

TAN SUMO Y ALTO ACTOR DE SUS HECHOS:
EL AUTOR ANTE LA TUMBA DE AQUILES
EN EL TAPIZ DE TROYA

ELENA MUÑOZ
Universidad de Salamanca

*Es deprimente enfrentarse a la constante presión de los medios y de los estudiantes a jugar al juego historicista antimitológico. Por estos motivos debemos resistir a los intentos de identificar un tumulus «real» de Aquiles (y añadiría, una guerra troyana «real»).*¹

LOS TAPICES GÓTICOS DE LA *GUERRA DE TROYA* DE LA CATEDRAL DE ZAMORA se suponen copias de 4 de los 11 originales tejidos hacia 1472 en los talleres de Grenier en Tournai para Carlos el Temerario.² En el último tapiz, *La destrucción de Troya*, aislados en la arquitectura del extremo derecho, tres personajes repre-

¹ BURGESS, J., «Tumuli of Achilles», en ARMSTRONG, R., y DUÉ, C. (eds.), *The Homerizon. Conceptual Interrogations in Homeric Studies*, Washington, Centre for Hellenic Studies, Harvard University, 2006, p. 27 (trad.). El presente texto se enmarca en el proyecto de tesis dirigido por Lucía Lahoz, *Imagen, discurso y memoria de la práctica gótica en la catedral de Zamora* (MECD-FPU17/03735) y el proyecto de investigación «Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas» dirigido por Fernando González (MINECO-HAR2017-85392-P, 2018-2020) en la Universidad de Salamanca. Remitimos a la bibliografía y estado de la cuestión recogidos en MUÑOZ, E., «*Tapiçeria rica y otras cosas ançianas que hayan sido de nuestro abuelos y bisabuelos*. Los Tapices de Troya en la catedral de Zamora», en PENA, M. A., y DELGADO, I. (eds.), *Humanistas, helenistas y hebraístas en la Europa de Carlos V*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2018, pp. 411-437; MUÑOZ, E., «Nacidos para mirar... tapices del revés», *Monograma*, 2, 2018, pp. 17-37. Disponible en línea en <<http://revistamonograma.com/wp-content/uploads/2019/06/Revista-Monograma-2-2018.pdf>> (consulta: 22/9/2019); MUÑOZ, E., «De la imagen de autor en la tapicería de corte», en *Congreso Internacional Carlos V en Valladolid, de Rey a Emperador*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2018; y MUÑOZ, E., «Sobrepieles de cultura: los tapices de Troya», en PAYO HERNANZ, R. J.; MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, E.; MATESANZ DEL BARRIO, J., y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J. (eds.), *XXII Congreso Nacional de Historia del Arte, Vestir la Arquitectura*, Burgos, Universidad de Burgos, 2019, vol. 1, pp. 899-904.

² Estos cuatro representan: *El rapto de Helena*, n. II de la serie; *La tienda de Aquiles*, VI; *La muerte de Troilo, Aquiles y Paris*, VIII; *La destrucción de Troya*, XI.



Fig. 1. Taller de Pasquier Grenier, Tournai (?), Destrucción de Troya, detalle, Decapitación de Polixena, h. 1472. Imagen extraída de ASSELBERGHS, J. P., *Los tapices flamencos de la catedral de Zamora* (1969), en SAMANIEGO, S. (ed.), *Salamanca, Caja Duero*, 1999.

sentan una ‘discusión de autoría’. Señalan y miran hacia el motivo final de la historia que los precede: la decapitación de Polixena sobre la tumba de Aquiles [fig. 1].³ El paso previo a esta escena en el drama es la caída del eácida, padre de Pirro el verdugo, e implica la construcción de la losa funeraria que será usada como ara sacrificial: la *Muerte de Aquiles*, en el tapiz II de Zamora, cuya tercera orla (en francés, la latina casi perdida) glosa las figuras:

Aquiles fué por Hécuba llamado. / Llegó al templo según lo convenido. / Polixena con el renombrado / Arquilogo, que entonces fué allí muerto./Paris, que estaba secretamente al acecho/ veinte hombres sobre Aquiles arrojó. / Mató a siete; pero Paris de un flechazo / Mató a Aquiles, entre los griegos, flor de los valientes (fr.).⁴

Aquiles acudió a la boda con Polixena en el templo troyano para aplacar la guerra, pero fue traicionado por Paris, hermano de la prometida, y esta de-

³ Entrada a la imagen y concepto de autor en estudios de tapicería, y respecto a esta figura, véase nota 1; especialmente, ASSELBERGHS, J. P., *Los tapices flamencos de la catedral de Zamora* (1969), en SAMANIEGO, S. (ed.), *Salamanca, Caja Duero*, 1999; CAVALLO, S., «Scenes from the Story of the Trojan War», *Medieval tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Metropolitan Museum of New York, 1993, pp. 229-249.

