

GAETANO LALOMIA

LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA LITERATURA MEDIEVAL: LOS HÉROES PINTADOS

Università degli Studi di Catania

Resumen

La cultura occidental, desde la época románica, nunca ha dejado de relacionarse con la tradición clásica a través de múltiples formas de recuperación de lo 'antiguo', como citas, alusiones, imitaciones y reescrituras. En cambio, el presente estudio pretende detenerse en una recuperación de la memoria de los héroes de la Antigüedad a través del mecanismo efrástico, tomando como ejemplo algunos casos sacados de los libros de caballerías. El uso de esta figura retórica, así como su relación con la cultura visual de la Edad Media y el siglo XVI, será objeto del presente artículo.

palabras clave: tradición clásica, éfrasis, libros de caballerías, pinturas

Abstract

Classical tradition in medieval literature: the painted heroes

Western culture, since medieval times, has never ceased to relate to classical tradition through multiple forms of recovery such as quotations, allusions, imitations, and rewriting. However, the present study intends to focus on the memory of the heroes of Antiquity through the ekphrastic mechanism, as found in some chivalry romances. The use of this rhetorical figure, as well as its relationship with the visual culture of the Middle Ages and the 16th century, will be the subject of this article.

key words: classical tradition, ekphrasis, chivalry romances, paintings

La cultura románica occidental siempre ha mantenido una viva relación con la tradición clásica; la escuela medieval ya elabora un canon destinado a recuperar a los autores considerados dignos de ser estudiados durante la formación de los más jóvenes. Y justo cuando Alfonso X el Sabio piensa en la importancia fundamental de la institución educativa para su reino, no puede dejar de mencionar las escuelas atenienses como referencia a un modelo de educación perfecta (Lacarra, Cacho Blecua 2012: 650-52). La propia historiografía medieval románica tiende a modelar su producción histórica refiriéndose a los modelos de la época clásica, especialmente los latinos, y a medida que va surgiendo el *roman* en la Francia medieval los clérigos van recuperando las historias de los antiguos griegos y romanos para elaborar un nuevo heroísmo. Al mismo tiempo es innegable la honda influencia que ejerce Ovidio con sus historias que los medievales reelaboran para adaptarlas a su entorno cultural.

En la Edad Media, además, surge un género literario que va teniendo largo éxito; precisamente, en el siglo XIII, las colecciones de sentencias gozan de un enorme éxito como forma de recopilación de dichos de filósofos antiguos capaz de aportar principios universales a los jóvenes en formación. Se trata de compendios que, en una fase muy temprana, se presentan como traducciones de obras árabes, pero que después se tomarán como modelo para la redacción de otras recopilaciones procedentes de la elaboración original por parte de autores españoles (Haro Cortés 2003). Un ejemplo tangible de lo que se afirma lo encontramos en la *Floresta de filósofos*, una miscelánea de sentencias del siglo XV que reúne también fragmentos de textos de obras clásicas que dan testimonio de la importante labor de traducción realizada sobre las antiguas *auctoritates* (Haro Cortés 2003: 159).

Esta tipología textual plantea también la cuestión de la categoría de ‘antiguo’, en el sentido de que dentro de estos textos emerge y se presenta en diversas formas la idea de la transmisión de conocimientos antiguos, de las cuales la del espacio conmemorativo como habitación o como casa es ciertamente la más frecuente.

Todo ello contribuye a replantear la cuestión de la recuperación de la cultura clásica, que generalmente se atribuye a la época del Renacimiento, pero que en realidad se produjo mucho antes gracias también a la importante mediación de otras culturas, como la árabe. Surge así una recepción plural de la Antigüedad (Pioletti 1988)¹.

1 Habría que profundizar este aspecto en la literatura gnómico-sapiencial, que de momento aquí se plantea solo como cuestión introductoria para focalizar la atención en los textos que se pretenden analizar.

