petit armorial équestre de la Toison d'or* (Lille, c. 1438-1440). París, BNF, ms. Clairambault, fol. 1312, fol. 282.
29. Cimera con un corazón roto. Retrato ecuestre de Jacques de Crèvecœur, caballero del Toisón de oro, pintado en el *Petit armorial équestre de la Toison d'or* (Lille, c. 1438-1440). París, BNF, ms. Clairambault, fol. 1312, fol. 289.
30. *Codex Manesse*, Henrich von Veldeke. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, fol. 30.
31. *Codex Manesse*, Walther von der Vogelweide. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, fol. 124.
32. *Codex Manesse*, Otto zum Turme. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, fol. 194.
33. *Codex Manesse*, Reinmar der Fiedler. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, fol. 312.
34. *Codex Manesse*, Der Herzog von Anhalt. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, fol. 17.
35. *Codex Manesse*, Konrad von Alstetten. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, fol. 249 v.

36. *Codex Manesse*, Herzog Heinrich von Breslau. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, fol. 11 v.
37. *Codex Manesse*, Friedrich von Hausen. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, fol. 116.

Créditos fotográficos: 1. Bayerische Staatsbibliothek, Munich. 2 y 3. Österreichische Nationalbibliothek, Viena. 4. BNF, París. 5. Louis Grodecki. 6. British Library. 7. Michel Pastoureau. 8. Archivio di Stato, Turín. 9 y 10. Éditions Zodiaque. 11 a 21. Michel Pastoureau. 22. Marie-Madeleine Gauthier. 23 a 37. Michel Pastoureau.

Fuentes

Los diecisiete capítulos propuestos aquí son el reflejo de mis investigaciones y mi práctica de la enseñanza desde hace unos treinta años. Todos han constituido primero el tema de mis seminarios en la École Pratique des Hautes Études y en la École des Hautes Études en Sciences Sociales. Luego han sido publicados bajo la forma de artículos en diversas revistas, actas de coloquio u obras colectivas. Los he corregido, completado, modificado y, en parte, reescrito para la presente obra. También me he esforzado por actualizar la bibliografía propuesta en las notas. A continuación presento la lista de las publicaciones donde aparecieron las primeras versiones de los distintos estudios:

El símbolo medieval: “Symbole”, en J. Le Goff y J.-C. Schmitt (dirs.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, París, 1999, pp. 1096-1112 [trad. esp.: *Diccionario razonado del occidente medieval*, Madrid, Ediciones Akal, 2003].

Los juicios contra animales: “Une justice exemplaire: les procès intentés aux animaux (xiii^e-xvi^e s.)”, en *Cahiers du léopard d'or*, vol. 9, 2000 (*Les rituels judiciaires*), pp. 173-200.

La coronación del león: “Quel est le roi des animaux?”, en *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge*, Actas del XV Congreso de la Sociedad de los Historiadores Medievalistas de la Enseñanza Pública Superior (Toulouse, 1984), París, 1985, pp. 133-142; “Pourquoi tant de lions dans l'Occident médiéval?”, en *Il mondo animale. The world of animals* (*Micrologus*, VIII, 1-2), Turnhout-Sismel, 2000, t. I, pp. 11-30.

Cazar el jabalí: “La chasse au sanglier. Histoire d'une dévalorisation (1v^e-x1v^e siècle)”, en A. Paravicini Bagliani y B. Van den Abeele (dirs.), *La chasse au Moyen Âge. Société, traités, symboles*, Florencia, 2000 (*Micrologus'Library*, vol. 5), pp. 7-23.

Las virtudes de la madera: “La forêt médiévale: un univers symbolique”, en A. Chastel (dir.), *Le château, la chasse et la forêt. Les cahiers de Commarque*, Bordeaux, 1990, pp. 81-98; “Introduction à la symbolique médiévale du bois”, en *Cahiers du léopard d'or*, vol. 2, 1993, pp. 25-40.

Una flor para el rey: “Le roi des lis. Emblèmes dynastiques et symboles royaux”, en Archivos Nacionales, *Corpus des sceaux français du Moyen Âge*, t. II, *Les sceaux des*

rois, Paris, 1991, pp. 35-48; “Une fleur pour le roi. Jalons pour une histoire de la fleur de lis au Moyen Âge”, en *Cahiers du léopard d’or*, vol. 6, 1997, pp. 113-130.

Ver los colores de la Edad Media: “Une histoire des couleurs est-elle possible?”, en *Ethnologie Française*, vol. 20/4, octubre-diciembre de 1990, pp. 368-377; “Voir les couleurs au XIII^e siècle”, en *Micrologus. Natura, scienze e società medievali*, vol. 6/2, 1998, pp. 147-165; “Voir les couleurs du passé: anachronismes, naïvetés, surlectures”, en L. Gerbureau (dir.), *Peut-on apprendre à voir?*, Paris, 1999, pp. 232-244.

