

LOS COLORES DE *CAMILLE*, heroína medieval.

Juan Manuel LOPEZ MUÑOZ

Universidad de Cádiz.

Nos encontramos en plena batalla campal, a orillas del río Tíber, entre Turno y el ambicioso Eneas. Del resultado de esta contienda dependerá quién heredará el reino de Laurento, que gobiernan el pusilánime rey Latino y su esposa Amata, y se casará con Lavinia, hija de éstos. Debilitado ante los implacables asaltos de los troyanos, Turno pide ayuda a príncipes y caballeros de los reinos vecinos: vienen a socorrerlo Mecencio, con su hijo Lauso y mil caballeros; de otros mil se acompaña Aventino, hijo de Hércules; vienen también el duque de Preneste y el señor de Palestina; Mesapo, hijo de Neptuno; y Clauso, que fue señor de los sabinos, y por último un gran número de Sarracenos.

Viene también en socorro de Turno “une meschine, qui de Vulcane estoit reine: Camille ot nom la damoisselle¹”, acompañada de cuatro mil jóvenes guerreras. A su paso, todos se detienen para admirar su valentía y su belleza: “De biauté n’ert a li igaus nule feme qui fust mortaus”. Tiene la frente blanca, las cejas negras y delicadas, los ojos brillantes y muy alegres. Su nariz es tan hermosa como su cara, pues ésta es más blanca que “nois ne

¹ Salverda DE GRAVE: *Enéas*, texto crítico, Champion, Paris, 1964. Retrato de *Camille* y su caballo: vv.3959-4106.

glace”: el color y la blancura se entremezclan con gracia. Tiene la boca muy bien hecha y muy pequeña, y sus dientes brillan más “que nus argenz”. Sus cabellos son rubios, largos hasta sus pies y trenzados con hilo de oro. Viene además magníficamente vestida de “porpre noire”: tres hadas le bordaron con oro peces, aves y animales salvajes. Ciñéndole el talle lleva un cinturón igualmente bordado de oro. Sus zapatos están hechos con la piel de un pez “de cent colors”, y los lleva amarrados con lazos de oro. Sobre los hombros, pero de manera que el pecho derecho queda al descubierto, lleva una capa rica y “chiers”, a cuadros donde alternan el blanco armiño y el cuello de marta, adornada con “porpre esperital” y botones de metal esmaltado. La capa está bordeada hasta el suelo por las plumas de un ave maravillosa.

La joven y hermosa reina llega a Laurento montada sobre un caballo de pura raza: jamás existió un animal más noble. Tiene la cabeza blanca, el tupé negro y las orejas rojas. Su cuello es alazán, sus crines azul-índigo y verde, su hombro derecho tornasolado y el izquierdo completamente negro; sus patas anteriores son como las de un lobo, mientras que las traseras son rojas “com sans”. El color del vientre del caballo se parece al del vientre de las liebres, pero su grupa se parece a la del león. Sus cuatro pezuñas son blancas y su cola, en parte blanca y en parte negra. El animal está además ricamente adornado con distintas piezas, todas ellas muy elegantes, ya de púrpura, ya de oro y plata, de marfil blanco o de pieles de gran calidad, con piedras preciosas y metales esmaltados.

Con esta gran riqueza de matices nos presenta a *Camille* el autor medieval del *Roman d'Enéas*. Qué duda cabe que, descrita de esta manera, *Camille* se mostraba ante los ojos tanto de sus admiradores como de sus enemigos como una aparición sobrenatural. No en vano, al verla galopar seguida de sus guerreras, los troyanos pensaron que “ce fussent deesses qui deffandissent la cité” (v.6988-89). Los troyanos morían uno tras otro bajo sus armas, pues ninguno osaba defenderse contra ellas, hasta que Orsíloco hirió mortalmente con su flecha a la bella Larina. Entonces iniciaron su ofensiva con gran júbilo, pues “il sorent qu’eles estoient teus femmes qui morir poëent” (v.7009-10).

El personaje de *Camille* tiene un primer y evidente origen en la

*Eneida*², en cuyo libro VII, el autor menciona a una joven guerrera, de nombre Camila, a la que no “pierden de vista al pasar las madres,/ con la boca abierta de asombro ante el regio adorno de púrpura/ que cubre sus hombros suaves o la fibula de oro/ que trenza su cabello, de cómo lleva ella misma su aljaba/ licia o el mirlo pastoril rematado en punta”³.