Las literaturas románicas recuperan lo Antiguo de diversas formas: la más difundida es sin duda la cita de los clásicos, pero la reescritura es también una forma que actualiza las grandes obras del pasado, de las que Ovidio es un ejemplo probatorio. Sin embargo, también hay otro aspecto de la recuperación de lo Antiguo, bien destacado por Pioletti (1998: 149), quien señala

le rappresentazioni dell'Antichità in singoli testi e generi letterari, le modalità di ricostruzione dell'Antichità nella storiografia medievale, i tramiti della conoscenza per gli autori medievali dei testi prodotti nell'Antichità, fino all'individuazione di procedimenti formali e intrecci e motivi che da essa transitano rielaborati nel Medioevo.

Me parece muy importante haber matizado tanto los procedimientos formales, como los motivos narrativos, estos últimos significativos para el discurso que voy a desarrollar en estas páginas. De hecho, entre las diversas formas de recuperación de la Antigüedad hay una poco estudiada que consiste en la valoración de la memoria: de manera más específica, la Edad Media elabora la recuperación y valoración de la cultura antigua a través de la celebración de los héroes y heroínas de los tiempos pasados, un motivo literario claramente antiguo que la cultura medieval y humanista reelabora según su propia visión de mundo. Muchos son los textos de la cultura occidental románica que utilizan este motivo (en algunos casos hasta convertirse en tema de su obra). A mediados del siglo XIV, por ejemplo, Giovanni Boccaccio escribe la *Amorosa visione*, la historia de un sueño en el que el escritor llega a un castillo, cuyas paredes presentan narraciones de personajes ilustres del pasado. Hacia la década de 1360, escribe *De mulieribus claris* en que se narra la vida de más de cien mujeres de la Antigüedad y de la Edad Media. De la misma época es el *De casibus virorum illustrium* en el que se cuentan las desgracias de una serie de personajes (hombres y mujeres), algunos de la Biblia (Adán y Eva, Saúl), otros de la historia antigua (Agamenón, Dido), incluso personajes más cercanos al mismo Boccaccio.

Este modelo narrativo también fue recuperado un siglo después por un autor español: Álvaro de Luna. El *Libro de las virtuosas e claras mugeres* es un conjunto de narraciones dedicadas a destacar algunas figuras femeninas; son historias y personajes tomados de la Biblia, pero también del mundo clásico y del mundo cristiano. En esta operación, el autor español no solo se inspira en Boccaccio, sino que dialoga de cerca con fuentes de la cultura antigua como Ovidio, Juvenal, Valerio Máximo y Tito Livio.

Las obras mencionadas recurren a menudo al retrato narrado, una forma de representación que implica la narración de una serie de acciones que involucran a

los personajes de la Antigüedad. A raíz de esta operación se encuentra el objetivo de resaltar el valor y la virtud de los sujetos retratados, de acuerdo con el sentimiento humanista-renacentista común tendiente a la celebración del pasado. Para llevar a cabo esta empresa, sin embargo, en algunos casos se recurre a la écfrasis, es decir, describir un retrato artístico. No es el caso de Álvaro de Luna que propone *exempla* al lector, de modo que la suya es una intención predominantemente narrativa. En cambio, es diferente la intención de Boccaccio, quien precisamente pretende ofrecer al lector una lectura de una obra artística a partir de unos recursos retóricos específicos. Según estas consideraciones es evidente como la écfrasis no es solo un instrumento retórico; en este caso, como se verá más adelante, se trata de un instrumento retórico al servicio de una visión. En este sentido, los instrumentos metodológicos de los estudios de cultura visual pueden ser un recurso valioso para estudiar tanto textos como pasajes textuales insertados en narraciones más amplias. Se trata de un enfoque que permite examinar de manera más profundizada las interconexiones entre lo que es meramente visual y la palabra utilizada para describirlo.