Nacimiento de un mundo en blanco y negro: “L’Église et la couleur des origines à la Réforme”, en *Bibliothèque de l’École des Chartes*, t. 147, 1989, pp. 203-230; “La Réforme et la couleur”, en *Bulletin de la Société d’Histoire du Protestantisme Français*, t. 138, julio-septiembre de 1992, pp. 323-342; “Les cisterciens et la couleur au XII^e siècle”, en *L’ordre cistercien et le Berry* (coloquio, Bourges, 1998), *Cahiers d’archéologie et d’histoire du Berry*, vol. 136, 1998, pp. 21-30.

Los tintoreros medievales: *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l’Occident médiéval*, Paris, 1998.

El hombre pelirrojo: “Tous les gauchers sont roux”, en *Le Genre Humain*, vols. 16-17, 1988, pp. 343-354.

El nacimiento de los escudos de armas: “L’apparition des armoiries en Occident: état du problème”, en *Bibliothèque de l’École des Chartes*, t. 134, 1976, pp. 281-300; “Du masque au totem: le cimier héraldique et la mythologie de la parenté”, en *Razo. Cahiers du Centre d’Études Médiévales de Nice*, t. 7, 1985, pp. 101-116; “La naissance des armoiries”, en *Cahiers du léopard d’or*, vol. 3, 1994, pp. 103-122.

De los escudos de armas a las banderas: “Du vague des drapeaux”, en *Le Genre Humain*, N^o 20, 1989, pp. 119-134; “L’emblème fait-il la nation? De la bannière à l’armoirie et de l’armoirie au drapeau”, en R. Babel y J.-M. Moeglin (dirs.), *Identité régionale et conscience nationale en France et en Allemagne du Moyen Âge à l’époque moderne*, Sigmaringen, 1997, pp. 193-203.

La llegada del juego de ajedrez a Occidente: *L’échiquier de Charlemagne. Un jeu pour ne pas jouer*, Paris, 1990.

Jugar al rey Arturo: “L’enromancement du nom. Enquête sur la diffusion des noms de héros arthuriens à la fin du Moyen Âge”, en J.-C. Payen y M. Pastoureau (dirs.), *Les romans de la Table Ronde, la Normandie et au-delà*, Condé-sur-Noireau, 1987, pp. 73-84.

El bestiario de La Fontaine: “Le bestiaire de La Fontaine”, en C. Lesage (dir.), *Jean de La Fontaine*, exposición, Paris, BNF, 1995, pp. 140-146.

El sol negro de la melancolía: “Soleil noir et flammes de sable. Contribution à l’héraldique nervalienne: *El desdichado*”, en *Bulletin du Bibliophile*, fasc. 3, 1982, pp. 321-338.

La Edad Media de *Ivanhoe*: “*Ivanhoé*. Un Moyen Âge exemplaire”, en *Le Moyen Âge à livres ouverts*, Actas del Coloquio de Lyon (24-25 de septiembre de 2002), Paris, 2003, pp. 15-24.

Índice analítico

Los términos y nociones que presentan una cantidad demasiado grande de ocurrencias (código, documento, imagen, libro, ritual, signo, símbolo, sistema, etc.) no figuran en este índice.

- Abedul, 104, 204
- Abeja, 103, 107 n.
- Abejorro, 38, 40
- Abogado, 35, 38-39
- Acebo, 120
- Acedera, 213
- Aceite, 106, 115
- Aciano, 120
- Ácido, 202 n.
- Acoplamiento, 45, 61, 66 n.
- Aculturación, 275, 285, 286-293, 297
- Agalla, 213
- Agua, 106 n., 137, 192-193, 196, 202, 207, 210, 305, 360
- Aguileña, 359
- Ahogamiento, 43
- Ahorcamiento, 32, 37, 43, 46-47, 232
- Aire, 18, 136-137, 198, 207, 257 n.
- Ajedrez (juego de), 257, 297-320
- Ala, 223, 255-266
- Alce, 53
- Aliento, 60, 70
- Alimento, 71, 139, 158
- Aliso, 106, 196 n., 204
- Alma, 30, 46-48, 179, 184, 211
- Alondra, 345
- Alquimista, 195, 199
- Alumbre, 196
- Amarillo, 23, 131-133, 143-144, 157, 160, 171, 173, 184, 202-204, 213, 215-216, 219-234, 251-252, 276, 288, 347
- Ámbar, 307
- Ambivalencia, 13, 23, 57, 59, 314
- Amor, 82, 111, 299, 356, 358-359, 360 n., 368, 377
- Anacronismo, 12, 31, 49, 131-133, 144, 158,
- Analogía, 17-19, 212, 363
- Anaranjado, 184, 219, 251-252
- Anatema, 39, 41
- Anatomía, 45-46
- Animal: *véase* en cada nombre de animal
- Animalidad, 168, 230-231, 266
- Antílope, 53
- Antroponimia, 54, 227, 246, 255-260, 321, 325-338, 372
- Anulete, 118, 229, 253
- Aparición, 169, 214-215
- Arado, 67, 92
- Arbitrariedad del signo, 15
- Árbol de Jessé, 120
- Árbol, 15, 22, 89-106, 253, 266, 310
- Arca de Noé, 62-65
- Arco iris, 131, 132 n., 135-138
- Arco, 105
- Ardilla, 231, 344