⁴ Para las orlas: GÓMEZ, A., y CHILLÓN, B., *Los tapices de la catedral de Zamora*, Zamora, San José, 1925, *passim*. Pueden verse las imágenes digitalizadas de los tapices en la web <<http://tapices.flandesenhispania.org>> (consulta: 29/9/2019).

gollada por el hijo del pelida como venganza expiatoria. La tercera orla en la *Destrucción* culmina la historia:

La reina Hécuba a Antenor encontrando / En custodia a Polixena le entregó, / Que aterrada de un lado a otro huía. / Después Pirro le cortó la cabeza / Sobre la tumba en que Aquiles yacía; / Por lo cual Hécuba quedó tan afectada, / Que como un perro rabioso se enfureció / Y a los que encontraba a su paso mordía (*fr.*).

Polixena fue entregada por Hécuba a Antenor, y Pirro terrible le cortó la cabeza sobre la tumba de su padre; Hécuba se enfurece aullando como un perro (*lat.*).

El sacrificio cierra el relato y da paso al palco de los autores. Sobre y bajo ellos cuelgan orlas exhortativas moralizantes condensando la tragedia en un *contemptus mundi, ubi sunt*:

Así acaba la historia lamentable / de la ciudad digna de renombre. / La gran Troya, noble y honorable, / de gran fama y excelso nombre, / de tan gran alabanza y gran recuerdo, / tan celebrada, tan fuertemente construida, / respetada por su poderío, / antes floreciente, al presente destruida (*fr.*).

Esta es la ilustre nación troyana, famosa en los siglos pasados por la multitud de sus insignes varones: hoy no ofrece más que ruinas a los ojos que la contemplan (*lat.*).

Asselberghs barajó la posibilidad de que estos autores representasen al anónimo creador del escenario y la poesía tejida o a los escritores de la historia autorizados en el entorno franco-borgoñón del siglo xv: Benoît, Guido, Millet, Lefèvre, Dictis y Dares. Estos últimos se presentaban como testigos de los hechos, y los otros imitadores se tenían por traductores de esa *historia verdadera*. Cavallo resaltó lo genérico de la figura: arquetipo de autor-intérprete muy usado en el teatro y la tradición iconográfica del arte religioso y de crónica; véase el retrato del siglo xv de Guido della Colonne escribiendo su *Historia de la destrucción* en la traducción francesa del BNE Ms. Fr. 22553.⁵

La profusión de este tipo de figuras en la tapicería desvela la ligazón del tapiz con el libro como aparato de historiar en imágenes. Aquí se trata de descubrir las funciones que cumple la figura del triple autor, escritor, lector, espectador de la historia troyana, para descubrir un sentido de 'artista' oscurecido por la descontextualización de la obra. El tapiz en cuestión es una pieza interartística, cargada de relaciones intervisuales e intertextuales, síntesis de plástica y poesía. Las investigaciones literarias son básicas para entender su compuesto

⁵ Notas 1 y 3.

de imágenes escriturales y figurativas. En este sentido, la representación de la epigrafía, que materializa un texto en el sepulcro de Aquiles, resulta fundamental.⁶ El programa figurativo vincula esa inscripción directamente a los retratos de los autores a través de las ubicaciones de las figuras y la mirada y gestos de los personajes. El epitafio es, por tanto, un elemento visual iconográfico que permite interpretar el motivo de la autoría al que va ligado, en un campo epistemológico de fusiones y oposiciones entre mito e historia, ficción y realidad. Las distintas escalas de valores epistemológicos, artísticos y poéticos se harán accesibles a través de la composición de imágenes y textos medievales que, en su entretimiento, conjugan principalmente los temas de amor y muerte para lograr el efecto narrativo y expresivo que imprime esta obra épica y trágica en los tapices.

AMORES DE AQUILES Y POLIXENA: DEL SEPULCRO AL ALTAR SACRIFICIAL

El episodio de la muerte de Aquiles es uno de los más señalados en las epopeyas clásicas, y su tumba es lugar preferido de culto y epifanía del héroe. En la *Iliada*, Homero juega con la vida y la muerte del pelida, condenado al Hades, pero ni relata su caída ni describe su túmulo: lo prevé en el funeral de Patroclo, y a través de vaticinios. En la *Odisea*, el fantasma de Agamenón conversa con la sombra del héroe, ya fallecido, le cuenta cómo fue quemado y luego enterrado por los griegos junto a Patroclo en una tumba gigantesca, que los marineros veían desde lejos del Helesponto (para Burgess, una alusión genérica al túmulo heroico).⁷