Ahora bien, no es infrecuente que, en los textos de la Edad Media, así como del Renacimiento, aparezcan insertos descriptivos de personajes de la Antigüedad, como ya se ha dicho. La memoria de los antiguos héroes y heroínas también se cumple dentro del género de los libros de caballerías en los que no es raro encontrarse con la descripción de salas pintadas, pinturas al fresco o adornadas con bajorrelieves, en las que se narran acciones épicas de héroes y heroínas. Es precisamente este aspecto el que pretendo examinar en este trabajo, con el objetivo de examinar el funcionamiento del mecanismo ecfrástico como forma de diálogo entre arte y literatura.

En general, la situación narrativa que se presenta al lector es bastante tópica: el protagonista o los protagonistas llegan a un maravilloso e imponente castillo o palacio y de allí acceden a una sala de la que se describen las dimensiones y el contenido que adorna las paredes.

1. La estructura de la habitación: tamaño, materiales y colores

La descripción de una obra de arte en la literatura tiene una matriz clásica muy fuerte y bien connotada; el ejemplo más conocido es sin duda el de Filóstrato el Viejo que en *Imágenes* describe una visita a las pinturas expuestas en una villa

cercana a Nápoles². Por lo tanto, la idea de describir una sala con las paredes pintadas en la cultura europea del Humanismo y del Renacimiento no es más que la recuperación de una práctica que viene de la Antigüedad, pero obviamente con significados completamente diferentes.

Dado el escaso espacio disponible, me centraré en tres ejemplos, partiendo de una serie de elementos comunes que de alguna manera caracterizan la descripción de una sala pintada, así como el uso de la éfrasis como mecanismo de descripción y narración.

Uno de los elementos recurrentes es la descripción del tamaño de la sala, mayoritariamente parte de un palacio o de un castillo, que también es bastante grande. Así es como, por ejemplo, en la *Gran Conquista de Ultramar* (ms. R-518. R-519 de la Biblioteca Nacional de España) se habla de un salón espacioso definiéndolo como una “cuadra” que “fue tan grande que había en cada quadra doze braçadas” (f. 29r)³. La cuestión del tamaño es un elemento importante no solo para justificar la dimensión sorprendente de la habitación, sino para producir asombro en el lector. Incluso el palacio de la sala descrito en el *Clarián de Landanís* (Sevilla 1527) se define como grande en virtud de sus desproporcionadas dimensiones⁴.

Tal recurso descriptivo se inscribe en el contexto de un motivo narrativo recurrente en los libros de caballerías, a saber, el de las arquitecturas maravillosas, independientemente de que estas hayan sido construidas mediante el ingenio, el artificio o la magia (Neri 2007: 25). Lo importante es señalar que se trata de estructuras que despiertan asombro y por eso los adjetivos ‘maravilla’ y ‘maravilloso’ son el atributo recurrente para señalar tales arquitecturas. Por otro lado, como señala Neri (2007: 25), estas estructuras constituyen un núcleo temático en torno al cual se coagula una aventura que se enmarca en las líneas de la narración. La pausa diegética, junto a la inserción efrástica, constituye a menudo un momento preparatorio para una aventura, cuyo sentido debe entenderse en todo caso en el conjunto de pautas temáticas de la novela en cuestión.

Otro aspecto recurrente como elemento descriptivo es el material utilizado

2 Filóstrato es un escritor griego antiguo; su mayor obra literaria es *Imágenes*, en la que, bajo forma de diálogo, se describe una vista a las pinturas que adornan una villa cerca de Nápoles. La obra es un excelente ejemplo de uso de la éfrasis.

3 Se cita de la edición diplomática que se encuentra en *Corpus of Hispanic Chivalric Romances* <<https://textred.spanport.lss.wisc.edu>>. En la transcripción del texto se adoptan criterios modernos. Las otras citas vienen de esta misma página web.

