

# **Función ideológica de la écfrasis en la representación del clérigo letrado y su relación con el poder monárquico en el *Libro de Alexandre***

## **Ideological Function of Ekphrasis in the Representation of the Cleric and its Relationship with the Monarchical Power in the *Libro de Alexandre***

GABRIEL ALEJANDRO CALARCO  
*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/  
Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual  
gabcalarco@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-7841-6538*

### **RESUMEN**

El presente trabajo se encuentra dedicado al estudio de la écfrasis y su función ideológica en el *Libro de Alexandre*, un poema clerical castellano que es la primera de las obras del estilo poético que la crítica moderna identifica como “mester de clerecía”. Nuestro objetivo será analizar y poner en relación los diferentes pasajes del poema que pueden ser considerados como écfrasis, tanto aquellos dedicados a descripciones de obras de arte, como los que tienen por objeto lugares o acciones con un fuerte componente visual. Particularmente, nos detendremos en la figura de Apeles, artista letrado al servicio de Alejandro, y en sus obras, que son el objeto de algunas de las descripciones ecfásticas más extensas y elaboradas del poema. Con este fin, consideraremos la hipótesis del reflejo entre Apeles y el autor anónimo del poema castellano, propuesta por Amaia Arizaleta y retomada en varios estudios posteriores, para analizar lo que las écfrasis del *Libro de Alexandre* pueden decirnos sobre la concepción del arte y del artista del clérigo que lo compuso, y sobre el público al que habría estado dirigido el poema.

**Palabras clave:** poesía clerical castellana, écfrasis, *Libro de Alexandre*, clerecía y monarquía, siglo XIII.

### **ABSTRACT**

This work is dedicated to the study of ekphrasis and its ideological function in the *Libro de Alexandre*, a Castilian clerical poem that would be the first of the works of the poetic style that modern critics identify as “mester de clerecía”. Our objective will be to analyze and relate the

different ekphrastic passages of the poem, both those dedicated to the description of works of art, as well as those that have places or actions with a strong visual component as their object. In particular, we will focus on the figure of Apelles, a learned artist in the service of Alexander the Great, and on his works, which are the subject of some of the most extensive and elaborate ekphrastic descriptions of the poem. To this end, we will consider the hypothesis of the reflection between Apelles and the anonymous author of the Castilian poem, proposed by Amaia Arizaleta and taken up in several later studies, to analyze what the ekphrases of the *Libro de Alexandre* can tell us about the conception of art and the artist, of the clergyman who composed it, and about the public to whom the poem would have been addressed.

**Keywords:** Castilian Clerical Poetry, Ekphrasis, *Libro de Alexandre*, Clergy and Monarchy, 13<sup>th</sup> Century.

FECHA DE RECEPCIÓN: 17/08/2022

FECHA DE APROBACIÓN: 24/05/2023

10

## I. INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es indagar en las funciones textuales de la écfrasis en el *Libro de Alexandre*<sup>1</sup> y en lo que esta puede decirnos sobre la representación de la alianza entre saber letrado y poder monárquico en el poema. Uno de los ejes de nuestro análisis será poner en consideración la hipótesis propuesta por estudios como los de Arizaleta (*La translation*, 143-144), Agnew (“Commo en libro abierto”, 180), Weiss (*The Mester*, 140), Pascual-Argente (“El cabdal sepulcro”, 82) y Pinet (*The task*, 42-44), en los que se plantea la existencia de un paralelismo intencional entre las obras de arte representadas en los pasajes de écfrasis del poema y el trabajo de reelaboración de fuentes realizado por el poeta anónimo. Este paralelismo resulta especialmente evidente en el caso de las obras de Apeles, un artista letrado al servicio de Alejandro, cuyas descripciones constituyen algunas de las écfrasis más extensas y elaboradas del poema.

Las definiciones modernas del término *écfrasis*, particularmente a partir de Spitzer (“The Ode”), la asocian directamente con la descripción de obras de arte (Heffernan, *Museum of words*, 9-10; Webb, “Ekphrasis”, 10; Gabrieloni, “Écfrasis”, 96; Koopman, *Ancient Greek Ekphrasis*, 5). Sin embargo, se deben considerar que en los manuales de retórica antigua, como señala

<sup>1</sup> En adelante *Alexandre*. Todas las citas de este texto pertenecen a la edición de Casas Rigall consignada en la bibliografía, se indican los números de cuaderna según la numeración de esta edición.

Gabrielsoni: “[la écfasis] admitía la descripción de personas y sus acciones, así como de cualquier objeto o edificio relacionado, aunque tuviera en las obras de arte uno de sus temas preferidos” (“Écfasis”, 90). Es importante señalar que el aprendizaje y la práctica de los ejercicios de una retórica heredada de la Antigüedad todavía estaban en plena vigencia en los programas de estudio medievales que dieron origen a la cultura clerical en la cual se inserta la composición del *Alexandre* (Vàrvaro *et al.*, *Literatura románica*, 39-42), por lo que resulta particularmente relevante para nuestro análisis considerar esta definición más amplia, que incluye las descripciones de obras de arte, pero que también nos permite reflexionar sobre otros pasajes descriptivos con un fuerte elemento visual.

Teniendo este concepto más amplio de écfasis en cuenta, el siguiente análisis se centrará en dos grupos de fragmentos. En primer lugar se analizarán las descripciones extensas de las obras de Apeles: el sepulcro de Estatira (1239-1249), el sepulcro de Darío (1791-1803) y la tienda de Alejandro (2539-2595). Luego se considerarán un grupo de fragmentos descriptivos, cuyos objetos no corresponden a obras de arte, pero cuya riqueza en detalles visuales y paralelos con los motivos representados en las obras de Apeles los vuelven especialmente relevantes para su análisis en este contexto: la descripción de Asia (276-294), la ciudad de Babilonia (1460-1547), el Infierno (2334-2423) y los viajes de Alejandro al fondo del mar (2305-2322) y a los cielos (2496-2514). A través del análisis de estos pasajes y de su puesta en relación con las estrategias compositivas del poema se explorarán las funciones ideológicas de la representación del poder monárquico a través de Alejandro Magno, una figura sumamente ambigua en cuanto a sus cualidades positivas y negativas en el imaginario cultural de la Edad Media (Arizaleta, *La translation*, 220; Riva, “Nunca mayor soberbia”, 207).

## II. APELES Y LA REPRESENTACIÓN DEL ARTISTA IDEAL

El Apeles histórico, en el cual se basa la figura del pintor del *Alexandre*, fue el pintor griego personal de Alejandro, cuyas obras no se conservan (Casas Rigall, *Libro de Alexandre*, 162). La primera mención a Apeles en el poema se produce en el contexto de la descripción de los regalos recibidos en ocasión de la investidura como caballero del príncipe macedonio. En este caso Apeles no aparece como el creador de los objetos descritos, pero se menciona su apreciación positiva como una garantía de la calidad artística del escudo: “¡Apeles, que nul omne mejor d’él non obrava, / por mejor lo tenié quanto

más lo catava!” (98bc). Una función similar cumple en la c. 1877, aunque en este caso el objeto de su evaluación no es una obra de arte, sino el rostro de Talestris, la amante amazona de Alejandro. La experticia de Apeles en este caso se justifica no solo por su capacidad para producir rostros bellos en su arte, sino por su conocimiento de la tradición retórica latina de la cual proviene el ejercicio de *descriptio puellae* con el cual este pasaje cumple rigurosamente (Casas Rigall, *Libro de Alexandre*, 560; Michael, *The Treatment*, 208-209): “era tan a razón la nariz levantada / que non podrié Apeles reprehenderla en nada; / los labros, avenidos; la boca, mesurada; / los dientes, bien iguales, blancos cuemo cuajada” (1877).

12

Además de estas dos menciones como receptor, el poema lo menciona como creador de cinco obras. Como ya se señaló en la introducción, tres de ellas reciben extensas descripciones a las que se dedicará un análisis individual. Sin embargo, antes de seguir adelante, es preciso mencionar brevemente las otras obras que Apeles realiza durante el poema, sin que la voz poética se detenga en su descripción. El primero de estos ejemplos es el tálamo nupcial que Apeles construye para las bodas de Alejandro, introducido en la c. 1962, con especial énfasis en el valor económico de la obra y por lo tanto su valor como regalo de bodas: “Y fizo ad Apeles tal tálamo obrar / que el aver de Mida non lo podrié comprar” (1962ab). Curiosamente los detalles del tálamo aparecen velados en la siguiente estrofa, en una muestra de *humilitas* retórica que parecería contradecir los extensos ejercicios ecfrásis dedicados a los sepulcros y la tienda: “Que vos quisiesse omne dezir la maestría, / pora qui non lo vío, semejaríe follía” (1963ab).

Otro ejemplo de los servicios que Apeles presta al rey macedonio puede encontrarse en la c. 2067, en donde se describe la artimaña guerrera de Alejandro para vencer a los elefantes del rey Poro utilizando imágenes humanas de estaño calentadas al rojo vivo, cuya creación queda en manos del artista. Si bien no se ofrecen detalles sobre el aspecto de estas figuras, cuyo fin parece más utilitario que estético y, por tanto, poco dicen sobre el talento artístico de Apeles, este pasaje es importante para nuestro análisis porque destaca el servicio que el artista presta al monarca en un plano práctico (y bélico, podríamos añadir). Volveremos sobre este detalle al considerar la hipótesis de Arizaleta (“La alianza”; “El *Libro de Alexandre*”; *Les clerks au palais*), quien propone que el *Alexandre* presenta un modelo de alianza entre clerecía y monarquía con el clérigo al servicio del rey. Sin embargo, si queremos analizar en profundidad el rol del arte en el poema y la representación de una alianza entre clerecía y monarquía reflejada en las figuras de Alejandro y Apeles, debemos dirigir nuestra atención a las tres obras que reciben una descripción

mucho más detallada. A continuación nos detendremos brevemente en cada uno de estos pasajes.