⁶ RICO, D., «Arquitectura y epigrafía en la Antigüedad tardía: testimonios hispanos», *Pyrenae*, 40, 1, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009, pp. 7-53; DEBIAIS, V., «La poétique de l'image. Entre littérature classique et épigraphie médiévale», *Veleia*, 29, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2012, pp. 43-53; DEBIAIS, V., «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales», *Codex Aquilarensis*, 29, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2013, pp. 169-186; DEBIAIS, V., «Intención documental, decisiones epigráficas. La inscripción medieval entre el autor y su audiencia», en MARCHANT, A., y BARCO, L. (eds.), *Escritura y sociedad: el clero*, Granada, Comares, 2017, pp. 65-78. Sobre el «tapiz petrificado» véase LAHOZ, L., *Imago Universitatis*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2018 [catálogo de exposición].

⁷ BURGESS, J., «Tumuli...», *op. cit.* (BURGESS, J., «The Death of Achilles in Ancient Myth», *Classical Antiquity*, 14, 2, Los Angeles, University of California Press, 1995, pp. 217-244;

En la *Hécuba* de Eurípides, de nuevo aparece el fantasma del guerrero para exigir la muerte de Polixena a cambio de que los griegos puedan volver a casa, dando motivos así a esta venganza sacrificial, que no aclara la *Ilioupersis*.⁸ En las *Metamorfosis*, el verdugo es el mismo Pirro, y la sombra de su padre, para que no sepulten la causa de su muerte en su sepulcro, le reclama: «¡Que aplaque los manes de Aquiles el sacrificio de Polixena!».⁹

La *Etiópida* contradice la *Ilíada* y la *Odisea* deificando al héroe, salvándolo del Hades en un traslado físico y psíquico de la pira a la eternidad de Isla Blanca. Esta incoherencia, entendida de modo historicista, condujo a deducir que el túmulo era un cenotafio.¹⁰ Pero las pruebas de que Leuka (Isla Blanca) fuese el centro geográfico del culto al *divino Aquiles*, eran inconcluyentes.¹¹ La cuestión enriquece la interpretación de los motivos medievales con connotaciones políticas, ya que los restos arqueológicos sugieren cultos antiguos establecidos en lugares de visitación en la literatura. Alejandro Magno rindió homenaje a la tumba del pelida, y si Aquiles era referente del macedonio, este lo sería para emperadores romanos y señores medievales.¹²

La leyenda poshomérica recogida por los cristianos ubica la muerte de Aquiles en el templo troyano de Apolo Timbreo, y suele motivarse en el amor de Polixena, en una clave más sensual que las tragedias griegas.¹³ Las fuentes

The Death and Afterlife of Achilles, Baltimore, Johns Hopkins University, 2009; KING, K. C., *Achilles. Paradigms of the war hero from Homer to the Middle Ages*, Los Angeles, University of California, 1991, donde se trata por extenso la arqueología, la literatura y la iconografía clásica). HOMERO, *Ilíada*, ed. de A. López Eire, Madrid, Cátedra, 1989.

⁸ BURGESS, J., «Tumuli...», *op. cit.*; OLLER, M., *Orígenes y desarrollo del culto de Aquiles en la Antigüedad: recogida y análisis de fuentes*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004, pp. 10 y 146; OLLER, M., «Fantasmas de Aquiles: epifanías heroicas entre el mito y el culto», *Minerva*, 27, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014, pp. 77-96.

⁹ FERNÁNDEZ, M. C., *Leyendas de la guerra de Troya*, Madrid, Alderabán, 2001, pp. 276-277.

¹⁰ EDWARDS, A. T., «Achilles in the Underworld. Iliad, Odyssey, and Aethiopsis», *Greek, Roman and Bizantine Studies*, 26, Durham, Duke University, 1985, pp. 215-227.

¹¹ HOOKER, J. T., «The cults of Achilles», *Rheinisches Museum*, 131, Colonia, Universidad de Colonia, 1988, pp. 1-7.

¹² RADER, B., *Tumba y poder: el culto político a los muertos desde Alejandro hasta Lenin*, Madrid, Siruela, 2006, p. 15, n. 2 y p. 190, n. 161; ERSKINE, A., *Troy between Greece and Rome*, Oxford, Oxford University, 2001, pp. 105-253; y RAYNAUD, C., *Images et pouvoirs au Moyen Âge*, París, Le Leopard d'or, 1993, pp. 101 y 135.

¹³ FERNÁNDEZ, M. C., *Leyendas...*, *op. cit.*, pp. 219-228. OLLER, M., *Orígenes...*, *op. cit.*, p. 147.

tardoantiguas son más parcas en la alusión a estos amores, pero entre ellas, Casas salvó el episodio en Dictis y Dares, fuente ubicua de la tragedia medieval.