4 Se cita de la edición diplomática que se encuentra en *Corpus of Hispanic Chivalric Romances* <<https://textred.spanport.lss.wisc.edu>>. En la transcripción del texto se adoptan criterios modernos. Las otras citas vienen de esta misma página web.

para embellecer la sala. Por ejemplo, el oro que se utiliza para ilustrar los nombres de los personajes presentes en el salón de la *Gran Conquista de Ultramar* (“con letras de oro et con azul que provava cada estoria sobre si qual era et de qual fecho”, f. 29r); y el oro aparece también en el primer libro de las aventuras de *Clarián de Landanís* para describir las cabezas de los leones que sostenían el suelo del salón.

El oro, con su relativo brillo, no se utiliza solo para indicar la preciosidad, sino que se presenta junto con otros materiales y colores:

el suelo era armado sobre quatro leones de piedra relucientes como espejo et sosteníanla sobre las cabeças que de coronas de oro eran coronadas. Todo el suelo era de una sola losa de color de rubí et las paredes por de fuera mostrávanse todas de una color clara como de cristal, et cada una d'ellas era de una sola piedra, et la cobertura era de la color del suelo así mesmo, la qual por de dentro era de un oro muy fino. Las paredes por de dentro eran de diferentes colores que la una era blanca, la otra colorada, la otra azul et la otra jalde et resplandecían así por maravilla que también se podían ver en ellas como en un espejo (f. 178r).

En última instancia, la sala está dominada por los colores dorado, azul, rojo y amarillo. Cabe señalar que, si el oro es una piedra preciosa presente en la sala con la doble función de embellecer la arquitectura haciéndola al mismo tiempo muy luminosa, los colores restantes se comparan con sustancias concretas: el rubí sirve para indicar el color rojo, el amarillo es oro. Por otro lado, el azul ya está bien definido y por ello no hace falta compararlo con una piedra, aunque tradicionalmente, en la Edad Media y en el Renacimiento, se producía a partir del lapislázuli, importado a Europa desde los países de ultramar; por eso también se le llama azul ultramar (Falcinelli 2017: 53). En cualquier caso, los tres colores indicados están flanqueados por un blanco transparente: las paredes de la estancia son tan claras como el cristal, lo que supone una transparencia que permite la entrada de luz exterior que, al impactar con los colores, favorece la luminosidad interior.

Luz y luminosidad son los criterios que presiden la construcción de esta sala, de acuerdo con una estética todavía completamente medieval, precisamente la que pone en contacto la vivacidad del simple color combinada con la de la luz que lo impregna (Eco 1985: 57).

2. Héroes, heroínas y sus historias

Dentro de estas hermosas y luminosas salas, adornadas con oro, las paredes están

embellecidas de héroes y heroínas del pasado. El pacto efrástico entre lector y narrador (o narrador que describe) se concreta en el momento en que se empieza a hablar del edificio, de su tamaño, de su belleza, y cobra mayor importancia cuando se empieza a describir el interior de la sala. Es allí donde se desencadena la *enàrgheia* que focaliza el efecto que la descripción tiene sobre el destinatario, que sea el personaje que visita la sala, o el lector (Cometa 2012: 63). Por otro lado, recuerda Elsner (2007: 21), la éfrasis es una escenificación verbal de la mirada que busca relacionarse con un objeto y pretende penetrarlo. Comienza así una fase en la que el dispositivo cobra gran importancia; con el fin de describir los objetos artísticos de las salas, los autores recurren al conocido dispositivo de galería o museo, sumergiendo así al lector en el aspecto performativo del uso de la sala. Por lo tanto, se puede suponer que los autores recuperan una experiencia personal de fruición de las habitaciones pintadas, y no solo en un modelo textual.

Precisamente, centrarse en el dispositivo implica tener en cuenta la forma en que los personajes utilizan las habitaciones, teniendo en cuenta también si se trata de imágenes pintadas o bajorrelieves. A este respecto los textos son bastante claros:

1. E eran ay pintadas muy muchas estorias (*Gran Conquista de Ultramar*, f. 29r);
2. Las salas camaras y las casas de arriba assí como los techos de un debuxo negro de hystorias antiguas enamoradas (*Palmerín de Inglaterra*, 1547, London, British Library, G. 10254, f. 9r);
3. Acostados a las paredes vio en ricas sillas sentados muchos cavalleros, dueñas et doncellas hechos de bultos (*Libro primero del esforçado cavallero don Clarián de Landanís*, f. 178v).