- Arma, 98-99, 104-105, 160, 242, 253-254, 266, 301, 377
- Armar caballero, 242-243, 314, 330
- Armiño, 279-284
- Armorial, 61, 257, 261-262, 264, 276, 344-365
- Arqueología, 297, 316-317
- Arqueozoología, 44, 45 n.
- Artículo (gramatical), 347
- Astucia, 57, 100, 211-212, 222 n., 223-224, 305
- Atributo iconográfico, 63-64 n., 246
- Aulaga, 109
- Avaricia, 80
- Ave (pájaro), 63-64, 77, 84
- Avena, 256
- Avestruz, 266
- Ayuno, 30
- Azafrán, 213
- Azar, 302-303
- Azucena: véase Flor de lis
- Azul, 13, 18, 23, 130-132, 141-144, 157, 163-164, 165 n., 167-168, 181, 184, 191, 193-197, 200-207, 213-216, 251-252, 278, 287-288
- Babosa, 38-39
- Ballena, 264, 305
- Bandera, 237, 271-293
- Barba, 219-220, 225
- Bardo, 322
- Bastardo, 101
- Basura, 192-193, 207-212
- Batanero, 209
- Bautismo, 82, 211
- Baya, 213
- Belleza, 144-145, 152-153, 179, 181
- Bellota, 346
- Bestialismo, 29, 41-42, 66
- Bezante, 118, 253, 281
- Bicromía, 171, 187, 229, 252-253, 287-291, 311-313
- Biología, 29, 225
- Blanco y negro, 127, 147-187, 283 n., 299, 312-313
- Blanco, 71-72, 82-83, 104, 131, 142 n., 157, 160 n., 161-171, 174-187, 202-206, 215, 226, 246, 251-252, 266, 276, 278, 287-288, 291, 305-306, 311-313
- Blasón, 251 n., 252-262, 275-276, 344-349, 351-352, 356-357, 370
- Boca, 97, 220, 232
- Bola, 256
- Bolsa, 220, 232
- Bolsa, 41-42, 103
- Bosque, 22, 77-79, 89, 94-98, 290, 342-343, 377
- Boticario, 195, 199, 208
- Brillo, 142, 151-153, 215, 311
- Brisura, 254-255, 268, 279-280, 284
- Bronce, 158
- Broquel, 240-245, 251
- Buey, 36 n., 43, 67, 346
- Bufón, 221, 223, 230, 313
- Bufón, 310, 313, 318
- Burra, 42 n., 43
- Burro (asno), 41-43, 234, 343, 345-346
- Caballero, 20-21, 214, 227, 309, 311, 321-338, 369, 377
- Caballerosidad (*courtoisie*), 370
- Caballo, 20, 29, 35, 43-44, 64, 78-79, 110, 139, 158, 222, 241, 248, 301, 303, 370
- Cabello, 17, 21, 207, 219-234, 244
- Cabeza, 60, 226, 253, 263-270, 345
- Cabra, 42 n., 168, 255
- Cachalote, 305
- Cadalso, 33
- Cal, 196
- Calabaza, 346
- Cáliz, 257
- Calor, 18, 81, 97, 131, 150, 159
- Camello, 53, 64, 311
- Caña, 346
- Carbonero, 95-97
- Cardador, 209 n.
- Cardenillo, 204
- Caridad, 55
- Carne, 70, 77, 305
- Carnero, 260
- Carnero, 43-44, 260
- Carnicero, 96, 221, 227, 232
- Carpintero, 92, 95
- Carro, 311
- Casa de fieras, 52
- Casco, 239, 263-270
- Castaño, 102, 196
- Castigo, 91, 104

