

“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.
Creació, recepció i representació de la
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

COMITÈ CIENTÍFIC

Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)
María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)
Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)
Anna Bognolo (Università di Verona)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)
María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)
Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)
María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)
Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)
Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich)
Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)
Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)
Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)
Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)
Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)

COMITÈ ASSESSOR

María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Bleuca, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviva Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

A la memòria de Gemma Avenoza

DE LAS IGLESIAS DE CONSTANTINOPLA A LOS CAMPAMENTOS DE SAMARCANDA: LA ÉCFRASIS EN LA *EMBAJADA A TAMORLÁN*

Victoria BÉGUELIN-ARGIMÓN
Université de Lausanne

Resumen: Entre la excepcional masa de noticias que transmite la *Embajada a Tamorlán*, destacan las descripciones de conjuntos arquitectónicos, particularmente las iglesias de Constantinopla y los campamentos de Samarcanda. El artículo presenta lo que nos «da a ver» este relato –desde la propia estructura de las construcciones hasta los elementos decorativos– así como los procedimientos retóricos y los recursos léxicos empleados para organizar los datos y crear una evidencia. Si este discurso objetivo permite la visualización de los edificios descritos, es el recurso a un discurso subjetivo y valorativo, al discurso epidíctico, a la *laudatio*, lo que contribuirá a vivificar la descripción, insuflando emociones en el «espectáculo» presentado y maravillando así al oyente o al lector.

Palabras clave: Ruy González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, relatos de viajes, descripción, écfrasis.

Abstract: Among the exceptional amount of news that the *Embajada a Tamorlán* conveys, the descriptions of architectural ensembles stand out, particularly the churches of Constantinople and the camps of Samarkand. This paper deals with what this account «gives us to see» –from the buildings structure to decorative elements– as well as the rhetorical procedures and lexical resources used to organize the data and create evidence. Whereas this objective discourse allows the visualization of the buildings described, it is the use of a subjective and evaluative discourse, of the epidictic discourse, of the *laudatio*, that will contribute to vivify the description, breathing emotions into the «spectacle» presented and thus marveling the listener or the reader.

Keywords: Ruy González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, travel accounts, description, ekphrasis.

1. INTRODUCCIÓN

Los embajadores enviados por Enrique III de Castilla a la corte del emperador mongol Tamorlán no solo fueron protagonistas de una importante empresa diplomática sino que legaron a sus contemporáneos y a la posteridad uno de los relatos de viajes medievales peninsulares más emblemáticos, un texto rebotante de información sobre los espacios transitados, que se extendían desde las costas mediterráneas hasta las estepas asiáticas: los viajeros aportaron novedades sobre geografía, política, etnografía, religión o historia de territorios a veces poco conocidos o, muy a menudo, incluso ignotos. Entre la excepcional masa de noticias recogidas en la *Embajada a Tamorlán*,¹ destacan las relativas a Constantinopla y Samarcanda, dos ciudades clave en el viaje por la importancia intrínseca de estas dos urbes –capitales, respectivamente, de los imperios bizantino y timúrida–, por el tiempo que los viajeros pasan en ellas y, sobre todo, por los contrastes que presentan estas dos ciudades en la cosmovisión no solo de los viajeros sino también de los destinatarios del texto. En Constantinopla, los castellanos se detienen cinco meses (se alojan en la vecina Pera desde el 24 de octubre de 1403 hasta el 20 de marzo de 1404) y durante esta larga estancia en la ciudad se dedican a visitar sus edificios más importantes, sobre todo los religiosos. Se mueven allí en un universo urbano, religioso, donde la maravilla divina, tal como la ha denominado López Estrada,² concentra toda la atención de los viajeros. En Samarcanda, ciudad en la que se realiza el esperado encuentro con Tamorlán, los embajadores residen unas diez semanas (del 8 de septiembre al 21 de noviembre de 1404). En este caso, es la desconocida arquitectura del campamento de Tamorlán, propia de los pueblos nómadas centroasiáticos, lo que va a ser objeto de interés para los viajeros: tiendas, toldos, sombrillas y estrados situados en espacios ajardinados constituyen el escenario de los dieciocho ceremoniosos festejos y recepciones que organiza el emperador para obsequiar a los castellanos y se podría hablar aquí de la fascinación que transmite el texto frente a la maravilla material. Impresionados por el esplendor de lo que ven en ambas ciudades, los embajadores pintan con palabras tanto las iglesias de Constantinopla como las residencias y campamentos de Tamorlán en Samarcanda y es bien sabido que el conjunto de descripciones que nos brindan posee un indudable interés histórico: efectivamente, por lo que se refiere a Constantinopla, se trata de los únicos testimonios conservados sobre algunos de los edificios de la capital del imperio bizantino –hoy en su mayor parte desaparecidos– y, por lo que se refiere a Samarcanda, la *Embajada* brinda