La indicación del *medium* es fundamental al analizar el régimen escópico (Cometa 2012: 84) implicado en la fruición, indicación que cuestiona, más allá de las imágenes, las miradas y precisamente los dispositivos conectados a ellas. En realidad, un retrato pintado supone una fruición mayoritariamente frontal del objeto artístico, mientras que un bajorrelieve ofrece al observador la posibilidad de moverse para activar la percepción de los elementos que se destacan de la pared, con lo cual no se mueven solo los ojos, sino también el cuerpo.

Pasemos ahora a los temas que animan estas salas. En la *Gran Conquista de Ultramar* las murallas, como se desprende de la cita 1), están pintadas con muchas historias: “assí como la de Troya et la de Alixandre, et otras muchas de los grandes fechos que acaescieron en los tiempos pasados” (f. 29r).

Las ‘otras historias’, con toda probabilidad, serán las de la Antigüedad, las que en la Francia occitana han caracterizado la *mise en roman* de la epopeya clásica

griega y latina que la cultura románica ha disfrutado a través de las formas de Dictis o Darete (Meneghetti 2010: 38). Por otro lado, cabe recordar que la *Gran Conquista de Ultramar* es fruto de una traducción al castellano de una redacción francesa realizada hacia 1291, lo que parece obvio como para pensar que parte de la epopeya clásica pasa por la Castilla medieval también por medio de tal trámite.

A este respecto, cabe destacar dos elementos: la aclaración de que estamos ante “cuentos”, y que son relatos de tiempos pasados. Como sabemos, el lema ‘estoria’ es polisémico en la cultura románica, y en este contexto asume claramente el valor de ‘ilustración’, ‘imagen’, narración de hechos. Esto implica imaginar que el lector del texto piensa en pinturas murales sobre las que se extienden episodios de los héroes de la Antigüedad greco-latina. El texto, con respecto a otros, desde este punto de vista no es muy explícito, pero el lema “estoria” sugiere que se trata de acciones, por lo que pensar en imágenes dinamizadas parece completamente obvio.

El *Palmerín de Inglaterra* de Francisco de Moraes de 1547 también alude a historias antiguas, con la diferencia de que las paredes de la sala reproducen historias de amores desdichados:

allí se hallará la hystoria de Ero y Leandro, allávase el desastrado fin de Tisbe y Píramo henone mil lástimas al pié de un crecido álamo; consigo pasava Filomena también en labores que hazia motrava su pena; Dido con la espada de Eneas metida por el corazón, estava embuelta en la su propia sangre tan natural y fresco que parecía que aquella era la postrera ora en que se matara; Medea Progne, Ariadna, Fedra, Pasife, todas allí estaban cada una pintadas según y la manera de su vida. Orfeo envuelto en el fuego infernal con su viguela en las manos parecía que se quexava allí; Acteón tornado ciervo despedaçado de sus propios perros; Narciso allí se vía con otros muchos enamorados que a relatallos aquí sería nunca acabar (f. 9r).

Esta larga cita destaca los rasgos de una dinamización ligada a la historia de cada uno. Es fácil adivinar el origen de los relatos de estos personajes (las *Metamorfosis* de Ovidio y la *Eneida* de Virgilio, por ejemplo), pero lo que llama la atención es la intención del autor de recuperar el núcleo de los acontecimientos que la historia de cada uno ha hecho inmortal, ese *punctus temporis* que marca la inmortalidad del personaje clásico. Así, se retrata a Dido en el momento en que ve partir a Eneas, y la sangre que brota de su cuerpo es de un color tan rojo que, como sugiere el texto, parece natural y fresca. De igual efecto dramático, así como realista, es la historia de Orfeo que se le ofrece al lector en su función de espectador de la pared.