Más tarde, en el libro XI, se nos narra el combate que la joven reina de los volscos mantiene contra los troyanos, y que culmina con su lamentada muerte: en este capítulo sabemos, por boca de Diana, que Camila estuvo condenada desde muy pequeña a llevar una vida de pastores con su padre en los montes solitarios de Etruria, alimentada con leche de yegua y otros animales, donde pronto se hizo diestra en el arte de la caza: “sola, con Diana se conforma/ y sin mancha cultiva un amor eterno por los dardos/ y la virginidad”⁴.

A lo largo de los aproximadamente 400 versos que dura este episodio, no obtenemos ninguna nota de color sobre el aspecto físico de la heroína, a no ser, en el momento de su muerte, cuando el narrador nos cuenta que “el color púrpura un día abandona su cara”⁵.

2 Salverda DE GRAVE señala que algunos autores (cita en particular a F.M. WARREN: *On the latin sources of Thèbes and Enéas*, en Public. Mod. Lang. Assoc., XVI, 375) han supuesto entre el original y la imitación un texto latino en prosa, en el que el relato de la *Eneida* se habría combinado con episodios de amor y de combates, y con préstamos hechos a otros autores, clásicos y modernos. Entre los argumentos que se presentan en favor de esta hipótesis, De Grave sólo considera válido el que se basa en el sorprendente hecho, según sus palabras, de que en *Enéas* no se cite ni una sola vez el nombre de Virgilio; Introducción a la edición crítica de *Enéas*, (op.cit., pp. XXI-XXII). En cualquier caso, aparte de este hipotético texto intermediario, el desconocido que rimó *Enéas* pudo haberse inspirado en los diversos manuscritos que sobre la obra de Virgilio proliferaron en la época carolingia y aun después del siglo IX (cf. L.D.REYNOLDS: *Texts and transmission*, Clarendon Press, Oxford, réimp.1900, pp.433-440). Algunos de estos manuscritos, llamados *codices minores*, constituyen ya versiones considerablemente libres respecto del original (cf.F. PLESSIS: *La Poésie Latine*, Paris, 1909, p.252 ss; F.PLESSIS et P.LEJAY: *Oeuvres de Virgile*, Paris, 1919, p.LXXXIV).

3 *Aeneidos*, libro VII, vv.813-17: “turbaque miratur matrum et prospectat euntem,/ attonitis inhians animis, ut regius ostro/ uelet honos leuis umeros, ut fibula crinem/ auro internectat, Lyciam ut gerat ipsa pharetram/ et pastoraalem praefixa cuspide myrtum” (Edición crítica de René DURAND, vol. II, Les Belles Lettres, Paris, 1970). La traducción, que proponemos para mayor comodidad del lector, es de Rafael FONTAN BARREIRO, Alianza Ed., Madrid, 1986, p. 200.

4 *Aeneidos*, libro XI, vv.582-4: “(...) sola contenta Diana/ aeternum telorum et virginitatis amorem/ intemerata colit.(...)”. Trad. de FONTAN BARREIRO, op.cit., p. 294

5 *Aeneidos*, libro XI, v.819: “purpureus quondam color ora reliquit”. Trad. de FONTAN BARREIRO, op.cit., p.301

Destaca pues, por oposición frente al texto latino, la riqueza descriptiva de la versión medieval. Sin embargo, algunos autores⁶ han señalado que las aportaciones del autor del *Roman de Enéas* se inspiran directamente, al menos en su base, en el *Roman de Thèbes*, en las descripciones que en esta obra se hacen del caballo de *Anthigoné* y de las hijas de Adrasto: *Argya* y *Deyphilé*. En cuanto a la técnica del retrato femenino, Petit señala como punto en común principalmente el orden descendente de descripción de los distintos elementos, empezando por cabellos y frente y terminando en boca y dientes. Sin embargo -observa también Petit- la descripción del autor de *Enéas* es más sistemática y abundante en notaciones de color y de brillo que la del autor de *Thèbes*.

De hecho, el retrato de *Camille* no sólo es más sistemático y rico que cualquiera de los retratos femeninos que encontramos en *Thèbes*, sino además el más extenso y minucioso de los *romans antiques* franceses. Incluso dentro del propio *Roman d'Enéas*, el retrato de este personaje secundario aventaja con creces al de las heroínas principales⁷: Dido es una de las más célebres amantes de la Antigüedad y personaje esencial, ya que gracias a su ayuda -y muy a su pesar también- Eneas pone fin a su largo errar y encuentra su tierra prometida; sin embargo, en lugar de describir a Dido, el autor dedica 41 versos a la descripción de Cartago; ni tan siquiera Lavinia, objeto de un amor apasionado por parte del personaje central, merece la menor indicación sobre su físico, a no ser la estereotipada palidez que le producen sus inquietudes amorosas (v. 8456 y 8474); ¿y qué decir de la reina Amata, madre de Lavinia, cuyo rol en la Eneida clásica es ciertamente menos importante que el que le asigna en su obra el autor medieval?