1. Ruy GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*, edición de Francisco LÓPEZ ESTRADA, Madrid, Castalia, 1999. De esta edición proceden las citas mencionadas en este artículo.

2. *Ibid.* p. 47.

un fresco singular sobre las casas y campamentos en los que residían Tamorlán y su corte, de los que muy pocos datos han llegado hasta nosotros.³

Amén de su valor testimonial, las páginas que la *Embajada* dedica a estas dos ciudades constituyen una clara muestra de la importancia de la descripción en los relatos de viajes en general, y medievales en particular, ya señalada por Sofía Carrizo Rueda en *Poética del relato de viajes* de 1997. La estudiosa pone de relieve la «escasez dentro de las investigaciones actuales de elaboraciones teóricas y de herramientas metodológicas para abordar un discurso donde el relato asume una función predominantemente descriptiva».⁴ Si, en su trabajo, Carrizo Rueda colma en gran medida este vacío teórico y metodológico, la pregnancia del recurso a la descripción y la diversidad de modalidades con las que esta se presenta en los relatos de viajes es tal que quedan todavía múltiples perspectivas desde las que analizar el funcionamiento de descripciones que podrían clasificarse tipológicamente dentro de la topografía, el retrato, la cronografía, la zoografía o la écfrasis. Es en la écfrasis –‘[f]igura consistente en la descripción minuciosa de algo’⁵ y, más concretamente, ‘[d]escripción precisa y detallada de un objeto artístico’⁶– donde cabría inscribir las descripciones de edificios (fijos o móviles) y de obras artísticas que encontramos en las páginas que la *Embajada* dedica a Constantinopla y a Samarcanda.

El principal objetivo de estas secuencias descriptivas es crear una imagen visual que produzca en el oyente o lector el mismo efecto que si estuviera ante el original, crear una *evidentia* como diría Quintiliano. En este artículo, nos acercaremos a las descripciones de las iglesias de Constantinopla y de los campamentos de Tamorlán en Samarcanda para explorar cómo se construye la estampa de los edificios arquitectónicos visitados. Presentaremos qué «dan a ver» exactamente las descripciones, cuáles son los recursos empleados para crear esta imagen visual que permita poner ante los ojos de oyentes o lectores los objetos descritos y cómo se dota de viveza y de emoción a la descripción.

3. Para comprender la importancia de estas descripciones desde el punto de vista histórico, ver los siguientes trabajos de José A. OCHOA ANADÓN: «La Embajada a Tamorlán nell'Egeo Nord-Orientale», en *Atti Della Accademia Ligure di Scienze e Lettere*, 45, (1988), pp. 230-247; y «El valor de los viajeros medievales como fuente histórica», *Revista de Literatura Medieval*, II (1990), pp. 85-102.
4. Sofía M. CARRIZO RUEDA: *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 19.
5. DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA, s.v. *écfrasis*, acep. 2 <<https://dle.rae.es>> [Consulta: 15/10/2019].
6. *Ibid.* acep. 1.