La dinamización de las acciones descritas brevemente sugiere, por lo tanto,

una imagen en movimiento, como si estuviera sucediendo ante los ojos de los observadores y lectores, aunque producida por palabras. El “desastrado fin de Tisbe y Piramo henone mil lástimas al pié de un crecido álamo” obviamente se refiere al momento culminante de la historia de los dos amantes, de modo que mientras el espectador observa la escena de la imagen, así como el lector del texto, los dos reconstruyen, a través de la propia enciclopedia cultural, toda la secuencia de acciones narradas por Ovidio en las *Metamorfosis*. De esta forma se superponen la mirada intradieгética del observador y la mirada extradieгética del lector (Cometa 2012: 107).

Un sistema expositivo diferente se ofrece en el *Clarían de Landanís*, donde podría pensarse en una serie de retratos con un grado cero de dinamismo, ya que el texto ofrece solo una gran serie de nombres:

Allí era Nembrot aquel de la gran fuerça, Judas el fuerte, don Tristán de Leonís et la reyna Yseo la brunda que tanto se amaron. Don Lançarote del lago et la reyna Ginebra. Allí se fallavan Bruto et Corineo, Archile et Policena, Jasson y Theseo, Paris y Elena, Troylo hijo del rey Priamo, Tideo, Pirro et otros muchos famosos cavalleros, dueñas et doncellas que en virtud de fortaleza et gracia de hermosura en el mundo florescieron (f. 178v).

Como se acaba de mencionar anteriormente, “los otros muchos famosos cavalleros, dueñas et doncellas” sugiere que en la inmensa sala hay un gran grupo de retratos que no se mencionan, para los cuales se prefiere una *abreviatio* inclusiva. Es, en verdad, una lista muy grande cuyos límites se desconocen, lo que indica un número astronómicamente grande (Eco 2019: 15). Toda la sala se convierte entonces en una especie de *hyperimage* que reúne un conjunto de imágenes. En la definición de Thürlemann (2019: 1) la *hyperimage* en realidad está compuesta por un grupo calculado de imágenes seleccionadas, pero si consideramos la sala con la lista de nombres indicada podemos suponer que se trata de una sala temática, la de los héroes y las heroínas, generando así una forma de interrelación entre las imágenes individuales que definen con precisión el significado semántico de la habitación. Se podría así imaginar a un museo temático en el cual se despliega una serie de cuadros en los que aparecen personajes e historias, lo que Hamon (1995) detecta como segunda tipología entre la tantas que se pueden localizar cuando hablamos de dispositivo museo y textos literarios, o sea la que ve a un personaje elaborar su propio museo transformando su propia habitación en una exposición.

De inmediato salta a la vista un hecho singular, a saber, la presencia de héroes de la Antigüedad junto a los de la tradición románica medieval europea. Si el

Clarián de Landanís fue compuesto en la primera mitad del siglo XVI, esto significa que a esa altura cronológica héroes como Tristán, Isolda, Lancelot y Ginebra están considerados por los autores del siglo XVI como testigos históricos de un pasado, y ello debido a que los novelistas medievales hablan de estos personajes como figuras de un pasado mítico digno de memoria eterna. Las coordenadas históricas saltan por completo, ya que en este cuadro todo se hace antiguo por falta de perspectiva cronológica.