En Dictis: «Sepultaron en el Sigeo los huesos de Aquiles, que habían guardado en una urna y juntado con los de Patroclo. La construcción del sepulcro la contrata Ayax» (15); tras derribar las murallas troyanas, a Polixena, «por consejo de Ulises», se la ofrece Pirro al espíritu de Aquiles (v, 13).

En Dares: Hécuba con Paris «trama para vengar su pena un plan propio de una mujer y temerario»; llama al pelida para sellar «la paz y alianza» en el templo de Apolo; el héroe acude con Antiloco «do todas partes se lanzan contra ellos a traición y les disparan flechas»; Agamenón los entierra en un sepulcro con pomposo funeral (34), y cuando los griegos van a marcharse, tras quemar Troya, el cielo se nubla y Calcante anuncia «que no se había dado satisfacción a las almas de los difuntos»; Polixena es entregada a Pirro y «este la degüella ante la tumba de su padre» (43).¹⁴

En obras plásticas de tema clásico es común encontrar el mito de Aquiles, pero el sacrificio de Polixena no es muy representado, aunque duradero, al menos desde 570-560 a. C. en el ánfora ática de figuras negras del Museo Británico. La sensualidad es recurso más propio de artes modernas, como en el tapiz que conserva el Palacio Real de Madrid, de Guillermo de Pannemaker, de *Las poesías* de Ovidio.¹⁵ Pero el motivo siempre articula los temas de amor y muerte. En algunos sarcófagos se plasma con un tono tan pesimista que no ha extrañado que daten de la Anarquía del Imperio. Al sarcófago de Madrid le falta la mitad del ciclo y solo queda el rito de boda frustrada. El recientemente hallado en Turquía combina el sacrificio vacuno con el de Polixena junto al túmulo del pelida, una «horrorificación» de las ofrendas funerarias.¹⁶ La ofrenda de la mujer es el voto supremo que el hombre rinde al dios para pacificar las naciones y expiar la traición; las representaciones medievales posiblemente fuesen interpretadas con connotaciones religiosas, en paralelo a la muerte del mesías.

¹⁴ BARRIO, F. del, y CRISTÓBAL, V., *La Ilias Latina. Diario de la Guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la Destrucción de Troya de Darse Frigio*, Madrid, Gredos, 2001, *passim*.

¹⁵ BELTRÁN, M. T., «El mito de Aquiles en el arte», *Anales de la Universidad de Murcia*, 42, Murcia, Universidad de Murcia, 1983-1984, pp. 97-114; MÉLIDA, J. R., «Los tapices de Palacio», *La Ilustración Española y Americana*, 1, 1882, p. 20.

¹⁶ Véase POZA YAGÜE, M., «Bodas de Sangre», *Rinconete*, CVC, 7/5/2002, y BURGESS, J., «Tumuli...», *op. cit.*

HISTORIA CONTRA ARTIFICIO

Según los estudios de Saxl y Panofsky, la historia troyana medieval es de cuño norteño. Invasión de Italia atravesando su frontera transalpina, y por el sur, gobernada por los Hohensstaufen y los Anjou. Pero tendría mayor divulgación fuera de la Península a consecuencia de la fama del *Roman de la Troie*, compuesto en el siglo XII por Benoît de Saint Maure para Leonor de Aquitania y Enrique II de Inglaterra. Franceses y borgoñones fueron grandes patronos de tapicería troyana al menos desde el siglo XIV, y sus promociones fueron copiadas para italianos, sobre todo, en el XV. El *Roman* pudo llegar a Castilla cuando Leonor, hija de Enrique, era esposa de Alfonso VIII, de manera que, junto con otras fuentes, pudo ser interpretado en las crónicas hispanas.¹⁷

Benoît había ampliado los «diarios» de Dictis y Dares ensalzando su veracidad historiográfica, ya que se «sabía» que Homero había escrito su obra mucho después de que tuviera lugar aquella antigua guerra.¹⁸ A la manera anacrónica del romance cortés, Benoît representó el amor de Aquiles y Polixena para los cortesanos, y tuvo influencia profunda en la épica europea.¹⁹ Polixena en esta obra no juega un papel activo, pero figura como ofrenda a los griegos y última superviviente del linaje troyano,²⁰ así como en los tapices unos siglos después. Las ilustraciones del romance manuscrito, además, enfatizaban la «aflicción amorosa destructiva» de Aquiles apoyándose en los funerales de Héctor, resaltando el binomio amor-muerte para enfatizar el *topos* que condena la sensualidad femenina.²¹ Los estudios de algunas miniaturas italianas (BNE. Ms. Fr. 9685, Cod. Lat. 5895, h. 1300) indican que «hipotéticos modelos franceses» habían sido traspuestos al estilo del *Trecento*; curiosamente, el sepulcro de

¹⁷ PANOFSKY, E., y SAXL, F., *Mitología clásica en el arte medieval* (1933), Vitoria, Sans Soleil, 2015. RODRÍGUEZ, R. M., «El territorio del código: presencias, resistencias e incertidumbres», *Revista de Poética Medieval*, 20, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2008, pp. 127-162.