6 Cf. entre otros:

-Salverda DE GRAVE, op.cit., introd. p. XXX

-M. FARAL: *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Champion, Paris, 1913, pp. 94-95 y 101

-Aimé PETIT: *Naissances du roman*. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle. Champion-Slatkine, Paris-Genève 1985, pp. 532-538

7 En principio, esta relevancia de la figura de *Camille* respecto de las demás figuras femeninas del *Roman d'Enéas* no debe sorprendernos, pues en cierto modo responde a toda una tradición literaria -vigente ya desde la epopeya clásica- que privilegia al personaje guerrero -masculino o no- frente a personajes -evidentemente femeninos- cuyo rol se reduce fundamentalmente al de madre, esposa o amante del héroe principal.

Una prueba del éxito estilístico que supuso este retrato es el gran número de autores que se inspiraron en él, directa o indirectamente, para la confección de sus personajes femeninos: a él se deben *Panthesilée* y *Briseïda*⁸, heroínas de la guerra de Troya, de Benoît de Sainte-Maure; la mujer-hada que seduce a Lanval⁹; *Laudine*, esposa de *Yvain*¹⁰; *Yseut*, amante de Tristán¹¹; *Liénor*, hermana de *Guillaume de Dole*¹² ...

Pero la verdadera importancia del retrato de *Camille* no radica únicamente en el hecho de que haya constituido una fuente inagotable de inspiración para autores de la talla de Marie de France, Chrétien de Troyes o Jean Renart, por citar algunos de los más representativos. Otra característica de gran interés es que su descripción no responde, como ha señalado Petit, a ninguna de las funciones tradicionalmente asignadas al retrato en la literatura del siglo XII, lo que ha incitado a numerosos estudiosos a descifrar la clave de su excepcionalidad. Diversas teorías surgen al respecto: según M. Faral¹³, se trataría de un ejercicio de estilo según la más pura tradición escolástica. La descripción detallada de la joven guerrera cumpliría dentro de la obra una función catártica: al describir la belleza de un personaje, el autor pretende que el público simpatice con él, de tal manera que la muerte de éste, cuando está cercana, resulta más patética. Sin embargo, como Petit mismo ha objetado (op. cit., p 539), *Camille* no muere poco después de ser descrita: aún se suceden antes de su muerte, durante unos 3000 versos, episodios de importancia desigual, como la fabricación de las armas de Eneas por el propio Vulcano, a instancias de Venus; la acogida de Eneas por parte del rey Evandro y de su hijo Palas; el incendio de la flota troyana; el episodio de Niso y Euríalo, e incluso el relato de la muerte de Palas. Por su parte, Petit señala como posible función del retrato de *Camille* la de representar, por un

8 A.PETTI, op.cit., pp. 541-552

9 Marie DE FRANCE: *Lais: Lanval*, edición crítica de Yorio Otaka, Kazama, Tokio 1987. De entre todos los personajes femeninos que proponemos como herederos de los atributos de *Camille*, es quizás el hada protagonista de este célebre *lai* la que más fielmente los reproduce. Cf. vv.100-6 y 551-572.

10 Chrétien DE TROYES: *Yvain*, edición crítica de Mario Roques, Champion, Paris, 1978. Cf. vv.1465-67 y 1476-87

11 BÉROUL: *Le roman de Tristan*, edición crítica de L.M. Defourques, Champion, Paris, 1979. Cf. vv.2880-88, 2979-80 y 3903-11

12 Jean RENART: *Le roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, Cf. vv. 3706-7, 3962-4, 4247-8, 4350-86, 4485-96, 4716-43, 4764-67 y 5324-55.

13 M.FARAL, op.cit., pp. 104-5

lado, el equivalente de Palas, en el campo enemigo, y por otro, la viva antítesis de Dido. Pero en estudios posteriores, sostiene que su verdadera importancia “répond à un goût certain pour l’insolite qui se manifeste dans tous nos romans antiques” (op. cit., p. 540), comparándola con otras criaturas singulares como el “deables” Astarot (*Roman de Thèbes*), el “Saietaire” (*Roman de Troie*) o “las puceles de l’eau” (*Roman d’Alexandre*).