3. Los héroes y las heroínas del pasado y la recuperación de la memoria

En 1578, en Zaragoza, para el editor Juan Soler, Martín de Bolea y Castro publica un poema épico-caballeresco titulado *Libro de Orlando determinado*. La intención del escritor, declarada abiertamente en el prólogo, es continuar la historia de *Orlando enamorado* de Matteo Maria Boiardo. Durante la narración dos personajes, Escardasso y Reinaldo, se encuentran con un maravilloso palacio adornado con materiales preciosos, y entran en una sala inmensa; el guardián del castillo les informa que están en la Casa de la memoria en la que pueden apreciar a “los valerosos hombres d’esta tierra” (IV, 9, v. 2)⁵ tallados en las paredes. Así ven los dos protagonistas a todos los héroes de la Antigüedad. Es indudable la función que cumple este largo engarce efrástico, que consiste en evocar a través del arte héroes y heroínas del pasado para recuperar y no olvidar sus historias. Memoria, gloria e historia se presentan así palabras clave que, no por casualidad, se colocan como rimas y se enlazan entre sí dando así la cifra del poema.

Ahora bien, este ejemplo se ha tomado en consideración como punto de partida para hacer una reflexión más amplia sobre el significado de los engarces efrásticos comentados anteriormente. Como afirma Michele Cometa (2012: 143), la presencia y el posicionamiento de la éfrasis no es un simple recurso retórico, ni tampoco un engarce que cumple con la sola función de ralentización de la acción narrativa. En realidad, la presencia de estas *Wunderkammer*, en las novelas, se presta a una doble interpretación: una ligada a la función metapoética y metanarrativa, ya que el engarce efrástico no es algo separado de la novela, sino un conjunto con ella; la otra función, en cambio, es estar relacionada con el sistema cultural humanístico y renacentista.

En lo que se refiere al primer aspecto, el engarce efrástico casi siempre se sitúa al comienzo de una aventura. En el sistema narrativo, la presencia de una

⁵ Se cita del ejemplar de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, f. 35v.

arquitectura maravillosa, como bien recuerda Stefano Neri (2007: 41), cumple la función de abrir paso hacia la aventura del caballero; del mismo modo, las salas pintadas, ubicadas en el interior de maravillosos palacios y castillos, constituyen una pausa preparatoria hacia un nuevo y posterior acontecimiento. Durante la visita, el protagonista, o los protagonistas, admiran a los héroes del pasado y extraen de ellos nueva vida para imitarlos y así afrontar con mayor ardor las pruebas posteriores. Observar retratos de hombres ilustres asume la función de recuperar la memoria, pero a la vez procura cierta emoción, ya que la celebración de los antiguos facilita emocionalmente, además del espíritu de emulación, también un bienestar interior. Esta oposición se basa en una distinción agudamente señalada por Settis (1979: 181), a saber, entre la imagen representativa (a la que pertenece la *salutatio*) y la imagen narrativa (a la que pertenece la *memoria*).

En cierto sentido, la ékfrasis puede prefigurar y/o anticipar el sentido, si no de la novela, de los episodios posteriores, cumpliendo así una función metanarrativa plena (Cometa 2012: 152). Por otro lado, recuerda Cometa (2012: 153), la novela es una compleja máquina intertextual que, en algunos casos, por no decir con frecuencia, se convierte también en una máquina intermedial, de modo que las aventuras pintadas, o la mera evocación de los héroes del pasado, tienen o pueden tener una repercusión en la continuación de la narración. A esto habría que añadir también que estas suspensiones narrativas funcionan como máquinas de activación de lo maravilloso, de lo que se alimenta continuamente la novela medieval y renacentista para involucrar cada vez más al lector. Es decir, actúan como motores de entretenimiento con el mismo sistema que las series de televisión.

El segundo aspecto se refiere al sistema cultural del que son portadoras las novelas. La recuperación de la literatura clásica no se realiza solo porque esta se estudia filológicamente, sino que dicho estudio, encaminado a recuperar textos, ofrece la posibilidad de imitarla y por tanto de perpetuar un sistema cultural que conecta el presente del escritor con el pasado. La recuperación de elementos retóricos, artísticos y literarios debe verse en este contexto de hipersistema de signos (Gardini 2010: 13).