### II.1. *Sepulcro de Estatira*

La tumba de Estatira, la esposa de Darío (llamada Endrona en el *Alexandre*), se trata de la primera de las obras de Apeles descrita con detalle. La fuente de esta descripción se encuentra en la *Alexandreis* de Gautier de Chatillon (IV 179-274),<sup>2</sup> aunque el poeta castellano condensa notablemente el pasaje, al mismo tiempo que agrega algunos motivos que, en cambio, no se hayan presentes en la obra de Gautier, como la mención a los ángeles caídos: “los ángeles del Cielo de cuál guisa cayeron” (1240a) y a la construcción de la torre de Babel: “los Gigantes confusos e la Torre que es alta (1241d)”.

La presencia y centralidad de los motivos bíblicos en esta obra se justifica por la caracterización de Apeles como hebreo: “Apeles el ebreo, un maestro contado” (1239a). La transformación del pintor griego en hebreo también proviene de la *Alexandreis*: “*Erexit celeber digitis Hebreus Apelles*” (IV 179). Sin embargo, en el *Alexandre* esta característica se aprovecha al máximo para enfatizar aquellos motivos que resultan más significativos para la moralización del relato,<sup>3</sup> es decir, aquellos ligados al pecado de la soberbia. Es importante destacar que los dos principales motivos asociados a este pecado en el poema, la caída de Lucifer y la torre de Babel (Blecua, “La tienda”, 121; Pinet, “Babel historiad”, 376; Riva, “Nunca mayor soberbia”, 45-46) son justamente los que no aparecen en la *Alexandreis*, lo que nos muestra que su inclusión implica una intervención deliberada del autor castellano.

13

### II. 2. *Sepulcro de Darío*

La siguiente descripción ecrástica vuelve a tomar un monumento sepulcral como objeto, en este caso el del rey persa Darío III, que también llega al poema castellano a través de su fuente principal, la *Alexandreis* (VII 385-430). El motivo

<sup>2</sup> Todas las citas de la *Alexandreis* pertenecen a la edición de Colker, consignada en la bibliografía. En adelante para las referencias a este texto se indicará el libro con números romanos y los versos en arábigos.

<sup>3</sup> Sobre la importancia de la caracterización de Apeles como hebreo, Riva señala: “Que Apeles fuera judío, hecho cuyo relieve no ha sido pasado por alto por la crítica (Weiss, *The Mester*, 138-140), de la misma manera que Daniel y que, asimismo, reconociera al Dios del Antiguo Testamento, común también a los cristianos, explica, por tanto, su éxito como exegeta bíblico” (“Nunca mayor soberbia”, 83-84).

central que adorna el sepulcro es un mapamundi rodeado por los cuerpos celestes en movimiento. Sin embargo, podemos observar que la descripción del mundo que ofrece la tumba de Darío a través de la voz poética difícilmente se ajusta a la imagen de un mapamundi tal como los que podrían llegar a encontrarse en una iluminación en un manuscrito o en una pintura mural, ya que este inventario de las riquezas de las diferentes tierras y de los pueblos que las habitan prescinde casi por completo de elementos visuales. El contenido de la representación artística es ofrecido directamente a la conciencia del público del poema, sin que el problema de su representación visual sea siquiera planteado. Por ejemplo, se informa sobre las riquezas minerales de África, pero se omite cualquier indicación sobre el aspecto que esas piedras tienen en el mapa: “Es de piedras preciosas África bien poblada” (1796a). Esta descripción del mundo es un ejemplo de la falta de fricción representativa<sup>4</sup> que caracteriza a las écfrasis del *Alexandre*. Como señala Pascual-Argente (“El cabdal sepulcro”, 77), si bien el elemento verbal es el que domina las descripciones ecfrásticas del texto castellano, esta preeminencia no se logra destacando las limitaciones del medio visual, sino borrando todos los rastros de alteridad del mismo; el poeta anónimo busca crear una equivalencia fundamental entre palabra e imagen.

En este pasaje también encontramos la descripción del epitafio. Las estrofas que el poeta dedica al texto grabado en el sepulcro del rey persa resultan de gran interés para nuestro análisis, ya que, junto con la tienda de Alejandro, es uno de los mejores ejemplos de la puesta en abismo que el poeta castellano realiza de su propio trabajo a través de las obras de Apeles:

*“Hic situs est aries typicus, duo cornua cuius  
fregit Alexander, totius malleus orbis”  
(duo cornua sunt duo regna, Persarum et Medorum).*

“Aquí yaz’ el carnero, los dos cuernos del qual  
crebantó Alexandre, de Greçia natural.  
Narbozones e Bessus, compañã desleal,  
estos dos lo mataron con traición mortal”.  
(1801-1802)

<sup>4</sup> Heffernan (*Museum of Words*, 33) propone el concepto de *fricción representativa* (*representational friction*) para aludir a la diferencia entre el medio visual y su referente, y propone que al exponer esta diferencia en sus descripciones, el poeta señala la diferencia que también existe entre el medio visual y el verbal.

La c. 1801 resulta completamente excepcional, tanto por su lengua como por su estructura métrico-rimática. Los dos primeros versos son la única cita directa de la *Alexandreis* (VII, 423-424)<sup>5</sup> en el *Alexandre*, mientras que el tercer verso puede provenir tanto del propio *Libro de Daniel*, de donde se toma la profecía sobre la conquista de Asia por parte de Alejandro que aparece de forma recurrente en el poema,<sup>6</sup> como de una glosa incluida en el manuscrito de la *Alexandreis* manejado por el poeta castellano (Casas Rigall, *Libro de Alexandre*, 545; Mestres Morros, “Las glosas”, 87-88).

Sin embargo, la c. 1802 resulta particularmente significativa para nuestro análisis, ya que allí el poeta castellano ofrece un ejemplo del trabajo de traducción que realiza a partir de sus fuentes, y lo primero que es posible notar es que no se trata de una traducción en el sentido moderno de la palabra sino de una refundición y adaptación del material original que da lugar a un enorme margen de creatividad por parte del romancador castellano. Como señalan Biaggini (“La translatio”, 71) y Rubio Tovar (“Algunas características”, 208 y 222), los ejercicios de reelaboración retórica realizados por los autores del mester de clerecía a partir de sus fuentes latinas y francesas son muy diferentes de lo que se asocia al concepto de traducción hoy en día, y permitían en cambio un amplio margen de libertad para intervenir sobre el material original, principalmente a través de los recursos de la *amplificatio* y la *abbreviatio*. Este epitafio funciona como un modelo miniaturizado del trabajo que el compositor del *Alexandre* realiza con sus fuentes, que no se limita a una traducción literal, sino que selecciona, recorta, reposiciona y combina libremente materiales de fuentes diversas (Agnew, “Commo en libro abierto”, 176). Mientras que los dos primeros versos de la c. 1802 se ajustan de forma bastante cercana a la *Alexandreis* (aunque no exactamente, como puede verse en el segundo hemistiquio del segundo verso), los versos que cierran la cuaderna introducen una información sin paralelo en la versión latina del epitafio, de la que se supone que esta estrofa a la que nos referimos sirve como traducción.

Además del epitafio, este pasaje ofrece otro indicio sobre la forma en la que el poeta que compuso el *Alexandre* consideraba el trabajo con sus fuentes.

<sup>5</sup> Para más información sobre las correspondencias entre los pasajes del *Alexandre* tomados del *Alexandreis* y los de la fuente latina ver Willis (*The Relationship*).

<sup>6</sup> El pasaje en cuestión del Antiguo Testamento presenta el siguiente texto: *Aries, quem vidisti habere cornua, rex Medorum est atque Persarum. Porro hircus caprarum, rex Graecorum est; et cornu grande, quod erat inter oculos ejus, ipse est rex primus* (Daniel, 8, 20-21). Todas las citas de la Vulgata pertenecen a la edición de Weber y Fischer consignada en la bibliografía.



Tanto en la estrofa que inicia la descripción del sepulcro como en la que le sirve de cierre se repite una característica particular de esta obra: está ensamblada de tal forma en que es imposible reconocer los puntos de articulación entre sus partes: “las basas en tres guisas, de comunal medida, / tant’eran bien juntadas que non pareçié juntura” (1791cd) y “Non pareçié juntura, tant’era bien lavrado” (1803c). La insistencia sobre la cualidad inconsútil de la obra de Apeles muestra la importancia de esta condición como marca de la calidad y maestría del artista que puede lograrla. Este detalle resulta aún más significativo si consideramos que en este caso el poeta castellano no solo se aparta de su fuente, sino que la contradice completamente, ya que, como mencionan Weiss (*The Mester*, 140) y Pascual-Argente (“El cabdal sepulcro”, 83-84), en la *Alexandreis* las uniones de los bloques de la tumba de Darío no solo son visibles, sino que se resaltan con bordes de oro: “*Coniunctos lapides infusum fusile rimis / alterno interius connectit amore metallum. / Exterius, qua queque patet iunctura, figuris / insculptum uariis rutilans intermicat aurum*” (VII, 385-388). De este modo, el poeta castellano impone sobre la obra de Apeles las cualidades que él mismo intenta darle al producto de su trabajo de traducción, la cual implica combinación y adaptación de diversos materiales de sus fuentes (Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation*, 92).