¹⁸ CONSTANS, L., y FARAL, E., *Le Roman de la Troie en prose*, París, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1922.

¹⁹ GATHERCOLE, P. M., «Illuminations on the manuscripts of the Romance of Troy», *Romance Notes*, 16, 2, Chapel Hill, University of North Carolina, 1975, pp. 430-438.

²⁰ Véase RAYNAUD, C., *Images...*, *op. cit.*, pp. 141-156.

²¹ PROSSER, S., *A Study of the British Library Manuscripts of the Roman de Troie by Benoit de Sainte-Maure: Redaction, Decoration, and Reception*, University of Sheffield, 2010, pp. 77-82, 155, 176-177 y 183.



Fig. 2. Taller de Pasquier Grenier, Tournai (?), Destrucción de Troya, detalle, Sepulchro de Aquiles, h. 1472. Imagen extraída de <<http://tapices.flandesehispania.org>>.

ASSELBERGHS, J. P., *Los tapices flamencos de la catedral de Zamora* (1969), en SAMANIEGO, S. (ed.), *Salamanca, Caja Duero*, 1999.

Aquiles como altar de sacrificio toma forma de sarcófago tardoantiguo, estrigilado.²² Y un tratamiento distinto reciben las copias de la traducción francesa del *De mulieribus claris* de Boccaccio (siglo xv) hechas para los borgoñones (BNF. MS Fr. 12420, MS Fr. 598). La tumba del tapiz se asemeja más a los primeros modelos [fig. 2].

Otro texto de referencia para crónicas y leyendas medievales es la *Historia destructiones Troiae* de Guido delle Colonne, que prosifica en latín el *Roman* de Benoît hacia 1287. Castro lo ha tratado como reflejo cultural de época, atendiendo a cómo el jurista pretendía hacer una crónica «verosímil e imparcial». Como había hecho Benoît, crítica artificiosidad de Homero, pese a que conocía su obra acaso a través de la antología escolar de la *Ilias latina*:

Homero, que gozó de la mayor autoridad entre los griegos de su tiempo, transformó la pura y simple verdad de esta historia en vestigios artificiosos, imaginando muchas cosas que no sucedieron y alterando la realidad de las que sí sucedieron.²³

²² PANOFSKY, E., y SAXL, F., *Mitología...*, *op. cit.*, pp. 78-97.

²³ Citado en CASTRO, P., «La tradición homérica en el mundo medieval: una aproximación a los elementos míticos y maravillosos en la *Historia Destructionis Troiae* de Guido de Colonne», *Porticum*, 4, 2012, p. 93.

Un «falso» Homero había hecho intervenir a los dioses paganos y tratar con los mortales faltando a la ontología cristiana, y por eso, en cambio, se ensalza Dictis y Dares: «para que sepan separar lo verdadero de lo falso en aquellos hechos que sobre la citada historia aparecen registrados en los textos latinos»; estas versiones de Dictis y Dares, de los siglos I y III d. C., son como diarios de guerra; fingen un autor testigo de los hechos y minimizan las intervenciones sobrenaturales en busca del comentado efecto historiográfico. Guido se presenta en su obra como imitador de aquellos testimonios ‘verídicos’ frente a las «mentiras de los poetas y de Homero». Pero, pese a ello, a finales del siglo XIII, para Guido, «lo maravilloso conforma parte de lo cotidiano» exclusivamente «en la medida que representa lo distinto y lo novedoso», y en su historia se reúnen sátiros, dragones, objetos extraordinarios de un mundo exótico, la otredad del caballero, como «condición de la sorpresa y de la admiración» ante una historia lejana que funde lo real e irreal. Para Castro, el imaginario medieval de Guido anula así las fronteras entre verdad y ficción, historia y mito, en una narración que oscila, o funde, crónica y romance.²⁴ De esta manera, la ambigüedad de la *Historia de la destrucción de Troya*, que mantiene su reflejo en los tapices, continúa la tradición mítica, y Castro con ello suma las suyas a las impresiones de Rodríguez Porto sobre la *Crónica troyana* de los reyes castellanos. La raíz metodológica de estas interpretaciones es el carácter anacrónico de la obra medieval, ya presente en los textos de Benoît.