Otro elemento fundamental, repetido a menudo por los intelectuales europeos del siglo XVI, es la importancia de la memoria. El Renacimiento, en particular, al reflexionar sobre el pasado, al estudiarlo, medita también sobre el olvido, sobre el tiempo perdido, sobre el paso del tiempo. En el espíritu de recuperación del pasado, no solo la literatura clásica juega un papel fundamental, sino también la historia, entendida como una “nuova coscienza della temporalità della vita” (Gardini 2010: 120). Los antiguos enseñan algo, pero yendo más allá del sentido

profundamente moral: se convierten en modelos de virtud en vista de su excelencia en algo. Los retratos de hombres “virtuosos” constituyen la celebración del pasado, la advertencia para el presente, y son precisamente “virtuosos” por haber dominado diversas circunstancias adversas (Gardini 2010: 127). La narración de sus historias, tanto a través de la palabra como a través de la visualización de hechos simbólicos, constituye una de las formas más extendidas de recuperación del pasado en la Edad Media y en el Renacimiento. Es por ello que el pasado se convierte en un elemento temático literario, sobre todo a través de las dinimizaciones de relatos pintados y narrados efrásticamente que exaltan la fuerza, la virtud y el coraje, ideales caballerescos que vinculan el mundo clásico con la cultura medieval y renacentista.

Bibliografía citada

- ALBERTI, LEON BATTISTA (1976), *Della pittura*, edizione critica Luigi Mallè, Firenze, Sansoni.
- COMETA, MICHELE (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- DACOS, NICOLE (1979), “Arte italiana e arte antica”, *Storia dell’arte italiana. III L’esperienza dell’antico, dell’Europa, della religiosità*, eds. Giulio Bollato; Paolo Fossati. Torino, Einaudi: 5-68.
- ECO, UMBERTO (1985⁵), *Arte e bellezza nell’estetica medievale*, Milano, Bompiani.
- ECO, UMBERTO (2019), *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani.
- ELSNER, JAŚ (2007), “Viewing Aradne: from èkphrasis to wall painting in the Roman world”, *Classical Philology*, 102, 1: 20-44.
- FALCINELLI, RICCARDO (2017), *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Torino, Einaudi.
- GARDINI, NICOLA (2010), *Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- HAMON, PHILIPPE (1995), “Le Musée et le texte”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, XCV, 1: 2-12.
- HARO CORTÉS, MARTA (2003), *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*, Madrid, Laberinto.
- LACARRA MARÍA JESÚS; CACHO BLECUA, JUAN MANUEL (2012), *Historia de la literatura española. 1. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*, Barcelona, Crítica.
- MENEGHETTI, MARIA LUISA (2010), *Il romanzo nel Medioevo*, Bologna, il Mulino.
- NERI, STEFANO (2007), *L’eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, ETS.

- PIOLETTI, ANTONIO (1998), “Pluralità dell’Antico nelle culture europee del Medioevo”, *L’Antinçhità nella cultura europea del medioevo. L’Antiquité dans la culture européenne du Moyen Age*, eds. Rosanna Brusegan; Alessandro Zironi. Greifswald, Reineke-Verlag: 149-56.
- SETTIS, SALVATORE (1979), “Iconografia dell’arte italiana, 110-1500: una linea”, *Storia dell’arte italiana. III L’esperienza dell’antico, dell’Europa, della religiosità*, eds. Giulio Bollato; Paolo Fossati. Torino, Einaudi: 175-270.
- THÜRLEMANN, FELIX (2019), *More than one picture. An art history of the hyperimage*, Los Angeles, Getty Publication.

Gaetano Lalomia es Catedrático de Filología románica en la Universidad de Catania (Dipartimento di Scienze Umanistiche). Es miembro del grupo de investigación Clarisel (Universidad de Zaragoza) y codirector de la colección editorial ArDiTeHis. Su ámbito de investigación se centra en la narrativa breve románica y en los libros de caballerías; además investiga la recepción de las obras medievales en el siglo XVI.

glalomia@unict.it