2. VER Y MIRAR EN CONSTANTINOPLA

Los embajadores⁷ articulan el grueso del relato de su estancia en Constantinopla en torno a las visitas de las iglesias y monasterios de la ciudad y de las reliquias que se encuentran en estos, y el texto nos ofrece un conglomerado de descripciones detalladas –y muy estructuradas desde el punto de vista espacial– de siete iglesias (Iglesia de San Juan Bautista, Santa María de Peribletos, San Juan de Estudio, Santa Sofía, San Jorge, Santa María de las Blaquernas, Santa María de Setria), un monasterio (la iglesia del Pantocrátor a la que ellos llaman Omnipotens) y el hipódromo, que los viajeros dicen haber visitado en dos días consecutivos. Sin embargo, la minuciosidad con la que se describen tanto la estructura arquitectónica como la decoración exterior e interior de los templos y sus riquezas, requeriría una observación muy atenta y una toma de notas pormenorizada sobre cada edificio por lo que, con toda probabilidad y como ya ha señalado López Estrada, las visitas se dilatarían en el tiempo o, incluso, se repetirían durante la estancia de los viajeros en Constantinopla.⁸ El reunir todas estas visitas en dos días parece no ser más que un recurso retórico para reforzar la coherencia de las descripciones presentadas, cohesionadas entre sí mediante: el uso de marcadores de ordenación («*La primera cosa* que les fueron mostrar fue una iglesia de sant Johan Bautista, que llaman sant Juan de la Piedra»);⁹ la repetición de determinativos indefinidos (*otro-a*: «Otrosí en este dicho día les fue mostrada *otra* iglesia que ha nombre sant Juan»);¹⁰ los marcadores temporales (*luego*: «*Luego* este día fueron a ver otra iglesia de santa María que ha nombre Parabilico»);¹¹ *este dicho día*: «*Este dicho día* fueron ver otra iglesia que ha nombre sant Gorgy»);¹² y los marcadores aditivos (*otrosí*: «*Otrosí* fueron ver este dicho día la iglesia que dizen santa Sufia»);¹³

A través de un uso predominante de verbos de visión como *mostrar*, *ver*, *parecer*, los embajadores tratan de transmitir a los destinatarios del texto la misma

7. Aunque la obra se atribuya tradicionalmente a Ruy González de Clavijo, a lo largo de este artículo se hablará de los embajadores como narradores colectivos del relato o como «sujeto[s] verbal[es] de la obra», según la formulación de López Estrada. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada*, ob. cit, p. 38.

8. López Estrada señala que el programa de visitas que los viajeros-relatores dicen haber realizado en dos días parece extraordinariamente apretado y que, con toda probabilidad, los embajadores vieron estas iglesias y veneraron sus reliquias durante las largas semanas que permanecieron en la ciudad. *Ibid.* p. 117, nota 75.

9. *Ibid.* p. 117.

10. *Ibid.* p. 124.

11. *Ibid.* p. 120.

12. *Ibid.* p. 133.

13. *Ibid.* p. 128.

experiencia que ellos vivieron en Constantinopla, fuertemente ligada al sentido de la vista. Para «dar a ver» de manera eficaz, los embajadores interrumpen el relato de las peripecias del viaje –que siempre encontramos en el pretérito indefinido de la narración– y dan paso a extensas secuencias descriptivas en presente de indicativo, lo que confiere intemporalidad a la estampa que se presenta, dota de autenticidad a lo descrito y, sobre todo, produce un efecto de inmediatez a la descripción por situarla en el punto cero de la enunciación.

2.1. Estructura de las descripciones

Para explorar cómo los embajadores consiguen brindar una imagen visual de cada uno de los edificios visitados, hay que empezar observando la organización textual o macroestructura del texto. Las descripciones de los edificios se construyen de modo lineal, mimetizando un itinerario ya físico («En una pared d'estos dichos sobrados, de la mano izquierda como omne subía arriba»)¹⁴ ya visual, que globalmente da comienzo en el exterior de las construcciones para terminar en el interior. Se podría ejemplificar con la descripción de Santa Sofía en la que los embajadores, situados en la entrada de la iglesia, mencionan desde este punto las diferentes partes visibles del edificio según un estricto orden espacial que suele ir en el sentido de la profundidad o de la perspectiva (*aquende / allende*) y que sigue luego de abajo a arriba. La enumeración de los distintos elementos de la construcción se realiza en función de la relación espacial que estos guardan entre sí:

*«A la entrada d'esta iglesia, so un arco que está aquende la puerta, está el puesto armado sobre cuatro mármoles; e so él está una capilla muy rica e muy fermosa. E delante d'esta capilla, está la puerta de la iglesia, e es grande e alta e cubierta de latón. E delante d'ella está un corral pequeño; e sobre él, unos andantes altos. E luego está otra puerta cubierta de latón, segund la primera. E delante de aquella puerta va una nabe muy ancha e alta, que es cubierta de un cielo de madero. E a la mano izquierda está una calostra muy grande e muy bien fecha, con muchas losas e mármoles de jaspe e de muchas colores. En la mano derecha, so esta dicha nave que está cubierta, ant'la segunda puerta está el cuerpo de la iglesia; e están cinco puertas altas e grandes e cubiertas de latón; e la de medio es más alta e mayor».*¹⁵

Se puede observar, por un lado, que la descripción se articula a partir de sintagmas adverbiales de lugar («a la entrada de», «so un arco», «delante d'esta ca-

14. *Ibid.* p. 131.

15. *Ibid.* p. 129.

pilla», «sobre él», «ant'la segunda puerta») y de deícticos espaciales («a la mano esquierda», «en la mano derecha», «aquende la puerta»). Por otro lado, se advierte que los pronombres personales («so *él*»), los demostrativos («delante d'*esta* capilla») y los relativos («[l]a *cual* cuadra») funcionan como el cemento que cohesiona el conjunto textual y tanto los deícticos espaciales como los demostrativos favorecen la integración del destinatario del texto en el marco de la enunciación.

El texto mimetiza igualmente la aprehensión gradual del espacio por parte de los viajeros pues la descripción del interior de las iglesias se despliega de lo general (lo más simple de percibir) a lo particular (lo que requiere un mayor esfuerzo de atención). En primer lugar, se ofrecen datos sobre los volúmenes («E delante de aquella puerta va una nabe muy ancha e alta»), la forma («[e]l cuerpo de la iglesia, [...] es como cuadra redonda»), la estructura del conjunto («[l]a cual cuadra es en el cuerpo de la iglesia, e es cercada alrededor de tres nabes muy grandes e anchas, que se contienen con la dicha cuadra, que no ay departamento entre ellas») y las dimensiones («[e] la cual quadra ha en luengo cient e cinco pasos, e en ancho, nobenta e tres»).¹⁶

La mirada se dirige luego progresivamente hacia lo alto para culminar en la cúpula; se observará que los embajadores echan mano de los verbos de movimiento —*salir*, *subir* y *juntarse*— para romper el estatismo de la descripción de objetos inertes y dotar así de viveza a la descripción:

«E la dicha cuadra e estas nabes son sobradadas, e los sobrados *salen* al cuerpo de la cuadra, [...] E d'estos sobrados *suben* unos como arcos [...] e después los cielos *júntanse* con la cuadra pero el chapitel de la cuadra *sube* muy más alto que no el cielo de las nabes».¹⁷

2.2. «Figuras e imágenes de obra de musica»

Con una clara voluntad de exhaustividad, propia de la écfrasis, el texto da cumplida cuenta de la estructura arquitectónica de los edificios así como de los diferentes espacios que los componen. La evocación de los elementos decorativos, a través de la verbalización de las representaciones figurativas o geométricas que cubren los muros de las iglesias, completa y dinamiza la descripción. Los viajeros descubren en Constantinopla la técnica del mosaico y el sintagma con el que la designan es neológico, «obra de musica», a veces acortado con «obra», o reformulado como «obra rica de oro e de azul e de otras muchas colores». La

16. *Ibid.* p. 130.