En el siglo XV, la audiencia de los dramas y tapices que se difunden desde el norte de Europa, eran principalmente los cortesanos borgoñones. A mediados del siglo, Felipe el Bueno manda versionar a Raoul Lefèvre la nueva obra de Jacques Millet —que retomaba el *Roman* francés— en el *Recueil des Histories de Troie*, incluyendo la *Destructionis*, posibles fuentes de los cartones de los tapices y muestras del escenario donde estos tejidos cumpliesen sus funciones político-teatrales abriendo brechas en los muros de los palacios, entre realidad y representación, como espejos de caballeros y dinastías.²⁵

En Castilla, el sustrato de Dictis y Dares se espesa en el estudio de Alfonso X, que produjo *La General Estoria* y la *Crónica General*.²⁶ La versión de 1350 del

²⁴ CASTRO, P., «La tradición...», *op. cit.*, pp. 89-98.

²⁵ Ashelbergs, Cavallo, o Weigert son algunos de los autores que han estudiado estas prácticas. Nota 1.

²⁶ Los compositores de la *General Estoria* debían conocer obras como la *Histoire ancienne jusqu'à César* que fusionaban el Dares con el *Roman*: CASAS RIGALL, J., *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 122-123 y 135.

Roman se hizo en *La Crónica Troyana* comenzada por Alfonso XI, y a su muerte de peste negra, el libro «fué acabado de escribir e de estoriar» en 1388 con Pedro I. Los estudios de Rodríguez Porto desvelan cómo estas estorias iluminadas elevaban el poder laico, el triunfo bélico de la monarquía hispana, trasladaban al presente el pasado a través de la conjunción de contemporaneidad y antigüedad, lo cotidiano y exótico, en la fusión de contenidos propio de las formas plásticas.²⁷

Con los petrarquistas se produce un cambio cualitativo en los tratamientos de la Iliada, y la imprenta favorece el salto cuantitativo influyendo en la concepción de los autores.²⁸ Ello se traduce en la corte de Juan II en el entusiasmo homérico representado por el marqués de Santillana. Recuperación de lo clásico y triunfo militar se conjugan también en los tapices norteños, de audiencia en origen borgoñona, y recontextualizados en este entorno hispano del siglo xv, al que dirigen los escudos de Íñigo López de Mendoza (II conde de Tendilla, nieto de Santillana) retejidos en los paños con divisa A buena guía concedida en 1486 por los servicios al papa y a los Reyes Católicos.²⁹

EPITAFIO: ARTE Y MITO CONTRA HISTORIA

Los autores en el tapiz —que dependiendo del contexto pueden ser interpretados como cualquiera de aquellos autorizados en la literatura troyana— están dirigiendo nuestra mirada hacia ese elemento que parece indicar que se trata de identificarlos con los istoriales y poetas: el epitafio de la losa de Aquiles.

El ara lleva una frase tejida en forma de epigrafía donde Ashelbergs leyó una «alusión a la bravura y muerte del nieto de Eaque». La transcribió («hectoris eacides domitor clam cantus in armis Occubuit paridi traiectus arundine plantas») con algunas inexactitudes si se compara con la cita de la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon: «Hectoris Eacides domitor clam incautus inermis / Occubui, Paridis traiectus arundine plantas» (1, 473-474), verso vertido al castellano en el «Alexandre: Achilles so, que yago so est mármol cerrado, el que ovo

²⁷ Véase RODRÍGUEZ, R. M., «El territorio...», *op. cit.*

²⁸ Nota 1. MUÑOZ, J. R., «La recepción de Homero en el Humanismo y el Renacimiento: de Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez», *Artifara*, 14, Turín, Università degli Studi di Torino, 2014, p. 109.

²⁹ Nota 1.



Fig. 3. . Taller de Pasquier Grenier, Tournai (?), Destrucción de Troya, detalle, Epitafio, h. 1472. Imagen extraída de <<http://tapices.flandesenhispania.org>>.

ASSELBERGHS, J. P., *Los tapices flamencos de la catedral de Zamora* (1969), en SAMANIEGO, S. (ed.), *Salamanca, Caja Duero*, 1999.

a Éctor el troyano rancado; matóme por la planta Paris el perjurado, a furto, sin sospecha, yaziendo desarmado» (329) [fig. 3].

La interpolación del *Alexandre* ha sugerido a Casas algunas diferencias de «calificación moral» debido a la «cristianización y medievalización» de formas y contenidos. En cuanto a las desviaciones respecto a la *Ilias latina*, observó que algunos detalles se habían fijado en la *Alexandreis*, y estaban vinculados al *Excidium*, texto «en estado líquido» y de gran difusión europea donde el epitafio figura en la redacción del día frustrado de las nupcias y así efectúa el engarce de los motivos de amor y muerte. Pero si el *Alexandre* pudiera partir del *Excidium*, en cambio «omite el papel de Polixena en la muerte de Aquiles», muy presente en Dictis y Dares, cosa que Casas achacó al «interés por la abreviación» del poeta castellano.³⁰