Esta interesante hipótesis admitiría, en nuestra opinión, una ligera matización: este gusto por lo maravilloso del que nos habla Petit ya no es de naturaleza profana, como ocurre en un gran número de obras del ciclo bretón y a menudo en los *romans courtois*, sino que está cargado de un espíritu fundamentalmente religioso. A este respecto, el análisis del valor simbólico de los colores de *Camille* resulta revelador: *Camille* simboliza la cristianización que tuvieron que “sufrir” todos los mitos y temas clásicos en su proceso de adaptación al gusto medieval, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XII. La *Camilla* clásica semejante a una diosa pagana¹⁴ (Diana cazadora), se convierte en *Camille* semejante a una diosa cristiana, es decir, a la Virgen María, y ello en virtud de una coloración claramente simbólica. Si, en efecto, “ce luxe des couleurs fait songer à l’art des peintres-verriers qui s’épanouit au milieu du XIIe siècle¹⁵”, no es tanto por la policromía en sí como por el sentimiento religioso que ésta inspira.

No es casual que los colores que predominan en la descripción de *Camille* sean tres¹⁶, y que precisamente esos tres colores hayan sido

14 El episodio de *Camilla* (libros VII y XI) ha sido objeto de algunas monografías: Bertha TILLY, *The Story of Camilla, from Aeneid, Books VII and XI* (Cambridge, University Press, 1956), XIX+136p; A.BRILL, *Die Gestalt der Camilla bei Vergil* (diss. Heidelberg, 1972), 105p.; ha inspirado también diversos artículos: N.-W. de WITT, “Vergil’s Tragedy of Maidenhood”, *The Classical Weekly*, New York, MacMillan, XVIII (1925), pp107-108; P.FAIDER, “Camille (Énéide VII 803-807, , XI 498-915)”, *Musée Belge, Revue de Philologie Classique*, XXXIV (1930), pp59-81; A.M.ASSEETO, “Dall’Etiopie all’Eneida”, *Scripta in honorem M.Untersteiner*, Genova, Istituto di Filol. Class. e Medioev.,1970, pp51-58, etc.

15 A.PETIT, op.cit. p.537

16 El tres es un número fundamental en la simbología cristiana. Como señalan Chevalier y Gheerbrant (*Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1969; traducción al castellano de Herder, Barcelona, 1986, p.1016), el tres es el número del acabamiento de la manifestación: el Hombre, hijo del Cielo y de la Tierra, completa la gran Tríada. El primer impar, síntesis de la tri-unidad del ser vivo, aparece ampliamente representado en la tradición cristiana: la Santísima Trinidad, los tres arcángeles, los tres crucificados, la muerte de Cristo a los 33 años...

ampliamente utilizados en las representaciones cristianas de todos los tiempos: a saber, el blanco (piel, dientes, capa, cabeza del caballo, etc.), el amarillo (cabellos rubios trenzados con oro, bordados de oro, lazos de oro, adornos del caballo), y el púrpura (vestido, capa, adornos del caballo).

El blanco, como símbolo de la pureza y la inocencia, se emplea en fiestas cristianas como la Pascua, la Epifanía y la Ascensión. Es el color de las vestiduras de los ángeles en sus apariciones y, por tanto, de lo intemporal¹⁷. El color blanco simboliza, en general, el estado celeste, o, más específicamente, una voluntad de acercamiento a ese estado¹⁸. La frente blanca, la nivea piel, los dientes de plata y los ojos como estrellas se convierten desde el siglo XII en tópicos inamovibles de la belleza ideal femenina, como reflejo, aunque imperfecto y perecedero -bien nos lo demuestra la suerte de la desdichada *Camille*- de la belleza infinita y eterna de Dios.

Pero este ideal de belleza es, además de blanco, rubio, como se deduce del comentario soez que en plena batalla le dirige a *Camille* un guerrero troyano, tras increparle que las mujeres no deben combatir contra los hombres sino, acostados, por la noche: “Venistes ça por vos mostrer? Ge ne vos voil pas acheter, portant blanche vos voie et bloie”, vv.7089-7091.

El amarillo del cabello simboliza desde la Antigüedad clásica las fuerzas emanadas de la divinidad, idea que también se confirma en la Biblia: el rey David es rubio como lo será Cristo en numerosas obras de arte¹⁹. Por otro lado, no se trata de un amarillo pálido, como el de las hojas otoñales evocadoras de la muerte, ni tampoco feroz ni violento como el fuego del infierno, sino que, asociado obsesivamente con el oro, es un amarillo resplandeciente y codiciado. Hallar el medio de multiplicar el oro era la Gran Obra de los alquimistas medievales. Metal precioso por excelencia, simboliza la pura luz, el elemento celestial donde Dios reside²⁰. El oro es, en fin, la eternidad, coincidiendo con la intemporalidad expresada por el blanco.