### II. 3. Tienda de Alejandro

La más importante de las écfrasis del *Alexandre*, tanto por su extensión como por la condensación de sentidos que allí se produce, es sin duda la descripción de la tienda de Alejandro. La fuente del pasaje es el *Roman d’Alexandre* francés, aunque como se observa de forma consistente, el poeta castellano adapta libremente el contenido de sus fuentes (Blecua, “La tienda”, 112-113; Casas Rigall, *Libro de Alexandre*, 692-693; Willis, “The Debt”, 41-46). Entre las particularidades en las que el *Alexandre* se desvía de su fuente, una que resulta especialmente relevante para este análisis es el hecho de adjudicar la creación de las pinturas que la adornan a Apeles, reforzando aún más su figura como modelo del artista ideal en el poema: “Apeles el maestro la ovo debuxada: / ;non farié otro omne obra tan esmerada!” (2540cd). Como veremos a continuación, junto con el epitafio de Darío, la tienda de Alejandro constituye el ejemplo más claro de la identificación entre Apeles y el autor anónimo del *Alexandre*, algo que resultará particularmente visible si nos centramos en los motivos que aparecen pintados en sus diferentes paños.

La écfrasis de la tienda se estructura en seis partes, la primera dedicada al exterior y a los materiales con los que fue hecha, mientras que en las cinco



siguientes se describen los motivos representados en el techo y en cada uno de los paneles laterales. En la primera parte, entre las cc. 1540 y 2549, predomina el elogio a la calidad de la hechura y la suntuosidad de los materiales que la componen (Altamirano, “Estrategias retóricas”, 5). Aquí volvemos a encontrar la preferencia por las obras inconsútiles que, como observamos en la tumba de Darío, es una de las cualidades centrales de las obras de arte descritas en el *Alexandre*: “Como era bien preso e bien endereçado, no'l devis / arié omne dó era ajuntado” (2542cd).

Luego la descripción se centra en los motivos pintados, en la tienda, por Apeles que, como ya adelantamos, se ordenan en cinco secciones: una en el techo de la tienda, dedicada a los motivos bíblicos, y los cuatro paneles laterales en los que se representa un calendario, la historia de los héroes griegos, un mapamundi y finalmente las gestas del propio Alejandro Magno. A continuación, analizaremos cada uno de estos motivos y su importancia en la interpretación de las écfrasis del *Alexandre* y del poema en general.

17

### II. 3. 1. Historias bíblicas

Entre las cc. 2550 y 2553 encontramos el techo de la tienda que, como corresponde a su posición elevada, se encuentra dedicado a motivos del Antiguo Testamento (Blecua, “La tienda”, 120). Los episodios elegidos para esta sección coinciden con los que podemos encontrar aludidos con más frecuencia a lo largo del poema; como conjunto se estructuran perfectamente alrededor del eje moralizante del pecado de la soberbia y sus consecuencias desastrosas. Nuevamente es posible encontrar la representación de la rebelión y caída de Lucifer “mas el lugar do fue Luçifer derribado / todo estava yermo, pobre e deshonado” (2550cd) y la construcción de la torre de Babel “alçavan los Gigantes torre a grant misión, / mas metió Dios en ellos atal confusión / por que avién de ir todos en perdiçión (2552bcd). Estos episodios resultan símbolos recurrentes de la soberbia y aparecen una y otra vez en las obras de Apeles (e incluso en otras obras en donde, por sus orígenes paganos, resultan mucho menos esperables, como el escudo de Aquiles) como una advertencia para Alejandro, que el rey macedonio ignora o falla en interpretar, ya que finalmente será él mismo presa de la soberbia y del castigo divino que terminará causando su muerte (Blecua, “La tienda”, 120-121; Pinet, “Babel historizada”, 376; Riva, “Sapiencialismo”, 193-194; “Linaje babilónico”, 1041; “Nunca mayor sobervia”, 173).

Es importante destacar que este paño superior dedicado a las historias bíblicas es una adición del poeta castellano totalmente ausente en su fuente

18 francesa, por lo que podemos considerar las implicaciones de su selección como intervención deliberada del compositor del *Alexandre*. Willis (“The Debt”, 43) sugiere que los motivos bíblicos pueden provenir de una relocalización de materiales que en el *Roman d’Alexandre* aparecen pintados en las paredes de Babilonia. Sin embargo, Blecua (“La tienda”, 120) destaca las diferencias de la versión castellana y señala que los relatos bíblicos a los que se hace referencia eran lo suficientemente conocidos como para ser una adición independiente del poeta peninsular. Particularmente importante para nuestro análisis es el hecho de que, si bien el relato de la creación de Adán y Eva y de la ebriedad de Noé se encuentran ya presentes en las paredes de Babilonia del *Roman* francés, los episodios de la caída de Lucifer y de la construcción de la torre de Babel, los más importantes y recurrentes en el poema como figuras de la soberbia, son una adición original del *Alexandre*,<sup>7</sup> repitiendo de este modo el patrón que ya había sido posible observar en la tumba de Estatira.

### II. 3. 2. Calendario

El primero de los paños laterales se encuentra dedicado a la representación de un calendario formado por figuras alegóricas de los meses, que se extiende entre las cc. 2554 a 2566 (luego de la estrofa introductoria se dedica una cuaderna a cada uno de los meses). Si bien el *Roman d’Alexandre* menciona la pintura de los meses en las paredes de la tienda, la descripción detallada de cada uno es una ampliación del poeta castellano (Rossi, “El calendario”, 4). No se ha identificado una fuente concreta para esta ampliación, pero Blecua (“La tienda”, 124) destaca que este tipo de representaciones eran comunes en las miniaturas de los libros de horas o en los grabados de almanaques y calendarios populares, así como en pórticos, vidrieras y tapices, por lo que las vías por las cuales esta imagen pudo haber llegado al *Alexandre* eran múltiples. La representación de las tareas cotidianas asociadas a cada mes produce un contraste con las historias bíblicas pintadas en el techo de la tienda, como

<sup>7</sup> Una comparación entre el texto bíblico de Isaías, en donde aparece narrada la caída de Lucifer, y los versos del *Alexandre* muestra ciertas similitudes (esperables, por otra parte, dada la familiaridad que cualquier autor clerical habría tenido con este texto), pero también algunas diferencias en detalles como la referencia al espacio vacío dejado en el cielo por los ángeles caídos, que no parecen tener al texto veterotestamentario como fuente directa: “*Quomodo cecidisti de caelo, Lucifer, qui mane oriebaris? Corruisti in terram, qui vulnerabas gentes? Qui dicebas in corde tuo: In caelum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum; sedebo in monte testamenti, in lateribus aquilonis; ascendam super altitudinem nubium; similis ero Altissimo. Verumtamen ad infernum detraheris in profundum laci*” (Isaías, 14, 12-15).

señala Blecua: “de la cúpula eterna, espacialmente superior, hemos bajado a la reiteración sistemática del tiempo, a la inmersión del hombre en la historia en una descripción espacialmente inferior” (“La tienda”, 125).

### II. 3. 3. Héroes clásicos

El siguiente paño, entre las cc. 2567 y 2575, se encuentra dedicado a las gestas de los antepasados de Alejandro, particularmente a los hechos de Hércules y la guerra de Troya, que ocupan los paños tercero y cuarto de la tienda en el *Roman* francés. Al combinarlas en un solo paño, el poeta castellano gana un espacio que resultará vital para completar la significación de su obra en el cuarto lateral. Los motivos elegidos para este paño se hacen eco de las referencias clásicas que abundan en el *Alexandre*. Tanto la anécdota de las serpientes enviadas por Hera para matar a Hércules en su cuna, como el viaje que daría su nombre clásico al estrecho de Gibraltar ya habían sido mencionados en poema, y la guerra de Troya se relata en la digresión más extensa del *Alexandre*, sobre la que volveremos en el siguiente apartado. Ya en estas menciones anteriores a las hazañas de Hércules y Aquiles se hace evidente que la función de las mismas es servir como ejemplo para Alejandro, así como un punto de comparación para medir sus propios logros (Blecua, “La tienda”, 126-129). Esto es algo que queda en evidencia cuando el poeta castellano se detiene a describir la reacción del rey macedonio al ver este paño de la tienda: “Quando el rey Alexandre estas gestas veyé, / creçiel’el coraçón, grant esfuerço cogié. / Dizié que por so pleito un clavo non darié: / ¡si non se mejorasse, morir se dexarié!” (2575).

19

### II. 3. 4. Mapamundi

En el tercer lateral encontramos un mapamundi, que se suma a los que ya aparecieron pintados en los escudos de Alejandro y de Aquiles y en la tumba de Darío, y que volveremos a encontrar cuando analicemos otras formas de la écfrasis en el poema. La descripción del mapa ocupa 10 cuadernas (entre la 2577 y la 2586), enmarcadas con una estrofa de apertura en la que se declara la clerecía de Apeles y una de cierre referida a la utilidad del mismo, sobre las que volveremos. Esta descripción de la tierra contiene más elementos visuales que la que encontramos en la tumba de Darío, y la imagen que presenta se ajusta a la distribución de los continentes en los mapas de T-O,<sup>8</sup> el tipo de

<sup>8</sup> Los mapas T-O reciben su nombre de la forma en la que presentan al mundo como un círculo rodeado del océano exterior (la O), y dividido en tres partes, Europa, África y Asia,

mapamundi más difundido en España especialmente a través de su inclusión en las obras de San Isidoro de Sevilla (Pinet, *The Task*, 22; Van Duzer, *Sea Monsters*, 16).<sup>9</sup> También se nos indica que se trata de un mapa profusamente historiado, del que se destaca la exhaustividad con que registra formaciones naturales (ríos y montañas) y humanas (reinos, condados y ciudades) por igual: “Assí fue el maestro sutil e acordado: / non olvidó çibdat nin castiello ortado; / non olvidó emperio nin ningún buen condado, / nin río nin otero, nin yermo nin lavrado” (2579).