17. *Ibid.* pp. 129-130.

novedad de esta técnica decorativa para los embajadores les lleva a ofrecer una concisa descripción de la misma en la que se destaca su cuidada factura, su rico cromatismo y la impresión que les causa ver obras tan acabadas:

«La cual obra de musica son de unos pedauelos muy pequeños, que son d'ellos dorados de fin oro, e d'ellos de ezmalte e azul e blanco e verde e colorado e de otras muchas colores, quanto pertenesce para departir las figuras e imágenes e lazos que allí están fechos; así que esta obra parece extraña de ver».¹⁸

La voluntad de completitud descriptiva de los embajadores se manifiesta en el extenso repertorio de «figuras e imágenes» –los variadísimos temas representados en los edificios religiosos de la ciudad– de las que da cuenta el texto. En la iglesia de San Juan Bautista los viajeros observan que «encima de la su entrada primera d'esta iglesia, estava una figura de sant Juan muy rica e muy debuxada, de obra de música» y más adelante reparan en una representación del Pantocrátor.¹⁹ Una escenificación de la vida de Jesús desde la anunciación a María hasta su crucifixión luce en las paredes del refectorio de la iglesia de Santa María de Peribletos²⁰ y en esta misma iglesia los embajadores admiran un mosaico que representa el árbol genealógico de Cristo, la «verga de Josué».²¹ De San Juan de Estudio cuentan que «estava una fermosa capilla de obra de musica rica, e en ella estava figurada muy ricamente la imagen de santa María» y en su refectorio estaba «estoriado de musica, el jueves de la Cena, como lesu Christo estava a la mesa con los discípulos».²² De la iglesia de San Jorge, destacan una imagen de la Ascensión²³ y en el mismo edificio contemplan otro Pantocrátor así como una imagen donde un ángel muestra la Vera Cruz a los apóstoles mientras desciende sobre ellos el Espíritu Santo.²⁴

Pese a la minuciosidad con la que se mencionan estos programas iconográficos, adivinamos que el texto presenta solamente una selección de los muchos mosaicos que los embajadores pudieron ver ya que en la iglesia de Santa María de Peribletos, por ejemplo, precisa explícitamente que se decantan por el que representa a la Virgen María:

18. *Ibid.* p. 118.

19. *Ibid.* pp. 118-119.

20. *Ibid.* p. 124.

21. *Ibid.* p. 123.

22. *Ibid.* p. 125.

23. *Ibid.* p. 133.

24. *Ibid.* p. 133.

«E luego a la entrada del cuerpo de la iglesia, a la mano esquierda, están muchas imágenes figuradas, *entre las cuales* está una imagen de santa María. A par d'ella está de la una parte una imagen de emperador e, a la otra parte, otra imagen de emperatriz; e a los pies de la imagen de santa María, estavan figurados trenta castillos e ciudad's, escriptos los nombres de cada uno d'ellos en griego».²⁵

En las descripciones de mosaicos, los embajadores observan con pertinencia la distancia entre la realidad objetiva y la percepción que de ella tienen los observadores. En Santa Sofía, por ejemplo, ofrecen las medidas del Pantocrátor representado en la bóveda pero advierten que la impresión dada por la imagen queda desvirtuada por la distancia que separa el suelo de la bóveda:

«Tal alta es esta cuadra de Dios Padre onde está fecho, que no parecía salvo tan grande como un omne, poco más; e tan grande es que dizen que del un ojo al otro a tres palmos. Al que mira no le parece salvo que es como un omne; esto es por la grand altura en que está».²⁶

De entre las muchas imágenes que encierran las iglesias de Constantinopla, dos impresionan sobremanera a los embajadores quienes las colocan en el ámbito de la maravilla y de lo milagroso. Se trata, en primer lugar, de una losa de mármol en Santa Sofía cuyas venas parecen representar de manera natural las imágenes de la Virgen, Jesús y San Juan, y de las que dicen:

«Estas dichas imágenes parecían como que estoviesen entre las nubes del cielo cuando está claro, o como si toviesen un velo delgado ante sí. E tanto parecían más maravillosas como cosa spritual que Dios quiso allí mostrar».²⁷

Aquí también, el discurso desvela la imprecisión de la visión y el carácter aproximativo de la descripción, expresado mediante el uso del verbo «parecer» y de las subordinadas comparativas introducidas por «como si». Los viajeros confieren valor de signo divino a esta representación no realizada por mano humana.