Châtillon muere atacado también de peste negra, a inicios del siglo XIII en Amiens.³¹ En su libro se han visto muestras del alejamiento de la intervención divina, mientras Dictis y Dares la mantienen para justificar los actos deshonorosos. Aquiles es paradigma: «La fama es dispensada por una acción material de los hombres que como tal es falible», escribe Sverdlhoff,³² la memoria de los actos aquí depende de su representación artística:

³⁰ CASAS RIGALL, J., *La materia...*, op. cit., p. 77-78; PICHEL, R., «La eclosión de la materia clásica en las letras castellanas peninsulares bajomedievales. Compilaciones troyanas no autónomas», *Scriptura*, 23-24-25, Lérida, Universitat de Lleida, 2016, pp. 155-176; CRISTÓBAL, V., «Dido y la *Eneida* en el *Excidium Troiae*, en Iucundi acti labores», en *Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2004, pp. 239-245; CASTILLO, N. del, «El ms. 126 del Archivo Capitular de El Burgo de Osma: un nuevo testimonio del *Excidium Troiae*», *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios Latinos*, 34, 1, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 61-72.

³¹ La peste negra supone un hito en las concepciones de la vida postrera que se traduce en interés en la ubicación y propiedad de los sepulcros: COHN, S. K., «The place of the dead in Flanders and Tuscany: towards comparative history of the Black Death», en BRUCE, G., y MARSHALL, P., *The place of the Dead. Death and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 17-43.

³² *Infra*.

Oh, extraordinaria fortuna la de este hombre —dice [Alejandro de Aquiles]— [...] compruebo cómo se le ha acrecentado el honor a este hombre: mereció luego de la muerte, como gran pregón de su laude, a Homero. ¡Oh, ojalá cuando haya desaparecido mi cuerpo la no adversa fama con tan grandes laudes mis triunfos eleve! [...] temeré solamente que le falte la fama, luego de la muerte, a mi ceniza sepulta. Y a la fama sola yo la considero más importante que a los Campos Elíseos (478-492).

«Amigos —diz [el macedonio]—, las gestas que los buenos fizieron, cascunos cuáles fueron e qué preçio ovieron, los que tan de femençia en livro las metieron algún pro entendién porque lo escrivieron. Los maestros antiguos fueron de grant cordura, trayén en sus faziendas seso e grant mesura, por esso lo metieron todo en escriptura pora los que viniessen meter en calentura» (764-5).³³

En los versos 470-477 del *Alexandreis* —apunta Sverdloff—, Alejandro se topa con «los *sepulchra Achillis minora quam fama*», lo cual concuerda con la sencilla losa tejida en el tapiz y para el filólogo significa «un desfasaje entre el monumento y la posteridad de las *res gestae* en la memoria de los hombres», indicativo de aquella relación de los errores en la acción pasada y la posibilidad de que se fijen en un soporte perdurable como la epigrafía. La oposición entre fugacidad del hecho y duración de su representación, da paso al recuerdo de las hazañas en el tópico del «ubi sunt: Hec brevitatis regem ducis ad spectacula tanti Compulit...» (475) («esta brevedad llevó a pensar al rey Alejandro en los vistosos hechos de tan gran jefe...»). Sverdloff observó que, en el caso hispano, la relación entre sepultura y hechos valerosos se transforma en brevedad del epitafio y grandeza de la memoria que conlleva: Alejandro «falló entre los otros un sepulcro honrado, todo de buenos versos en derredor orlado, qui lo versificó fue omne bien letrado ca puso gran razón en poco de dictado» (327-328), independencia de tamaño y magnificencia del soporte para su función mnemotécnica. La idea se mantiene en muestras cercanas a los descubrimientos arqueológicos: «Aquí do lava Xanto el pié al Sigeo / En vez de monumento, un monte encierra».³⁴ Siguiendo a Sverdloff: el artista es la medida y mediación del acto en relación con su pervivencia.

³³ Trad. ambas en SVERDLOFF, M., «Observaciones sobre la reescritura de algunas fuentes latinas en el episodio de Troya en el Libro de Alexandre: su implicancia dentro del contexto general de la obra», *Eadem Utraque Europa*, 7, San Martín, Universidad Nacional de San Martín, 2008, pp. 41-42.

³⁴ MARTÍN, L., «Al sepulcro de Aquiles», en CALDERÓN, J. A. (comp.), *Flores de poetas ilustres de España*, II, Sevilla, E. Rasco, 1896, soneto XVIII.