La descripción que se ofrece a continuación se centrará en Europa, ya que la voz narrativa remite a su público a la descripción de Asia de las cc. 276-294, a las que nos referiremos en el próximo apartado. Aquí podemos observar que, mientras que las descripciones de las tierras lejanas están cargadas de referencias bíblicas y clásicas al pasado, la descripción de Europa se encuentra mucho más cercana al presente. Rubio Tovar destaca el carácter enciclopédico de los mapamundis medievales y al referirse al mapamundi de Hereford señala que al ser recorrido de Este a Oeste, este presenta un desplazamiento temporal que va desde la expulsión del paraíso en el extremo Este hasta las ciudades modernas del momento de la creación del mapa en el Oeste, pasando por una sucesión de imperios avalada por la tradición de la *translatio imperii* (“Geografía y literatura”, 116). En ese contexto, no resulta sorprendente que la enumeración comience por las tierras peninsulares que dieron origen al *Alexandre*; de hecho, la descripción de Europa se limita a una selección de ciudades y accidentes geográficos de los reinos cristinas de España y de las vecinas Francia e Italia.

En la estrofa que cierra la descripción del mapamundi, encontramos una declaración sobre el valor estratégico del mapa como instrumento de dominio militar y político: “Alexandre en ella lo podié perçebir / cuánto avié

---

(esta última ocupando un espacio igual al de los otros dos continentes y ubicada en la mitad superior del círculo), de forma que los cuerpos de agua que dividen a los continentes forman una T. Como señala Zumthor, la potencia simbólica de este esquema se liga directamente a la forma en que remite a la simetría y perfección de la creación divina: “Leído como inscripción, declara *Terrarum Orbis* y forma un ideograma que representa la totalidad del espacio y el tiempo concedidos al hombre por su Creador” (*La medida del mundo*, 313). En su forma más esquemática solo presentan la división de los continentes sin ofrecer más información, pero también se pueden hallar variantes que incorporan más detalles.

<sup>9</sup> Altamirano (“Estrategias retóricas”, 7) señala que esta distribución tripartita de la tierra es una característica común a las varias representaciones de este motivo en las descripciones de tiendas militares de varios romances de materia antigua de los siglos XII y XIII, en cuya tradición se entronca el *Alexandre*.

conquisto, cuánto por conquistar: / non se le podié tierra alçar nin encobrir / que él non la sopiesse buscar e combatir” (2587). Desde una perspectiva moderna, en la que la presencia de mapas en la elaboración de estrategias militares es parte del imaginario común, esta declaración puede pasar desapercibida como una apreciación del mapa que en nada se sale de lo normal. Sin embargo, si tenemos en cuenta la función simbólica e histórica que prima en la construcción de los mapamundis medievales,<sup>10</sup> podemos apreciar que el poeta le asigna un uso que no se corresponde con la realidad de las representaciones visuales en las que se basan sus descripciones.

### II. 3. 5. Gestas de Alejandro

Por último, en el cuarto paño lateral, entre las cc. 2588 y 2594, encontramos las gestas del propio Alejandro. Es en estas estrofas en donde la imagen de la puesta en abismo entre la obra de Apeles y el trabajo del versificador castellano que compuso el *Alexandre* se vuelve más evidente. Un detalle interesante que realza este efecto es la mención a los sepulcros de Estatira y Darío representados en este paño, particularmente del primero, en donde se destacan las pinturas con los que se encuentra adornado: “la grant emperadriz cómo fue soterrada / e la su sepultura cómo fue debuxada” (2593ab). De este modo, Apeles representa sus propias pinturas en el sepulcro como un motivo dentro de su nueva obra. Como señala Casas Rigall (*Libro de Alexandre*, 706), toda esta sección se trata de una innovación del poeta castellano que no tiene precedentes directos en ninguna de sus fuentes, lo cual pone de manifiesto la intencionalidad del autor del *Alexandre* en crear este juego de espejos entre su propia narración y la obra de Apeles.

Willis (*Libro de Alexandre*, 45) argumenta que el hecho de que el relato de las aventuras de Alejandro se detenga en su casamiento, sin hacer mención de otros hechos importantes posteriores, como la guerra contra Poro, es un indicio de que la ubicación original de la descripción de la tienda en el *Alexandre* iba a ser a continuación de la boda. Sin embargo, la posición que este pasaje terminó ocupando en el texto es mucho más significativa, ya que, como señala Altamirano (“Et avié en aquestos paños”), al situar la elaborada descripción de la tienda como punto culminante de la gloria de Alejandro el poeta castellano la convierte en un modelo a escala del texto que la contiene.

<sup>10</sup> Zumthor señala que en este período: “Hablar del mundo es hacer teología, filosofía; no es un ejercicio ‘científico’, en el sentido que damos ahora a esta palabra” (*La medida del mundo*, 213).

Como veremos a continuación, la tienda no solo reproduce al *Alexandre* en este último paño, sino que en su conjunto refleja un modelo compositivo de trabajo con fuentes diversas, y a la vez que celebra las victorias del rey macedonio, también constituye una advertencia sobre su inminente caída a causa del pecado de la soberbia.

### III. OTROS PASAJES DESCRIPTIVOS Y LAS APARENTES DIGRESIONES DEL *ALEXANDRE*

22

Al referirse a los motivos por los cuales el *Alexandre* tuvo que esperar hasta bien entrado el siglo xx para realmente captar la atención de la crítica, Michael (*The Treatment*, 1) señala la falta de ediciones críticas, pero también agrega, entre otras características que a su parecer hicieron de este poema un objeto poco atractivo para los lectores modernos, las extensas digresiones de la trama central, la inclusión de abundantes referencias bíblicas, y su tendencia a moralizar. Sin embargo, estas características, que al parecer de Michael hacen de este poema un objeto poco atractivo para el juicio estético moderno, son justamente las que ayudan a reforzar las similitudes entre la composición del *Alexandre* y la construcción de las obras de Apeles. Particularmente significativas para nuestro análisis son las aparentes digresiones que menciona Michael. Entre estas, las más importantes por su extensión son la descripción de Asia (276-294), la narración de la guerra de Troya (335-761), la descripción de Babilonia (1460-1533), la moralización sobre el *contemptus mundi* que sigue a la descripción del sepulcro de Darío (1805-1830), el palacio de Poro (2117-2142), la descripción del Infierno (2334-2423) y la écfrasis de la tienda de Alejandro (2539-2595). Podemos observar que con la excepción de la guerra de Troya narrada por Alejandro a su ejército, la mayoría de los pasajes de esta lista son principalmente descriptivos, incluso se podría decir ecfrásticos, si se retoma la definición antigua del término. Por otra parte, los motivos que aparecen en estas aparentes desviaciones de la trama principal coinciden casi a la perfección con los temas que en la tienda de Alejandro completan el sentido de las gestas del monarca del cuarto paño, y que repetidamente aparecen representadas en las obras de Apeles. A continuación consideraremos brevemente estos pasajes y su relación con las obras analizadas en el apartado anterior.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Por una cuestión de extensión, y por ser relativamente laterales a nuestro análisis, no nos detendremos en la moralización que sigue al sepulcro de Darío ni en la descripción del

### III. 1. La imago mundi

La descripción de Asia es la primera de las digresiones extensas que pueblan el *Alexandre*. La fuente de este pasaje es la *Alexandreis*, pero con materiales añadidos por el poeta castellano tomados de las *Etimologías* y de la Biblia (Casas Rigall, *Libro de Alexandre*, 203-204). Entre las modificaciones introducidas en el *Alexandre* resulta llamativa la voluntad de presentar una imagen del mundo perfectamente alineada con el esquema de los mapas T-O, como el que aparece pintado en la tienda de Alejandro; forma que se encuentra apenas sugerida en la fuente latina, pero que según Pinet (*The Task*, 32-33) aparece en las iluminaciones del mapamundi que acompañan a algunos manuscritos de la *Alexandreis*: “El que partió el mundo fizolo tres partidas; / son por braços de mar todas tres divididas; / la una es mayor; las otras dos, más chicas; / la mayor es calient’ e las dos, más frías” (277). Partiendo del Paraíso Terrenal (tradicionalmente ubicado en el extremo Este de los mapas T-O) la descripción se va desplazando hacia el Oeste. Por un lado, las tierras de Asia aparecen asociadas a la abundancia y la riqueza, que harán tanto más admirables las conquistas de Alejandro. Sin embargo, los lugares en los que la voz poética más se detiene son aquellos que aparecen ligados a la historia cristiana, entre los cuales se encuentran algunos de los pasajes más usualmente incluidos en los mapamundis medievales, como el arca de Noé posada sobre el monte Ararat, o las referencias al Éxodo y el cruce del mar rojo.