- Castillo, 22, 91, 116, 306, 369, 376-377
 Caverna, 67
 Caza, 69-85, 97, 306, 318
 Cebada, 256
 Ceguera, 17, 151-152, 160
 Celos, 221-222
 Cementerio, 45, 102
 Cenizas, 196, 202
 Cepillo, 98
 Cera, 158, 307
 Cerda, 31 n., 32-36, 43
 Cerdo, 32-46, 79-80
 Cetro, 109, 111, 120
 Chivo (cabrito), 42, 234, 266
 Cielo, 112, 116, 287
 Cierva, 77, 260
 Ciervo, 53 n., 58, 63-65, 69-85, 257 n., 307
 Cigarra, 345, 347-348
 Cimera, 80, 263-270, 355-358, 260 n.
 Cine, 314, 372, 376
 Circo, 51, 58, 68
 Cisne, 64 n., 257 n., 266, 268-269
 Claridad, 150-152, 153 n.
 Claroscuro, 133, 152-153, 182
 Cloro, 202 n.
 Cobardía, 70, 100
 Cobre, 198
 Cochinilla, 173, 194
 Cocina, 199, 208
 Cocodrilo, 53 n., 64
 Codicia, 80
 Cola, 60, 253
 Collar, 109
 Color: véase en cada término de color
 Comadreja, 158
 Compartimentación, 253
 Conejo, 343
 Contraste, 19, 131, 133
 Conversión, 112, 216, 287, 299, 314
 Coraje, 55, 59, 70-71, 74
 Corazón, 356
 Cordero, 63 n., 82, 168, 222, 345
 Corona, 21, 111, 119-120, 263, 280 n., 360
 Coronación (consagración), 115-116, 314
 Corte, 310, 345
 Corteza, 103, 106, 204, 207
 Corzo, 70, 77
 Cota, 239
 Crines, 53 n., 265
 Cristal, 308
 Cromoclasia, 149-160, 174-187
 Crónica, 242-243, 321-322
 Crucifijo, 84, 101, 150
 Crueldad, 57, 60, 224
 Cruz, 229, 234, 240, 242, 277, 287-288
 Cruzada, 238, 368, 377
 Cuadrado, 312-315
 Cuba, 195 n., 197-200, 205, 207, 210-211, 216, 255, 269
 Cuchillo, 99
 Cuerda, 103, 323
 Cuerno, 20, 79, 81-82, 93, 158, 257 n., 265-266, 306-307, 316
 Cuero, 265, 301, 305
 Cuervo, 43, 55, 58, 64, 266, 341, 343, 346-347
 Culebra, 344
 Culpabilidad, 36
 Culto a animales, 65-67, 65 n., 82-83
 Culto cristiano, 148, 153-155, 161-166, 178-180, 303-304
 Curación, 17, 84, 103, 115
 Curtidor, 191-192
 Dados (juego de), 299, 302-304
 Damas (juego de), 299, 313
 Damero, 231, 279, 298-299, 313-315
 Decapitación, 43
 Densidad, 142, 151-152, 197
 Deporte, 225 n., 237, 285, 292
 Derecha (lado derecho), 232-233
 Derecho, 27-50, 250-251
 Desnudez, 65
 Desorden, 23, 230
 Desviación (diferencia), 19-20, 173, 220, 225
 Devorar, 36, 61, 259 n.
 Diablo, 15, 19-20, 41, 57-60, 67, 75, 78-79, 81, 96-98, 105-106, 222, 226, 232-234, 303, 305, 312
 Dibujo, 226-227
 Diente (colmillo), 21, 53 n., 75, 79-81, 100, 305-306, 310
 Disección, 45-46
 Disfraz, 20, 29, 32-33, 35, 82 n., 184, 267
 Domingo, 30, 49
 Dragón, 19, 23, 53 n., 56, 62, 64, 222, 231, 242, 266, 269, 280 n., 305, 311

- Elefante**, 53, 64, 256, 305-306, 310, 313, 316-318
Elementos (cuatro), 137, 198
Emblema, 13, 98 n., 115, 166-171, 237-270, 271-293, 348
Entierro, 43
Envidia, 80-81
Ermita, 67
Ermitaño, 97
Esclavo, 223
Escudo de armas (armas), 13-14, 20-21, 54-57, 61-62, 68 n., 80-81, 100-101, 107-121, 140-141, 204 n., 214, 227, 237-270, 271, 299-300, 314, 330, 344-345, 349, 351-365, 370, 376
Esfera, 291
Esmalte, 159-160, 242, 264
Espada, 99, 234
Espectro, 19, 131-133, 137, 186, 195, 203-204
Espina, 120-121
Establo, 30, 48
Estandarte, 273 n.
Estatua, 90-91, 101-103, 157, 159, 177
Estrangulamiento, 43, 46
Estrella, 116, 118, 228, 229, 240 n., 253, 256, 257 n., 288, 291
Etimología, 14, 15, 17, 19, 71, 95, 98 n., 149, 210-212, 214, 227, 255-260, 335-336, 338
Exclusión, 101
Excomuni3n, 40-41, 100
Exorcismo, 40-41, 104

Fábula, 59, 341-349
Farmacopea, 103
Faz (santa), 16
Fealdad, 75, 79-80, 144-145, 226
Fecundidad / Fertilidad, 82, 99, 109
Fénix, 341
Féretro, 102, 249
Ferocidad, 78, 79
Feudo, 22, 240, 243
Figura geométrica, 239, 252-253, 258, 271-293, 307, 313-315
Filología, 15, 98
Fisiognomía, 223
Flagelaci3n, 104, 234
Flecha, 104-105, 109, 119
Flema, 307