En el siglo xv, Juan de Mena, humanista en el entorno de Santillana, ensalza a «Homero, historiador muy antiguo y príncipe de los poetas» en su «Ilias traduzida del griego y latín en lengua vulgar castellana». En el proemio manifiesta su conocimiento del epitafio a través de la visita de Alejandro a la tumba, y la valoración del vate por parte del macedonio como proveedor de fama que prefiriere al paraíso divino, como en Châtillon:

O fue en pequeño precio teida la boz de Homero, antes en tanto grade, que Alexandre [...] leyó el epitaphio de su sepulcro, el qual Homero ditara, et dixo allí que seria bien contento detrocar la prosperidad que los dioses le tenían aparejada et partir mano la parte que los dioses en el cielo le pudiesen dar por aver un tan sumo et alto actor de sus fechos como Aquiles avía ávido en Homero.³⁵

Otras posibles fuentes de Mena son, según Serés, Petrarca o Cicerón, cuya descripción de la visita de Alejandro se enmarca en la loa al arte poética:

¡Oh, afortunado joven! ¡Que haya tenido a un Homero como heraldo de tus hechos heroicos! [...] si la *Iliada* no hubiese existido, el mismo túmulo que cubre tu cuerpo también hubiera sepultado tu nombre!³⁶

Si el uso didáctico medieval de la ficción pagana se defendía, por ejemplo, en el *Hércules* de Villena, en el siglo xvi, cuando los tapices fueron adquiridos por los Alba y Aliste —quizás para su palacio renacentista en Zamora—, Pero Mexía repudiaba «las trufas y mentiras de Amadís, y de Lisuartes, y Clarianes y otros portentos, que con tanta razón devrían ser desterrados de España como cosa contagiosa». A sus historias «falsas y malas», como las de cólera del pelida, los escritores de historia «noble y buena» oponían «crónicas y cuentos verdaderos». Frente a ellos, y con mismo fin ejemplar, había quien decía que «esto se haze mejor, digo en cosas profanas, cimentándolo en ficiones fabulosas que no en historias verdaderas [...] que verdad es lo que se scrive de Nero, mas verdad digna de ser sepultada». Como indicó Baranda, si la verdad de los hechos no los convierte en buenos, la verdad y la falsedad no corresponden respectivamente a historia buena y mala.³⁷

³⁵ SERÉS, G., «'La Iliada y Juan de Mena': de la 'Breve Suma' a la 'Plenaria Interpretación'», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII, México, El Colegio de México, 1989, p. 132; GONZÁLEZ, T., y BARRIO, F. del, «Juan de Mena y su versión de la *Ilias Latiina*», *Cuadernos de Filología Clásica*, XIX, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1985, pp. 48-84.

³⁶ Trad. *Del Pro archia poeta oratio*, en RADER, B., *Tumba...*, *op. cit.*, p. 15, n. 2.

³⁷ BARANDA, N., «En defensa del 'Amadís' y otras fábulas. La carta anónima al caballero Pero Mexía», *Journal of Hispanic Philology*, 15, 3, Ann Arbor, University of Michigan, 1991, pp. 221-236, cita la ed. sevillana de Mexía y al anónimo que le responde en carta.

Troya *destruída*, dicen las orlas, y ello no significa el olvido de sus gestas: el magnífico tapiz es muestra de la altura que alcanza su *ruina* soterrada; pero su fama no se debe a la bondad de las acciones heroicas que perpetraron esa desaparición, sino a la imagen que las representa. «La serie ‘acción heroica —escritura épica— premio en el más allá’ forma una síntesis armónica»,³⁸ y los tapices armonizan orlas, epitafio, escritura, sacrificio, tumba, retrato y, sobre todo, libros, que son la imagen de la historia. El artista-poeta tejido es demiurgo de una historia que honra al poderoso: Héctor en la *Iliada* imagina su memoria honrada en la tumba de su vencido, y así el epitafio de Aquiles recuerda al vencedor troyano. Para Rader, la venganza del muerto saciada por la ejecución de Polixena la mueve un acto violento y un deseo sexual,³⁹ añadimos: motivado por un rito de devoción y el ansia de posesión caballeresca: la mujer es parte del botín de guerra y del culto fúnebre del muerto que, cobrándose su vida, permite a los ganadores el regreso a casa.

El sepulcro de Aquiles en los tapices, como vemos, es nudo gordiano de una disciplina histórico-artística, que funde arte, historia, arqueología, lo clásico y medieval, plástica y poesía; en estos y otros sentidos, aún tiene mucho que contar. Aquí, en atención a una idea de autor-artista, hemos visto cómo el epitafio tejido reconcilia ficción e historia, imagen y culto, religión y política, mito y realidad. La losa funeraria-altar sacrificial, canta la memoria sintética de una historia y nos enseña que su recuerdo, muchas veces se debe en menor medida a quien la vive que a quien la representa.

³⁸ SVERDLOFF, M., «Observaciones...», *op. cit.*, pp. 42-44.

³⁹ RADER, B., *Tumba...*, *op. cit.*, pp. 53-54.