23

A esta descripción de la tierra, y a los mapamundis representados en las obras de Apeles, el poeta castellano agrega aún otra imagen del mundo en el episodio del viaje aéreo de Alejandro, en donde el rey macedonio asciende a los cielos en una máquina impulsada por dos grifos. La descripción del mundo que se ofrece a través de los ojos de Alejandro en su ascenso a los cielos reproduce varios de los lugares comunes de los mapamundis anteriores, pero también posee una característica particular; la representación antropomórfica del

---

palacio de Poro. Sin embargo, cabe destacar que estos pasajes no escapan al paralelismo con los motivos que acompañan a las gestas del rey macedonio en la tienda pintada por Apeles. Por un lado, la moralización de las cc. 1805-1830 confronta al público del *Alexandre* con su mundo circundante, al igual que el paño dedicado a la representación alegórica de los meses del año, y se relaciona también con la moralización posterior introducida en el contexto de la descripción del Infierno. Por otra parte, el palacio de Poro con sus maravillas lindantes con lo sobrenatural se puede comparar con el énfasis puesto en la suntuosidad y excepcionalidad de los materiales de la tienda de Alejandro, y en ambos casos el elogio de estos objetos maravillosos en poder del monarca funciona como una hipérbole de la gloria alcanzada por el rey macedonio.



mundo: “Solémoslo leer, diz’lo la escriptura, / que es llamado mundo el omne por figura. [...] los braços son la cruz del Rëy Omnipotent’, / que fue muerto en Asia por salut de la gent” (2508ab y 2509cs). Deyermond (“Building a World”, 144-148), Rico (*El pequeño mundo*, 50) y Riva (“La Carne es la Tierra”) rastrean las múltiples vías por las que esta figura de extensa tradición podría haber llegado al *Alexandre* a través de fuentes escritas. Por otra parte, la estrecha similitud entre la imagen del mundo con forma humana que presenta el *Alexandre* y la representación del mapamundi de Ebstorf, en donde la tierra se identifica con el cuerpo de Cristo,<sup>12</sup> es tomada por Pinet (*The Task*, 52-53) como un indicio de la posibilidad de que esta imagen del mundo del poema castellano haya sido inspirada por un mapa representado visualmente. Este detalle resulta significativo ya que la figura representada en el mapamundi de Ebstorf y que Alejandro ve desde el cielo no es la de cualquier humano sino la de Cristo. Sin embargo, Alejandro, como pagano, falla en interpretar este símbolo, como señala Agnew (“Commo en libro abierto”, 175), si bien reconoce la figura humana de la tierra, desconoce en cambio la interpretación moral que esta similitud entre tierra y cuerpo tiene en la tradición cristiana; en cambio Alejandro solo parece aprovechar esta visión elevada del mundo para la planificación de futuras conquistas.

### III. 2. *La gloria de los ancestros*

La narración de la guerra de Troya se trata de la más extensa de las digresiones insertadas en el *Alexandre* (unas 430 estrofas), y no tiene paralelo en ninguna de sus fuentes principales, aunque la relación de los hechos se basa en la *Ilias Latina* y el *Excidium Troiae* (Casas Rigall, *Libro de Alexandre*, 221). Michael (*The Treatment*, 256-257) señala el paralelismo que existe entre este extenso pasaje y la estructura del *Alexandre* en su conjunto, e incluso podemos encontrar una descripción ecfástica del escudo de Aquiles con varios puntos en común con las obras de Apeles, como la aparición del motivo del mapamundi y la mención a la torre de Babel “Y estaban las tierras por poblar e pobladas, / los montes e las aguas e las villas çercadas, / la Torre que fizieron las gentes perjuradas, / las aves e las bestias por domar e domadas (655).

<sup>12</sup> El mapamundi de Ebstorf es un mapa en pergamino, del siglo XIII, de 354 por 356 cm, que lleva ese nombre por haber sido descubierto alrededor de 1830 en el convento de Ebstorf, en Baja Sajonia. Las reconstrucciones actuales de este mapa se basan en las reproducciones facsimilares, ya que el original fue destruido en la Segunda Guerra Mundial a causa de un incendio generado por un bombardeo (Pischke, “The Ebstorf Map”, 155; Woodward, “Medieval Mappaemundi”, 309).

Al igual que al contemplar la representación de las proezas de Hércules y Aquiles representados en la tienda, el monarca macedonio utiliza estas historias como un punto de comparación para sus propios logros, algo que se pone en evidencia en la arenga que Alejandro dirige a sus tropas luego de terminar su relato de la guerra troyana: “Por como es costumbre de los predicadores / en cabo del sermón adobar sus razones, / fue él aduziendo unos estraños motes / con que les maduró todos los coraçones” (765). Este detalle resulta significativo para analizar la relación entre el saber y el poder representada en el poema, ya que al igual que el conocimiento geográfico aportado por los mapamundis de Apeles, o las figuras humanas de metal utilizadas para derrotar a los elefantes de Poro, es uno de los ejemplos que muestran el valor estratégico-militar del saber letrado para el monarca. Recordemos que el concepto de tomar a los héroes clásicos como modelo para el accionar de los guerreros del presente de la narración le llega a Alejandro directamente de su maestro Aristóteles: “Éctor e Diomedes por su cavallería / ganaron prez, que fablan d’ellos öy en día” (70ab). Por lo tanto, el éxito del monarca al utilizar la narración de la guerra de Troya para arengar a sus tropas es producto del saber clerical que recibió de su maestro.

25

### III. 3. Babilonia, símbolo del imperio y de la soberbia

La descripción de Babilonia (entre las cc. 1460 y 1547) tiene como fuente principal al *Roman d’Alexandre* pero, fiel a su estilo, el poeta castellano utiliza diversas fuentes complementarias para expandir o modificar el pasaje allí donde lo considera necesario (Arizaleta, “Del texto de Babel”, 35-45; Casas Rigall, *Libro de Alexandre*, 476). Aunque no nos detendremos en los numerosos detalles que caracterizan los alrededores de la ciudad y a sus habitantes, cabe mencionar que las riquezas de Babilonia dan lugar a un despliegue de conocimientos enciclopédicos que van desde un lapidario extraído de las *Etimologías* a la enumeración de las lenguas y los pueblos del mundo. La descripción de las riquezas extraordinarias de la ciudad sirve para destacar la importancia de las conquistas de Alejandro (Cañas Murillo, *Libro de Alexandre*, 390-391). Sin embargo, es en el interior de la ciudad que encontramos el eje de sentido que estructura la descripción de Babilonia: las ruinas incompletas de la torre de Babel, motivo que, como pudimos observar, aparece de forma recurrente en las obras de arte descritas en el poema.

El relato de este episodio bíblico aparece en las cc. 1505 y 1522 y se centra en destacar el castigo divino a la soberbia, ya que, como señala Arizaleta: “los autores medievales comprendieron que la torre de Babel les proporcionaba

una imagen fácilmente conjugable del poder humano subyugado por el poder divino” (“El orden de Babel”). Si comparamos el relato bíblico (Génesis, 11, 1-9) con la versión del *Alexandre*, es posible comprobar que si bien ambos transmiten básicamente el mismo episodio, el poeta castellano cuenta la historia sin apearse a la letra del texto veterotestamentario. Por ejemplo, mientras que en las escrituras solo se hace mención de la creciente habilidad de los hijos de Adán para construir aquello que se propusieron: “*ecce unus est populus et unum labium omnibus coeperuntque hoc facere nec desistent a cogitationibus suis donec eas opere compleant*” (Génesis, 11, 6), el poeta del *Alexandre* introduce un juicio de valor sobre la obra realizada por los gigantes, lo que enfatiza aún más la relación entre el castigo divino y el pecado de soberbia cometido por los gigantes que construyeron la torre: “Vío el Criador que fazién grant locura” (1505a).

La ciudad de Babilonia se presenta como un símbolo ambiguo, portadora de cualidades asociadas al paraíso (Arizaleta, “Del texto de Babel”, 39-41) y símbolo del poder alcanzado por Alejandro a través de sus conquistas y, al mismo tiempo, cargada de connotaciones infernales, derivadas de su rol en el Antiguo Testamento y especialmente de sus asociación con el pecado de la soberbia a través del episodio de la construcción de la torre de Babel (Riva, “Linaje babilónico”, 1048). Como señala Riva (“Linaje babilónico”, 1040-1041; “Nunca mayor soberbia”, 207) esta ambigüedad era característica del tratamiento de la figura de Alejandro en la cultura medieval y también es posible encontrarla en la actitud que las representaciones artísticas de Apeles y el mismo *Alexandre* adoptan hacia el monarca macedonio y sus logros, simultáneamente glorificando sus proezas guerreras y al mismo tiempo condenando su falta de sabiduría para evitar la soberbia que terminará por destruirlo.

#### III. 4. Imágenes del descenso, el Infierno y el fondo del mar

Entre las descripciones extensas del *Alexandre* una de las más llamativas es la del Infierno, que el poeta castellano toma de la *Alexandreis* (X, 31-168) aunque, adapta y amplifica libremente recurriendo al acervo cristiano más que a una fuente concreta (Casas Rigall, *Libro de Alexandre*, 648). Por un lado se despoja de sus connotaciones clásicas al inframundo presentado por el poema latino, en donde la descripción del infierno comienza con el verso: “*Ante fores Herebi Stigiae sub menibus urbis*” (X, 31). Pero si, en cambio a su fuente al darle la forma de una “çibdat mala complida” (2339c). La descripción de esta ciudad sigue tópicos similares a los que pueden apreciarse en la descripción de Babilonia, comenzando por los alrededores y avanzando hacia

el interior de la ciudad, aunque sin ningún tipo de ambigüedad entre aspectos positivos y negativos, como los que se observan en la capital imperial.