Otra imagen atrae la atención de los viajeros, el icono de la Virgen atribuido a San Lucas con carácter milagroso —«ha hecho e faze muchos miraglos cada día»—,²⁸ y cuya materialidad describen así: «la cual imagen está pintada en una tabla cuadrada, tan ancha como seis palmos, e otros tantos, en luengo, e está

25. *Ibid.* pp. 120-121.

26. *Ibid.* p. 130.

27. *Ibid.* p. 132.

28. *Ibid.* p. 139.

sobre dos pies. E la dicha tabla es cubierta de plata, e en ella están engastonadas muchas esmeraldas e çafis e truquesas e aljófar e otras muchas piedras». ²⁹

Además de pormenorizar los programas iconográficos de las iglesias de Constantinopla, los embajadores incluyen igualmente minuciosas descripciones de elementos decorativos propios del arte bizantino como son los motivos geométricos y, particularmente, los entrelazados (*entretallamientos* y *lazos*) que recubren tanto suelos y paredes («E el suelo desta iglesia estava maravillosamente obrado, ca era cubierto de losas de pólfido de jaspe de muchas colores e en él fechos muchos lazos. E d'esta obra mesma eran las paredes») ³⁰ como techos («E el cielo, de losas de jaspe de muchas colores, fechas a muchos lazos en esta capilla»). ³¹ Por otro lado, los embajadores destacan las riquezas materiales que encierran las iglesias decoradas con piedras preciosas, como «esmeraldas e çafis e truquesas e aljófar e otras muchas piedras» engastadas en cintas decorativas y en sepulturas cubiertas de oro. Lámparas de plata o de vidrio así como muebles y otros objetos de bella factura dan una imagen de la suntuosidad de las iglesias que está aquí al servicio de lo sagrado, *ad maiorem gloriam Dei*.

Las referencias a los colores contribuyen a visualizar el conjunto aunque a veces se aluda a ellos de manera general e imprecisa, como cuando se mencionan mármoles y losas de jaspe de «muchas colores». El texto es, en otras ocasiones, más específico con referencias al verde del jaspe, al blanco de las losas y a las gamas cromáticas del «oro», el «azul e blanco e verde e colorado» ³² en la descripción de los mosaicos.

2.3. «Ay estava obra maravillosa de ver»

Con un léxico arquitectónico limitado pero preciso, con unas referencias constantes a las medidas, las formas, los materiales de construcción y los colores, y con una presentación detallada de las imágenes religiosas y de la decoración que engalana las iglesias, los embajadores consiguen construir una imagen objetiva de lo que contemplaron. Sin embargo, son los elementos subjetivos —con la expresión de las emociones que despierta lo visto, el discurso epidíctico y el recurso a la *laudatio*—, los que van a dotar de viveza al cuadro descrito, permitiendo a los destinatarios del texto conmoverse ante las estampas presentadas tal como se conmovieron los embajadores *in situ*.

29. *Ibid.* p. 139.

30. *Ibid.* p. 133.

31. *Ibid.* p. 119.

32. *Ibid.* p. 118.

En ciertas ocasiones, los castellanos se limitan a proclamar la simple belleza de un objeto («el cielo [...] es todo imaginado de imágenes e figuras muy hermosas»)³³ pero la mayoría de las veces es la factura de la obra o la excelencia del trabajo lo que les parece digno de elogio («mesa de mármol blanco muy bruñida e muy bien fecha»;³⁴ «de obra de musica muy maravillosamente obrado».³⁵ Otras veces, el conjunto de un trabajo realizado con esmero y el fasto de los materiales empleados les lleva a la alabanza («E esta obra d'esta iglesia era muy rica e costosa».³⁶