17 PÉREZ-RIOJA, José-Antonio: *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1980 (entrada> *Colores*)

18 CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1979 (entrada> *Blanco*)

19 CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain: op.cit.; entrada> *Rubio*).

20 PEREZ-RIOJA, J.A.: op. cit.(entrada> *Oro*)

Por último, el color púrpura, que se obtiene por mezcla del color rojo y del azul, simboliza la templanza, el punto de confluencia de la simbología que expresa cada uno de sus componentes por separado: es decir, el equilibrio entre la tierra y el cielo, entre la materia y el espíritu, entre la pasión y la actitud reflexiva. El púrpura es el color de la túnica de Jesucristo durante la Pasión, momento en que la naturaleza mortal del hijo del Hombre se fusiona con el Espíritu celestial imperecedero. Es el color también de la vitela sobre la que se inscriben, en letras de oro, las Sagradas Escrituras en numerosos evangelios, salterios y breviarios medievales²¹.

Oro sobre púrpura y, bajo ellos, una piel más blanca que la nieve: Virgen María o Jesucristo, en cualquier caso, espíritu divino, ésta es la imagen que el autor nos ofrece de *Camille*. Sin embargo, este personaje no está exento de debilidades humanas como la codicia. En medio de la campal batalla, *Camille* percibe a Clóreo, sacerdote y soldado frigio, y al punto desea apoderarse de su deslumbrante yelmo, en el que se destaca una piedra de siete colores engarzada en oro puro tallado con flores. La muerte de la heroína se presiente cercana, situación de la que se aprovecha el autor para recordarnos que la belleza eterna sólo existe en Dios, y para darnos una lección de moral cristiana:

De grant noiant s'est antremise,
mais ansi vet de coveitise:
mainte chose covoite l'on
don l'an n'avra ja se mort non;
(vv. 7189-92)

Arrunte espía los movimientos de *Camille*. Cuando ésta descende del caballo para recoger el botín, el soldado etrusco lanza su certera flecha, clavándosela en el corazón, justo debajo del pecho descubierto. La tropa de *Camille*, viéndola muerta, se desespera, abandona el combate y se dirige rápidamente al lugar fatal.

21 CHEVALIER Y GHEERBRANT, op. cit. (entrada > *Violeta*).

La blancura de la joven reina, símbolo de lo intemporal, deja paso a los tintes negros y oscuros: “ses mains, qui tant estoient beles,/ an po d’ore furent nercies/ et ses colors totes persies,/ sa tendre char tote müee” (vv. 7218-21).

Atrás quedó el fugaz estallido de color.

Resumen:

La descripción de *Camille (Roman d'Enéas)* es sin duda el más sistemático y rico de los retratos femeninos que encontramos en los *romans antiques* franceses. Una prueba de su éxito estilístico es el gran número de autores que se inspiraron en él para la creación de sus personajes femeninos.

De gran interés es por otra parte el hecho de que su descripción no responde a ninguna de las funciones tradicionalmente asignadas al retrato en la literatura del siglo XII. En la tarea de descifrar la clave de su excepcionalidad, el análisis del valor simbólico de los colores de *Camille* resulta revelador: *Camille* simboliza la cristianización que tuvieron que sufrir todos los mitos y temas clásicos en su proceso de adaptación al gusto medieval, sobre todo a partir de la 2ª mitad del s.XII.

Résumé:

La description de *Camille (Roman d'Enéas)* est sans doute le plus systématique et le plus riche des portraits féminins que l'on trouve dans les romans antiques français. Une preuve de son succès stylistique est le grand nombre d'auteurs qui s'y sont inspirés pour la création de leurs personnages féminins.

Il est à remarquer d'autre part le fait que sa description ne remplit aucune des fonctions traditionnellement assignées au portrait dans la littérature du XII^e siècle. L'analyse de la valeur symbolique des couleurs de *Camille* révèle les clés de son caractère exceptionnel: *Camille* symbolise la christianisation qui a atteint les mythes et les thèmes classiques dans leur processus d'adaptation au goût médiéval, surtout à partir de la seconde moitié du XII^e siècle.

Summary:

The description of *Camille (Roman d'Enéas)* is, without doubt, the richest and most systematic female portrait we encounter within the french *romans antiques*. A proof of its stylistic success is the great number of authours directly inspired for the creation of their female protagonists.

On other side, it is of great interest the fact that her description doesn't respond to any of the functions traditionally assigned to the portraitation in literature in the XII century. In the duty of decoding the key of its exceptionality, the analysis of the simbolic valour of *Camille's* colours comes to be revealing: *Camille* simbolizes the Christianization all myths and classic themes had to suffer in their process of adaptation to the medieval likings, especially in the second half of the XII century.