El segmento más extenso de esta descripción es la personificación de los pecados capitales que habitan los arrabales de la ciudad. Mientras que en el *Alexandreis* este fragmento de la descripción apenas ocupa unos 25 versos (X, 31-55), la descripción de los arrabales del Infierno en el poema castellano ocupa las estrofas 2345 a 2411, lo que da lugar a una extensa moralización en la que incluso se hace uso de un *exemplum* inserto (único caso de este tipo en el *Alexandre*).<sup>13</sup> El lugar protagónico de esta moralización lo tendrá una vez más el pecado de la soberbia, al que se coloca por encima de todos los demás. Esta preeminencia de la soberbia aparece referida en el *Alexandreis*: “*Subsannans alias cunctis supereminet una / dedignata parem flagrante Superbia uultu*” (X, 37-38). Sin embargo, lo que en el poema latino no es más que una alusión destinada principalmente a reflejar la estima desmedida por sí mismo que demuestra el soberbio, en el *Alexandre* se transforma en una consideración sobre el rol central de este pecado en la Historia sagrada de caída y redención: “Ándase alabando que, si non fues’ por ella, / que Dios nunca oviera de Luçifer querella, / Adam tan malmetido non fuera a la pella / nin tan bien non serié de Ester la punçella” (2409). En este pasaje el *Alexandre* vuelve a asociar directamente a la soberbia con la caída de Lucifer que ocupa el centro de la descripción infernal, y que junto con la construcción de la torre de Babel, y el pecado original de Adán y Eva (que también aparece mencionado en la misma estrofa) son los motivos principales que adornan las obras de Apeles como una advertencia sobre este pecado.

Como señala Agnew (“Commo en libro abierto”, 174-175), al igual que Apeles rodea a Alejandro con advertencias sobre el pecado de la soberbia sin que el rey logre aplicar las enseñanzas de los motivos representados en sus obras, la misma naturaleza se le ofrece al conquistador macedonio como una advertencia del pecado que el rey acierta a identificar en los demás sin sospechar en ningún momento que también podría encontrar en sí mismo. Esto se hace evidente en el episodio del viaje submarino de Alejandro:

»Las aves e las bestia, los omnes, los pescados,  
todos son entre sí a bandos derramados.

<sup>13</sup> Polo de Beaulieu (*Éducation, prédication et cultures*, 31-32) destaca la importancia del *exemplum* como dispositivo retórico didáctico del clero, particularmente central a partir del siglo XIII. Como observaremos en el siguiente apartado, esta intención didáctica adoptada por la voz narrativa del *Alexandre* resultará relevante para indagar en la representación de la relación entre la clerecía y la monarquía en el poema.

¡De viçio de sobervia son todos entecados!  
¡los flacos de los fuertes andan desafiados!»

Si como lo sabié el rëy bien asmar  
quisiesse a sí mismo a derechas judgar,  
bien devié un poquillo su lengua refrenar,  
que tan fieras grandías non quisiesse bafar.  
(2320-2321)

28

Si bien la causa directa de la muerte de Alejandro es el veneno administrado a traición por Antíparo, es la transgresión contra la naturaleza la que desencadena la serie de hechos que terminarán con el envenenamiento, ya que en primer lugar es la condena divina por los defectos morales del monarca macedonio la que determina su muerte. Como señalan Fuentes (“La Natura”, 13), la Natura como entidad alegórica personificada proviene de la *Alexandreis*, pero el poeta castellano subordina su intervención a la voluntad de Dios. Del mismo modo en que los mapamundis de las obras de Apeles reflejan las digresiones geográficas en las que incursiona la voz narrativa, las historias del Antiguo Testamento, con las que el artista hebreo decora su arte, tienen su paralelo en pasajes como el de la torre de Babel en la descripción de Babilonia o el de la representación alegórica de los pecados en la descripción del Infierno.

#### IV. ENTRE EL SABER Y EL PODER, EL CLÉRIGO Y LA FUNCIÓN IDEOLÓGICA DE LA ÉCFRASIS

Antes de adentrarnos en el análisis de las funciones ideológicas de la écfrasis en el *Alexandre*, conviene detenerse un momento en el planteo del problema de los aspectos ideológicos de la écfrasis propuesto por Mitchell, que señala que en la relación entre lo visual y lo verbal se refleja la relación entre el “Yo” y el “Otro”:

No se trata sólo de que la diferencia texto/imagen «se parezca» a la relación entre el yo y el otro, sino de que las conformaciones más básicas de los encuentros epistemológicos y éticos (el conocimiento de los objetos, el reconocimiento de los sujetos) implican las figuras ópticas/discursivas de conocimiento y poder que están implicadas en categorías esencializadas como «lo visual» y «lo verbal» (*Teoría de la imagen*, 145).

En la teoría de Mitchell esta relación entre representación visual y verbal, entre el yo y el otro, puede adoptar tres formas prototípicas: la esperanza ecfástica, la indiferencia ecfástica y el miedo ecfástico. Si observamos las écfasis del *Alexandre* desde este marco conceptual es posible corroborar que estas se encuentran firmemente situadas en la esperanza ecfástica, cuyo objetivo central, desde la perspectiva de Mitchell, es la superación de la alteridad (*Teoría de la imagen*, 141). Al analizar la tumba de Darío ya señalamos este borramiento de la fricción representativa entre el medio visual y el verbal, pero cabe destacar que no es un fenómeno exclusivo de ese pasaje, sino que se aplica a todas las écfasis del *Alexandre* (Pascual-Argente, “El cabdal sepulcro”, 77-80). Ahora bien, podemos preguntarnos ¿qué nos dice este tratamiento de la alteridad entre texto e imagen sobre la función ideológica de la écfasis en el *Alexandre*? ¿Quién es ese “otro” con el cual la esperanza ecfástica intenta borrar la distancia? Para ensayar una posible respuesta a estos interrogantes y profundizar en el análisis de la relación entre arte visual y arte verbal en el poema castellano volveremos sobre la ya mencionada teoría propuesta por Arizaleta (*La translation*, 143-144) y retomada por Weiss (*The Mester*, 140) y Pascual-Argente (“El cabdal sepulcro”, 82-83), que señala los paralelismos entre el trabajo de reelaboración de fuentes realizado por el poeta anónimo y la descripción del trabajo artístico realizado por Apeles.

29

A lo largo de nuestro análisis pudimos comprobar los paralelismos entre los motivos incorporados por Apeles en sus obras y los materiales con los cuales el autor del *Alexandre* expande y complementa el relato de las gestas de Alejandro Magno. La ausencia total de fricción representativa que caracteriza a las écfasis de este poema acentúa el poder que ambos medios, el visual y verbal, tienen como instrumentos para la actualización de la memoria (Carruthers, *The Book of Memory*; Pascual-Argente, “El cabdal sepulcro”, 91-92), y coloca a los artistas clérigos que los dominan, Apeles y el autor anónimo del *Alexandre*, en un lugar privilegiado, como mediadores entre la verdad del conocimiento que guardan y el público al que se dirigen sus obras.

En este punto resulta pertinente retomar el debate respecto del público primario del poema. Sobre la cuestión del público al que pudo estar dirigido predominan dos hipótesis. Por un lado, Uría Maqua se centra en la importancia central del tema del saber letrado y la soberbia intelectual en el poema para proponer que su público modelo habría sido el de los clérigos universitarios (“La soberbia”, 523). Por otra parte, Arizaleta (“El Libro de Alexandre”, 80) discute esta idea, y propone que la composición del *Alexandre* habría estado dirigida a un público cortesano, en el marco de una hipótesis de producción del poema que lo sitúa en un ámbito cultural ligado a la cancillería

regia. Es necesario destacar que el *Alexandre* es un texto en sí complejo, cuya complejidad se ve agravada por las particularidades de su transmisión manuscrita y de haber sido conservado en dos manuscritos sumamente divergentes en cuestiones centrales para la identificación del contexto de composición del poema,<sup>14</sup> por lo que es imposible dar respuestas definitivas a este tipo de interrogantes. Sin embargo, si consideramos este problema desde el punto de vista de la identificación entre Apeles y el autor anónimo, y observamos la función del arte al interior del poema es posible obtener un indicio de la idea que el propio autor tenía de la relación entre el artista, su obra y el público al que estaba dirigida.

Apeles se trata de un “clérigo bien letrado” (1800b) que produce su arte al servicio del rey y que tiene al monarca como el principal destinatario de sus obras. Al mismo tiempo, Apeles es dueño de un saber superior al de Alejandro, ya que al ser hebreo conoce las escrituras que Alejandro al ser pagano ignora. Este último detalle no es menor, ya que en las obras de Apeles el tema de la soberbia, y de sus consecuencias catastróficas aparece una y otra vez sin que Alejandro pueda aprovechar las enseñanzas de las historias veterotestamentarias que Apeles incluye en sus obras para evitar su propia caída. Sería excesivamente simplista afirmar que *Alexandre* fue concebido exactamente en el mismo contexto, pero la función de mediador entre el saber y el poder que tienen el arte y el artista letrado en este poema puede servirnos como un indicio de la relación que su autor estableció con su público primario.<sup>15</sup> Si seguimos esta hipótesis es posible plantear la posibilidad de que el *Alexandre* haya sido un poema de origen clerical culto (algo sobre lo que no hay muchas

<sup>14</sup> Para una descripción de los testimonios manuscritos véase Marcos Marín (*Diccionario filológico*, 756-758). Para una introducción a los diferentes debates vigentes en relación al ámbito de producción del *Alexandre*, como su atribución autoral, su fecha de composición o su lengua original, véase Alarcos (“Investigaciones”), Lidia de Malkiel (*De la Fama*), Dutton (“La profesión”), Nelson (*El libro de Alixandre; Gonzalo de Berceo*), Gorog (“La sinonimia”), Goldberg (“The voice”), Rico (“La clerecía”), Michael (*The Alexandre Enigma*), Marcos Marín (*Libro de Alexandre*), Uría (*Panorama crítico*), Arizaleta (*La translation*), Cañas Murillo (“*Libro de Alexandre*”), Casas Rigall (*Libro de Alexandre*) y Molina (“La extraña sintaxis”).