Flor de lis, 13-14, 80, 107-121, 251-253, 259, 268
Flor, 103, 107-121, 204, 266, 358-359
Flor3n, 107-121
Fonética, 15, 338
Fotografía, 127-128
Fraude, 100, 205-206, 212-213
Fresno, 101, 104-105, 204
Frío, 18, 67, 131
Frontalidad, 61, 345
Fruto, 93 n.
Fuego, 92, 96, 99, 104, 106 n., 136-137, 219, 224, 226, 292, 357-358, 362
Fuerza, 55, 66, 70

Gafas, 135
Galgo, 258
Gallina, 260
Gallo, 277, 346
Gamo, 74, 77
Gato, 42, 266
Genealogía, 255
Generosidad, 55, 59
Gestaci3n, 198
Girasol, 213 n.
Glasto, 142, 173, 191, 194 n., 197, 204, 213
Globo, 121 n., 276, 291
Glotonería (gula), 67, 79-80
Grabado, 174, 183, 205, 312, 357
Grifo, 58, 266
Gris, 168, 170, 173-187, 197, 203-204, 206
Grisalla, 156, 175, 182
Grosellero, 120
Gualda, 197, 204, 207, 213
Guante, 34
Guerra, 23, 239-241, 275, 281-282, 309, 318-319
Gusano, 90

Hacha, 16, 92, 96, 98-100, 109
Hada, 269
Hagiografía, 67, 82, 84, 210
Halc3n, 29, 139, 158, 240, 301
Haya, 101
Hechicería, 29, 42, 210, 221, 224, 369
Helecho, 204, 206
Heraldo de armas, 261-262
Hereje, 101, 221
Herramienta, 92-93, 95-100, 253

- Herrero, 92, 95-96
 Híbrido, 266
 Hierba, 22
 Hierro, 92, 96
 Hipocresía, 266
 Hipopótamo, 305
 Historiografía, 12-15, 27-28, 37-38, 107-109, 111-113, 118-119, 125-136, 154-156, 161, 189-190, 237-239, 271-275
 Hoguera, 31 n., 32, 41
 Hoja, 102-106, 109, 120, 204, 253, 266
 Homicidio, 31 n., 42-43, 46
 Honda, 99
 Horizontalidad, 60-61
 Hormiga, 342 n.
 Hueso, 21-22, 44, 53 n., 93, 158, 305, 307, 316
 Humildad, 168-169, 184-186, 412
 Humillación, 36, 43

 Iconoclasia, 150, 174-183
 Identidad, 244-250, 267, 369, 371
 Iglesia (edificio), 28, 53, 103, 138-140, 148-166, 175-179, 300-302, 314
 Iluminación, 126
 Ilusión, 182, 266
 Imprenta, 183, 312, 373
 Impureza, 57, 78, 93, 199, 210, 230-231
 Incesto, 221
 Incoloro, 142 n.
 Índigo, 196-197
 Indumentaria
 (ropa/traje/prenda/vestimenta), 94, 100, 115, 130, 133-134, 141-145, 161-174, 183-187, 202-206, 209, 220, 227-230, 246, 250, 285, 301, 313, 377
 Infanticidio, 31 n., 32-37, 41-43, 46
 Infierno, 17, 49, 59, 79, 207, 211, 226, 232, 360
 Injuria, 223-224
 Insecto, 32 n., 39-41, 64, 343, 348
 Invento, 238, 275-276, 298-300
 Inversión, 20-21, 223
 Ira (cólera), 67, 71, 75, 80, 216, 223, 266
 Ironía, 15
 Isla, 305, 322
 Izquierda (lado izquierdo), 232-234

 Jabalí, 41, 53, 55-56, 58, 63-65, 69-85
 Jabalina (animal), 72, 83

 Jabalina (arma), 104
 Jardín, 342
 Joya, 160, 173, 301
 Judío, 209, 221, 228-230, 368, 372
 Juego de palabras, 16-17, 68 n., 82, 119, 211-212, 214, 227, 240, 255-256, 257 n., 258-260, 266, 344-345
 Juego, 268-269, 297-320, 330-332
 Juicio, 27-50, 191-192, 222, 369
 Jurisprudencia, 37-38, 46-47
 Justa, 80, 140, 311, 325, 330
 Justicia, 27-50, 55, 102-103, 120-121, 281, 377

Labios, 220
 Lagarto, 344
 Lana, 167-168, 170, 173-195
 Lanza, 99, 104, 234
 Lapidación, 36 n., 47
 Latín, 11-12, 261-262
 Laúd, 357
 Laya, 92, 234
 Lechuga, 64 n., 266
 Lejía, 139, 197, 202
 Leñador, 96, 99
 León, 19, 23, 51-68, 71, 116, 118, 231, 242, 252-253, 259, 301, 343-347, 356
 Leona, 61, 62 n.
 Leopardo, 23, 53, 55, 59-62, 67 n., 108, 116-117, 231, 266, 345
 Leproso, 221
 Letras (alfabeto), 119, 299, 356
 Léxico, 11-12, 14-15, 52 n., 61-62, 95, 104, 131, 134, 149-152, 160 n., 197-199, 210-212, 233 n., 240-241, 260-262, 271 n., 273, 310-311
 Leyes suntuarias, 144 n., 171-174
 Liebre, 77
 Lima, 100
 Lira, 359
 Lirio, 109, 120
 Liso, 230
 Liturgia, 139, 161-166, 177-179, 211, 237, 275, 292, 309
 Llantén, 204, 206
 Llave, 255
 Lluvia, 106, 343
 Lobo, 41, 74, 77, 255, 260, 343-346
 Locura, 101, 133, 222-223, 360

- Losange, 118, 253, 258
 Loto, 109
 Lubina, 240, 256
 Lucio, 16, 258, 344
 Lujo, 144 n., 150-152, 160, 162, 171-178, 182-186, 197
 Lujuria (lubricidad), 65-67, 79-81, 82 n., 231,
 Luna, 116, 347
 Luto, 163, 186
 Luz, 82, 99, 104, 126-127, 134-138, 147-154, 159-161, 203, 205, 287

 Madera, 89-106, 157, 196, 265, 307, 316
 Magia, 92, 264, 300, 308
 Majestad, 281
 Malabarista, 68, 221, 232, 313
 Maldición, 38-41
 Mancha, 116, 207, 230-231
 Maniquí, 44
 Mano de la justicia, 13, 120
 Mano, 120, 220, 230, 232-234, 257 n.
 Manto, 111, 116, 130
 Manzano, 15
 Mapa, 276, 285
 Maquillaje, 182, 184, 211
 Mar, 275-276, 285, 287, 303, 305
 Maravilla, 18, 60, 82, 113, 214-215, 298
 Marca infamante, 227-229
 Marfil, 158, 250, 300-301, 304-307, 311-313, 316-317
 Margarita, 120
 Marrón (moreno), 106, 172, 184-187, 203, 226
 Martillo, 98, 256
 Martirio, 164, 214
 Máscara, 32, 223, 263-270
 Materia, 89-106, 137-138, 149-153, 159-160, 198-199, 304-308
 Material, 89-106, 157-159, 301-308
 Maza, 99
 Medialuna, 113, 116, 118, 288, 291
 Medicina, 45-46, 103, 199, 208, 305
 Melena (del león), 54, 58, 40
 Mellizos, 327
 Memoria, 269-270, 279-281, 292, 306, 349
 Menta, 256
 Mentira, 219-234

 Metal, 90-93,
 Metamorfosis, 91, 97, 199, 214-215, 315
 Mezcla, 132, 194-197, 199, 203-205, 219
 Miedo, 70, 96, 207, 266-267
 Milagro, 115, 214-215
 Misericordia, 55
 Mitología: celta, 71-72, 280, 321-322; germánica, 58, 104, 224; griega, 23, 223, 299
 Mitra, 310
 Mobiliario, 95, 102, 106
 Moda indumentaria, 142-144, 171-174, 183-184, 191
 Molinero, 96, 221
 Moneda, 109-111, 160, 221, 240-245, 299, 301
 Mono, 45, 53, 257 n., 266, 346
 Monstruo, 223-224
 Monte, 256, 260
 Montería, 69-85
 Mordiente, 194, 196-198, 206, 208, 212
 Morsa, 53, 305, 306
 Mosca, 39-40
 Muerte, 102, 104-105, 267, 307, 312, 314
 Muestrario, 207
 Mula, 67
 Música, 73, 103, 152, 181, 256, 301, 313-314, 357-359, 371-372
 Musulmán, 323, 275-276, 284-286, 297-298, 304, 319
 Mutilación, 33, 35, 43

 Nacionalismo, 271-293
 Naranja, 120
 Nariz, 220
 Narval, 305-306
 Nave, 360
 Negro, 74, 81, 97, 106, 131, 137 n., 163-187, 193-197, 202-207, 220, 246, 251-252, 266, 276, 288-289, 311-313, 369
 Nimbo, 220
 Nogal, 15, 102, 104-106, 196, 207, 213
 Nombre (apellido), 15-17, 68 n., 227, 246, 255-260, 299-300, 325-338, 372
 Novela de caballería, 15, 227, 298-300, 317-318, 321-338, 369
 Nube, 260
 Nudo, 120
 Nuez, 106