<sup>15</sup> Hamlin (“Es esti tal miráculu”) encuentra una puesta en abismo similar en los *Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo, en el milagro XXII, en donde la voz narradora inserta el relato de un peregrino que funciona como espejo de la composición berceana: “Aunque ya había un breve relato inserto en la fuente, Berceo agrega material y lo reordena de modo que el relato del romero náufrago sea una reproducción en miniatura del “milagro literario” berceano, una verdadera puesta en abismo: prólogo en el que se dirige al público e insta a alabar a la Virgen, relato del hecho milagroso donde se introduce la voz de la Virgen en discurso directo y, finalmente, un epílogo alegórico”.



dudas), pero que habría tenido como destinatarios primarios al rey y su corte, en consonancia con la hipótesis propuesta por Arizaleta (“La alianza”, “El Libro de Alexandre”, *Les clerics au palais*).

Este rol de intermediarios entre el saber y el poder, entre lo divino y lo terreno, entre el latín y la lengua vulgar, que caracteriza a los autores del mester de clerecía (Weiss, *The Mester*, 16), puede haber influido en la voluntad del autor anónimo de crear una imagen de su propio trabajo a través de la écfrasis, ya que, como señala Mitchell (*Teoría de la imagen*, 147), el poeta ecfrástico se posiciona entre dos alteridades aparentemente imposibles: la conversión de la representación visual en representación verbal y la reconversión de la representación verbal de vuelta en objeto visual en la mente del público. A través de la écfrasis se nos presenta un arte clerical capaz de transportar su sentido intacto de un medio a otro, ya sea Apeles traduciendo su saber letrado en imágenes al servicio del monarca y su corte, o el autor anónimo del *Alexandre* traduciendo sus fuentes latinas a la lengua romance, quizás al servicio del mismo tipo de público.

Para finalizar realizaremos una breve reflexión sobre la naturaleza de la relación entre la figura clerical representada por Apeles y el monarca por cuyo encargo trabaja y que es su principal destinatario. Al analizar la representación de esta relación en el *Alexandre*, Arizaleta (“La alianza”, 246; “El Libro de Alexandre”, 83; *Les clerics au palais*) enfatiza el servicio que el clérigo presta al poder monárquico mediante su saber letrado. Este aspecto de la relación entre el artista y el monarca ciertamente aparece manifestado en el poema, y podemos encontrar varios ejemplos, como el mapamundi de la tienda, cuyo valor estratégico y militar para el monarca se resalta en la c. 2587, la creación de las figuras de estaño utilizadas contra los elefantes del rey Poro, y por supuesto la conmemoración de las hazañas de Alejandro con su arte.<sup>16</sup>

Sin embargo, el servicio y la representación de una alianza entre clerecía y monarquía no están desprovistos de un margen para la crítica a los excesos del poder secular. A lo largo de este análisis ya se destacó la importancia que tiene la inserción de historias extraídas del Antiguo Testamento cuya interpretación simbólica proporciona una moralización sobre el pecado de la soberbia, como la torre de Babel y la caída de Lucifer; y la inhabilidad de Alejandro para aplicar la enseñanza de estas historias a su propia vida. Riva (“Linaje babilónico”, 1049; “Nunca mayor soberbia”, 178) analiza este aspecto de la

<sup>16</sup> Carrasco Machado (“Aproximación al problema”, 231-232) señala la importancia de la representación de la figura regia como un instrumento de proyección del poder, y particularmente de la fama (un concepto que resulta de gran importancia como motivador de la acción en el *Alexandre*) como una cualidad que “no se hace sino que se difunde” (253).

caracterización negativa de la figura de Alejandro, y consecuentemente del poder monárquico, a través de su asociación con los reyes de los textos de Isaías y Ezequiel por el pecado de la soberbia que todos comparten.

Por otra parte, una imagen exclusivamente negativa de la monarquía y del saber letrado solo puede sostenerse si se ignoran los numerosos episodios y motivos del *Alexandre* en donde en cambio la figura del monarca, y particularmente la del monarca letrado, es celebrada con énfasis.<sup>17</sup> La convivencia de motivos celebratorios del poder real y condenatorios de los excesos del mismo en el *Alexandre*, reflejada como observamos en las obras de Apeles, nos permite pensar en una relación entre clerecía y monarquía que aspira a formar una alianza, pero no se encuentra desprovista de puntos de tensión y potencial conflicto. Como señala Weiss (*The Mester*, 141-142), la representación ambivalente del protagonista refleja la ambivalencia que el propio autor clerical muestra hacia el poder monárquico. La adopción del didactismo por parte de la voz poética del *Alexandre*, al mismo tiempo que ofrece un saber como servicio, y pone el acento en la representación de los beneficios estratégicos que el monarca puede recibir de ese servicio, también reclama la autoridad que le otorga la posesión del saber sobre el objeto de su enseñanza; es decir, coloca retóricamente al poder secular bajo la tutela del clero. Un ejemplo de esta operación se puede encontrar en el diálogo entre Alejandro y Aristóteles en donde el príncipe adopta una posición subordinada hacia su maestro, que luego no volverá a mostrar hacia ningún otro personaje durante el resto del poema: “El infant’al maestro no’l osava catar / dával’ grant reverencia: no’l querié refertar. / Demandole liçencia que le mandás’ fablar; / otorgola de grado e mandol’empeçar” (37).

En conclusión, al analizar la representación del lugar del artista letrado respecto al poder secular plasmada en el *Alexandre* a través del personaje de Apeles y de las écfrasis de las obras que crea para Alejandro, si bien podemos encontrar la representación de una alianza entre clerecía y monarquía, como propone Arizaleta, esta se encuentra provista de una ambivalencia que se expresa a través del doble servicio que Apeles presta a Alejandro con sus obras (y el autor anónimo del poema a su público con la suya), saber práctico y glorificación de la gloria terrena del monarca, y al mismo tiempo una moralización que funciona como advertencia de los límites del poder secular y la subordinación de los monarcas a las leyes divinas.

<sup>17</sup> Por citar solo un ejemplo, puede mencionarse la estrofa 1557, en la que la voz narrativa alaba la sabiduría de Alejandro al cambiar las costumbres antiguas y deficientes por un nuevo sistema más eficaz: “El rëy Alexandre, tesoro de proeza, / arca de sapiencia, exemplo de nobleza, / que siempre amó prez más que otra riqueza, mudó esta costumbre: ¡fizo grant sotileza!”

## BIBLIOGRAFÍA

- AGNEW, MATTHEW, “‘Commo en libro abierto’: La construcción de un modelo exegético en el ‘Libro de Alexandre’”, *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 29(2), 2001, 159-183, <<https://doi.org/10.1353/cor.2000.0022>>.
- ALARCOS LLORACH, EMILIO (ed.), “Investigaciones sobre el *Libro de Alexandre*”, *Revista de Filología Española (anejo 45)*, 1948.
- ALTAMIRANO MEZA, GERARDO, “‘Et avié en aquestos paños, mucha bella estoria de buxada’; forma y función ecrástica en el episodio de la tienda de Alejandro en el *Libro de Alexandre*”, Biblioteca Virtual Gonzalo de Berceo, s. f., <<http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/altamirano/tiendadealexandro.htm>>.
- ALTAMIRANO MEZA, GERARDO, “Estrategias retóricas en las ‘descripciones’ de tiendas militares en algunas obras de materia antigua: Los casos del *Roman de Thèbes*, el *Roman d’Alexandre* y el *Libro de Alexandre*”, *Medievalia*, 45, 2013, 1-9.
- ARIZALETA, AMAIA, “Del texto de Babel a la biblioteca de Babilonia. Algunas notas sobre el ‘Libro de Alexandre’”, en *La hermosa cobertura. Lecciones de Literatura Medieval*, Pamplona: EUNSA, 2000, 35-69.
- ARIZALETA, AMAIA, “*El Libro de Alexandre*: el clérigo al servicio del rey”, *Troiana-alexandrina*, 8, 2008, 73-114, <<https://doi.org/10.1484/J.TROIA.1.100239>>.
- ARIZALETA, AMAIA, “El orden de Babel: algunas notas sobre la conciencia lingüística de la clerecía letrada castellana en la primera mitad del siglo XIII”, *e-Spania. Revue Interdisciplinaire d’Etudes Hispaniques Médiévales et Modernes*, 13, 2012, <<https://doi.org/10.4000/e-spania.20985>>.
- ARIZALETA, AMAIA, “La alianza de clerecía y monarquía (Castilla, 1157-1230)”, *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*, 1, 2007, 239-248.
- ARIZALETA, AMAIA, *La translation d’Alexandre: Recherches sur les structures et les significations du ‘Libro de Alexandre’*, Publication du Séminaire d’Études Médiévales Hispaniques, Paris: Klincksieck, 1999.
- ARIZALETA, AMAIA, *Les clerics au palais: Chancellerie et écriture du pouvoir royal (Castille, 1157-1230)*, e-Spania Books, 2010, <<http://books.openedition.org/esb/154>>.
- BIAGGINI, OLIVIER, “La ‘translatio’ dans le ‘mester de clerecía’: Quelques aspects”, *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, 28, 2005, 69-92, <<https://doi.org/10.3406/cehm.2005.1695>>.
- BLECUA, JOSÉ MANUEL CACHO, “La tienda en el ‘Libro de Alexandre’”, *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X: actas del Congreso Internacional: Murcia, 5-10 marzo 1984*, Cambridge, 1985, 109-134.
- CANAÑAS MURILLO, JESÚS (ed.), *Libro de Alexandre*, Madrid: Cátedra, 1988.