- Número, 24, 115-117, 198, 212, 242 n.,
313-315
- Nutria, 74, 258
- Obispo, 310, 313, 318
- Oficialidad, 37-40
- Ojo, 17, 133, 136-137, 142-143, 158, 230,
252, 254
- Olivo, 101-102
- Olmo, 102-103
- Olor, 79, 81, 84, 103, 207-211, 305
- Opacidad, 151, 153, 160
- Óptica, 135-138
- Orden de caballería, 263, 289
- Orfebrería, 159, 301
- Orgullo, 55, 75
- Orgullo, 75, 80-81
- Orina, 196, 206
- Oro, 13-14, 127, 153, 157, 158-162, 164, 175-
177, 203, 230, 251-252, 305, 308, 311
- Ortografía, 119
- Oruga, 38
- Oscuro, 157, 162, 166-167, 182-187, 219-220
- Oso, 45, 53 n., 54-55, 58, 63-68, 71-72, 74,
83-85, 258-259, 301; – blanco, 68
- Otro mundo, 20, 71, 104, 227, 267
- Oveja, 42, 234
- Paciencia, 98 n., 100
- Paja, 22
- Palma, 120
- Palmera, 101
- Palo, 99, 120
- Paloma, 64, 109
- Pantera (*pardus*), 53, 61, 61-62 n., 301
- Pañero, 189, 191, 208, 213
- Papiro, 109
- Paraíso, 30, 49, 209
- Parentesco (parentela), 243-250, 253-255,
263-270, 328, 335-338
- Parte por el todo, 21, 280-281
- Pavo real, 266
- Pecado, 23, 60, 67, 67 n., 80-81, 148, 176,
184, 305, 312; – original, 15, 48, 93 n., 110
- Pelirrojo (rojizo), 17, 21, 219-234, 347
- Pelo (vello), 65, 75, 79, 81, 97, 168, 207,
219-234
- Pendón (estandarte), 115, 240-241, 243 n.,
248, 253, 264-265, 271-274, 281-283
- Peñasco, 256, 310
- Percepción, 18-19, 131, 133, 144-145, 197,
230-231, 252, 286
- Pereza, 67, 75, 79-81
- Perfil, 60-61
- Pergamino, 93
- Perla, 311
- Perro, 29, 48, 70, 75, 139, 158, 220, 260, 301,
344, 346
- Pez (pescado), 16, 64, 220, 232
- Pica, 99
- Pie, 75
- Piedra, 90-91; – preciosa, 153, 301,
305, 311
- Piel (de animal), 53 n., 240, 279-284, 301
- Piel (humana), 214, 220, 225, 230-231
- Pino, 102
- Pintor, 132, 181-182, 199-200, 201 n., 205,
208, 372
- Pintura mural, 33-34, 53
- Plaga (parásito), 32 n., 38-41, 305
- Plano, 253-254
- Pluma, 265-266
- Pobreza, 96-97, 170-171
- Policromía, 145, 153-159, 172, 175-179,
183, 311
- Pólvora, 99, 104
- Porquero, 97
- Positivismo, 126, 287
- Prehistoria, 129
- Prisión, 33, 35, 43, 368, 377
- Prostituta, 101, 221, 227, 232
- Protestantismo, 172-187, 206, 312
- Proverbios, 224
- Prueba, 132-133
- Puerta, 257
- Pureza, 70 n., 93, 109-110, 121, 137, 163, 171,
199, 230, 305-307
- Púrpura, 149 n., 162, 201, 201 n., 251 n.
- Pústula, 17
- Quermés, 173, 213
- Queso, 341
- Quimera, 363 n.
- Química, 187, 207
- Rabia, 84
- Raíz, 105-106, 213
- Rata, 38, 64, 257 n., 259, 346

- Ratón de campo, 38-39
 Raya, 116, 145 n., 172, 230-231
 Razón, 46-47
 Realidad (realismo), 22, 129-130, 275, 347-348, 376-378
 Rebus, 260, 345
 Receta, 198-201
 Recipientes, 199, 345-346
 Recompensa, 16
 Rectángulo, 276
Regalia, 13, 114-115, 119-121, 300
 Regalo, 68, 300, 317
 Regla (colores), 251-253, 276-277, 288-290, 370 n.
 Reglamentos, 144 n., 189-197, 205, 212, 214, 221-222, 228-230
 Reglas (de juego), 308-310, 317-319
 Reina, 310, 317-318
 Relicario, 160
 Reliquias, 21, 40, 275, 300-302, 306
 Reno, 53
 Restauración, 126
 Resurrección, 30, 48, 60, 67, 82, 169, 198
 Retama, 109, 120, 204, 206, 213
 Rey (realeza), 51-68, 79-80, 83, 107-121, 298, 309-310, 317-318, 323-326, 343-347, 368, 373-374, 377
 Roble, 102-103, 121, 346, 361 n.
 Rocío, 202
 Roedor, 32 n., 38-41, 64
 Roel, 229, 240, 256
 Rojo, 17, 20-21, 23, 97, 130, 132-133, 143-144, 157, 163-173, 176, 184, 193-197, 200-207, 219-234, 251-252, 256, 276, 286, 288-291, 311-313, 347, 358
 Rosa (color), 165 n., 184
 Rosa (flor), 111, 120, 253, 290 n., 356, 358-359
 Rubia, 176, 195, 186-187, 194 n., 213
 Rubio, 222
 Rueda, 16, 259
 Ruiseñor, 356
 Runas, 238
 Sacramento, 18
 Sacrificio, 223
 Salmón, 58
 Saltamonte, 39-40
 Sangre, 106 n., 163-165, 176
 Santo, 16-17, 67, 82, 84, 99-101, 103, 179, 210, 214, 221
 Sapo, 112-113, 220
 Saturación, 142-143, 160, 197, 219
 Secreto, 198, 207
 Sed, 82
 Seda, 191, 203, 208 n.
 Sello, 21-22, 111-121, 213, 240-245, 248-250, 264-265, 279, 328-329, 332-334, 336
 Sembrado (estructura en), 113-117, 242, 281, 359
 Semiología, 19, 21, 129-130
 Sensación, 147
 Serpiente, 41, 53 n., 64, 82, 259-260 n., 305
 Sexualidad, 65-66, 82
 Sierra, 16, 98-100
 Sirena, 266
 Soberanía, 109-121, 281-282
 Sol, 82, 100, 109, 135, 139, 150, 157, 197, 202, 215, 288, 347, 356-358, 362
 Sombra, 106
 Sombrero, 228-229
 Sotuer, 118, 240 n., 242
 Subdivisión, 253
 Suciedad, 67, 75, 79-80, 192-193, 207-212
 Sudario, 16
 Suicidio, 104, 221-222, 234
 Superposición, 141, 145 n., 157-158, 164, 253-254, 348-349
 Suplicio, 16, 33, 99-100
 Tablas (juego de), 304
 Tártaro, 196
 Tejedor, 189, 191, 208-209
 Tejido: véase Textil
 Tejo, 102, 104-106
 Tejón, 74
 Tela: véase Textil
 Tesoro, 53 n., 160, 275, 300-302, 304, 311, 316-317
 Testigo, 43, 49
 Textil, 95-96, 134, 141-145, 166-168, 189-217, 240-241, 261, 271-293, 301
 Tiara, 109
 Tiempo, 126, 154, 157, 161-166, 197-199, 212, 348
 Tierra, 22, 256, 312
 Tigre, 231
 Tilo, 101-104, 356

- Tintorero, 132, 189-217
 Tintura, 106, 141, 166-174, 189-217
 Toponimia, 106 n., 227
 Tormenta, 104
 Torneo, 16, 80, 140, 239, 241, 261, 263,
 266-268, 300, 308-309, 318, 325,
 330-331, 358, 360, 369, 377
 Toro, 43, 53 n., 307
 Torre, 22, 255, 311, 318, 356-357
 Tortura, 36, 42
 Tótem, 263, 270
 Traición, 21, 100-101, 172, 219-234, 377
 Trampa, 76
 Trance, 84
 Transgresión, 20-21, 23, 133, 145 n., 173,
 207, 223, 230, 266,
 Transparencia, 135-138, 153 n.
 Trébol, 120, 277
 Tridente, 109
 Trono, 317
 Tumba, 180, 242, 265

 Unción, 115
 Unicornio, 64, 82, 266, 306-307
 Uña, 207, 213
 Urraca, 64 n.
 Usura (desgaste), 100, 221

 Vaca, 42 n., 43
 Vajilla, 160, 301
 Vanidad, 151, 160, 182, 185

 Vasallaje, 22
 Veneno, 104-105, 305-306
 Verdad, 15, 17-19, 22, 125-127, 182, 372,
 374, 378
 Verde, 23, 104, 131-133, 143-144, 163, 165,
 171, 173, 184, 193, 195, 197-198, 202-206,
 230, 251-252, 276, 286-291
 Verdugo, 32-35, 96, 101, 221, 227, 234
 Vexilología, 271-293
 Vicio, 79-80, 250
 Victoria, 16, 309-310, 318-319, 360
 Vidriera, 114, 153, 157, 177, 214-215
 Viernes, 37
 Vinagre, 196, 198
 Vino, 196, 206
 Violencia, 23, 57, 59, 65-66, 71, 75-76, 78-80,
 177-181, 189-194, 213, 224, 283, 292
 Violeta, 132, 137, 165, 184, 195, 203, 251 n.
 Virginidad, 109-111, 163-164
 Virtud, 80-82, 112, 172, 250
 Visión, 135-137, 140-142, 158, 214-215,
 252-254, 272, 345
 Vocación, 376

 Yegua, 32, 42 n., 43
 Yeso, 196
 Yuxtaposición, 141, 158

 Zoología, 52-53, 63-64, 343 n., 344, 347
 Zorro, 68, 74, 77, 219, 224, 226, 231, 266,
 343, 346-347

Este libro se terminó de imprimir
en septiembre de 2006 en Latingráfica S.R.L.
(www.latingrafica.com.ar), Rocamora 4161
CP C1184 ABC, Buenos Aires.