- CARRASCO MANCHADO, ANA ISABEL, “Aproximación al problema de la consciencia propagandística en algunos escritores políticos del siglo xv”, *En la España Medieval*, 21, 1998, 229-229.
- CARRUTHERS, MARY, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (2ª ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2008, <<https://doi.org/10.1017/CBO9781107051126>>.
- CASAS RIGALL, JUAN (ed.), *Libro de Alexandre*, Madrid: Editorial Castalia, 2007.
- CHÂTILLON, GAUTIER DE, *Alexandreis* (M. L. Colker, ed.), Padua: Antenore, 1978.
- COPELAND, RITA, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- DEYERMOND, ALAN, “Building a World: Geography and Cosmology in Castilian Literature of the Early Thirteenth Century”, *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 1996, 141-159.
- DUTTON, BRIAN, “La profesión de Gonzalo de Berceo y el manuscrito del ‘Libro de Alexandre’”, *Berceo*, 80, 1968, 285-294.
- FUENTES, JUAN HÉCTOR, “‘La Natura que cría todas las criaturas’: Una nota sobre la figura de Naturaleza en el ‘Libro de Alexandre’”, *Olivar*, 17(26), e013, 2016, <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/67298>>.
- GABRIELONI, ANA LÍA, “Écfrasis”, *Eadem Utraque Europa*, 4(6), 2008, 83-108.
- GOLDBERG, HARRIET, “The voice of the author in the works of Gonzalo de Berceo and in the ‘Libro de Alexandre’ and the ‘Poema de Fernán González’”, *La Corónica*, 8, 1980, 100-112.
- GOROG, RALPH P. DE, “La sinonimia en Berceo y el vocabulario del ‘Libro de Alexandre’”, *Hispanic Review*, 38, 1970, 353-367.
- HAMLIN, CINTHIA MARÍA, “‘Es esti tal miráculo bien que lo escrivamos’ (445d): translatio e innovaciones narratológicas en ‘El parto en la marea’ y ‘El naufrago salvado’ de Berceo”, en Bustos Táuler, A. (ed.), <*Contarte he maravillas... Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow. La producción literaria hispánica de los siglos XIII al XVI*, Berna: Peter Lang, en prensa, 2023.
- HEFFERNAN, JAMES A. W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- KOOPMAN, NIELS, *Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration: Five Linguistic and Narratological Case Studies*, Boston: BRILL, 2014.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *De la Fama en la Edad Media Castellana*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO, “Establecimiento de la fecha del ‘Libro de Alexandre’”, *Zeitschrift für Romanische Philologie (ZrP)*, 112, 1996.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO, “Libro de Alexandre”, en J. M. Lucía Megías y C.

- Alvar Ezquerro (eds.), *Diccionario filológico de literatura medieval española: Textos y transmisión*, Madrid: Castalia, 1996, 754-762.
- MESTRES MORROS, BIENVENIDO, “Las glosas a la ‘Alexandreis’ en el ‘Libro de Alexandre’”, *Revista de Literatura Medieval*, 14, 2002, 63-108.
- MICHAEL, IAN, *The Alexandre Enigma: A Solution*, Oxford: The Dolphin Book, 1986.
- MICHAEL, IAN, *The Treatment of Classical Material in the “Libro de Alexandre”*, Manchester: Manchester University Press, 1970.
- MITCHELL, W., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.
- MOLINA, JAVIER RODRÍGUEZ, “La extraña sintaxis verbal del ‘Libro de Alexandre’”, *Troianalexandrina*, 8, 2008, 115-146, <<https://doi.org/10.1484/J.TROIA.1.100240>>.
- NELSON, DANA ARTHUR, *Gonzalo de Berceo y el “Alixandre”: Vindicación de un estilo*, Madison: HSMS, 1991.
- NELSON, DANA ARTHUR (ed.), *El libro de Alixandre*, Madrid: Gredos, 1979.
- PASCUAL-ARGENTE, CLARA, “‘El cabdal sepulcro’: Word and Image in the ‘Libro de Alexandre’”, *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 38, 2010, 71-98, <<https://doi.org/10.1353/cor.0.0064>>.
- PINET, SIMONE, “Babel historiada, traducida: Un episodio del ‘Libro de Alexandre’”. *Literatura y conocimiento medieval: actas de las VIII Jornadas Medievales*, 2003.
- PINET, SIMONE, *The Task of the Cleric: Cartography, Translation, and Economics in Thirteenth-Century Iberia*, Toronto: University of Toronto Press, 2016, <<https://doi.org/10.3138/9781442621817>>.
- PISCHKE, GUDRUN, “The Ebstorf Map: Tradition and Contents of a Medieval Picture of the World”, *History of Geo- and Space Sciences*, 5(2), 2014, 155-161, <<https://doi.org/10.5194/hgss-5-155-2014>>.
- POLO DE BEAULIEU, MARIE-ANNE, *Éducation, prédication et cultures au Moyen Âge: Essai sur Jean Gobi le Jeune*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1999, <<https://doi.org/10.4000/books.pul.19950>>.
- RICO, FRANCISCO, *El pequeño mundo del hombre: Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Barcelona: Destino, 2005.
- RICO, FRANCISCO, “La clerecía del mester”, *Hispanic Review*, 53(1), 1985, 1-23, <<https://doi.org/10.2307/474168>>.
- RIVA, FERNANDO, “‘La Carne es la Tierra’: Microcosmic Adam, Cartographic Christ in the *Libro de Alexandre*”, *Journal of Medieval Iberian Studies*, 2020, 1-26, <<https://doi.org/10.1080/17546559.2020.1719283>>.
- RIVA, FERNANDO, “Linaje babilónico y soberbia luciferina en el ‘Libro de Alexandre’”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 95(10), 2018b, 1031-1051, <<https://doi.org/10.3828/bhs.2018.60>>.
- RIVA, FERNANDO, “‘Nunca mayor soberbia comidió Lucifer’: Límites del conocimiento

- y cultura claustral en el *Libro de Alexandre*, *Bulletin Hispanique*, 2019, 362-365, <<https://doi.org/10.31819/9783964568304>>.
- RIVA, FERNANDO, "Sapiencialismo, espiritualidad claustral y heterodoxias en el 'Libro de Alexandre'", *Bulletin of Spanish Studies*, 95, 2018, 1-31, <<https://doi.org/10.1080/14753820.2018.1483641>>.
- ROSSI, TERESA MARÍA, "El calendario en el 'Libro de Alexandre'", *Rassegna Iberistica*, 39, 1991, 3-15.
- RUBIO TOVAR, JOAQUÍN, "Algunas características de las traducciones medievales", *Revista de Literatura Medieval*, 9, 1997, 197-246.
- RUBIO TOVAR, JOAQUÍN, "Geografía y literatura: Algunas consideraciones sobre los mapas medievales", en J. I. de la Iglesia Duarte (ed.), *Viajar en la Edad Media: XIX Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 2008*, La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos, 2009.
- URÍA MAQUA, ISABEL, "La soberbia de Alejandro en el poema castellano y sus implicaciones ideológicas", *Anuario de Estudios Filológicos*, 19, 1996, 513-528.
- URÍA MAQUA, ISABEL, *Panorama crítico del "Mester de clerecía"*, Madrid: Castalia, 2000.
- VAN DUZER, CHET, *Sea Monsters on Medieval and Renaissance Maps*, Washington D. C.: The British Library, 2013.
- VÁRVARO, ALBERTO, LOLA BADIA y CARLOS ALVAR, *Literatura románica de la Edad Media: Estructuras y formas*, Barcelona: Ariel, 1983.
- WEBB, RUTH, "Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre", *Word & Image*, 15(1), 1999, 7-18, <<https://doi.org/10.1080/02666286.1999.10443970>>.
- WEBER, ROBERT y FISCHER, B. (eds.), *Biblia sacra: Iuxta Vulgatam versionem* (ed. quartam emendatam), Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.
- WEISS, JULIAN, *The Mester de Clerecía: Intellectuals and Ideologies in Thirteenth-Century Castile*, New York: Tâmesis, 2006.
- WILLIS, RAYMOND, "*Libro de Alexandre*". *Texts of the Paris and Madrid Manuscripts prepared with an introduction...*, Princeton/Paris: Princeton University Press, Les Presses Universitaires de France, 1935.
- WILLIS, RAYMOND, "The Debt of the Spanish 'Libro de Alexandre' to the French 'Roman d'Alexandre'", en *Elliot Monographs* (vol. 33), Princeton: Princeton University Press, 1935.
- WILLIS, RAYMOND S., *The Relationship of the Spanish "Libro de Alexandre" to the "Alexandreis" of Guatier de Chatillon*, Princeton: University Press, 1934.
- WOODWARD, DAVID, "Medieval Mappaemundi", en J. Harley y D. Woodward (eds.), *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- ZUMTHOR, PAUL, *La medida del mundo: Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid: Cátedra, 1994.