Además, el texto concede gran importancia a la experiencia directa, a la contemplación «de visu», por lo que esta se erige en criterio de valor. Lo expresan los embajadores durante la descripción de Santa Sofía diciendo que «todo [...] era cosa de ver»³⁷ o, refiriéndose a las cisternas subterráneas de la misma iglesia, que «ay estava obra maravillosa de ver».³⁸ Además, recurriendo a la hipérbole, los embajadores declaran frente a los mosaicos en Santa María de Peribletos («obra de musica, e tan maravillosa e tan rica e tan debuxada»)³⁹ haber visto lo incomparable: «E tengo qu'el que esto vido, no vido otra tal cosa maravillosa».⁴⁰ El enunciador en primera persona, que se posiciona claramente frente a lo visto, introduce una fuerte carga subjetiva en un texto redactado casi en su totalidad en tercera persona. El uso del polisémico adjetivo «maravilloso» añade, en este contexto, una connotación altamente positiva.

Estas «maravillas» —que la vista es capaz de percibir y que marcan profundamente el espíritu— escapan a toda posibilidad de verbalización por lo que los castellanos recurren al topos de la inefabilidad de lo visto: «E estas dichas obras e otras muchas fueron vistas en esta iglesia, que no se podrían contar ni escribir tan en breve, ca tan grande es el edificio e obras maravillosas que en esta iglesia ha, que oviera para un tiempo quanto un omne pudiese mirar de cada día e ver cosas nuevas».⁴¹

33. *Ibid.* p. 118.

34. *Ibid.* p. 124.

35. *Ibid.* p. 133.

36. *Ibid.* p. 135.

37. *Ibid.* p. 131.

38. *Ibid.* p. 132.

39. *Ibid.* p. 123.

40. *Ibid.* p. 123.

41. *Ibid.* pp. 132-133.

3. JARDINES, PALACETES Y CAMPAMENTOS DE SAMARCANDA

En Samarcanda, los embajadores se enfrentan al reto de transmitir gran cantidad de información sobre espacios y construcciones que les son totalmente extraños. Buena parte de la descripción de la ciudad se encuentra imbricada en la narración de las actividades que los castellanos llevan a cabo en ella y, muy particularmente, en la narración de las fiestas y banquetes a las que son invitados por Tamorlán. En efecto, al hilo de los desplazamientos por las innumerables residencias en las que el soberano organiza estos festejos, se van desplegando extensas y nutridas descripciones de los espacios recorridos: jardines en cuyo interior se encuentran palacetes y tiendas, el campamento del emperador y la propia ciudad de Samarcanda.

3.1. *Estructura de las descripciones*

Pese a la singularidad de los palacetes y del campamento donde se aloja el emperador, las técnicas empleadas para describirlos son muy similares a las que acabamos de ver para las iglesias de Constantinopla. Estas construcciones están situadas fuera del perímetro urbano, en zonas ajardinadas o en plena naturaleza, y pueden ser fijas –como las casas– o móviles –como campamentos, tiendas, pabellones y tendales–. Al igual que en las iglesias de Constantinopla, la descripción de las «huertas e casas» también está aquí articulada desde el exterior hacia el interior. A los jardines se accede, muy a menudo, a través de grandes pórticos («E esta huerta avía una portada muy grande e alta e fermosa e fecha de ladrillo, labrada de azulejos e de azul e de oro, a muchas maneras»)⁴² y en su interior se encuentran palacetes que llaman la atención por su peculiar estructura («E en medio d'esta dicha huerta, estava una fermosa casa en cruz»)⁴³ así como tiendas, pabellones, toldos y sombrillas.

Del campamento de Tamorlán, los embajadores describen con detalle las tiendas, como lo hacen con esta yurta de gala, estructurando la información de lo general a lo particular y de abajo hacia arriba:

«una tienda muy alta, la cual no la tiravan cuerdas; e era redonda, e las paredes eran de barras tan gruesas como lanças poco más, que se ponían atravesadas como red. E encima d'estas barras, estava uno como chapitel alto, otrosí de barras, muy alto. E este chapitel de tiendas e paredes atavan uno con otro con unas cintas tan

42. *Ibid.* p. 265.

43. *Ibid.* pp. 265-266.

anchas como la mano, e venían fasta yuso, e atávanlas a unas estacas que junto con las paredes de la tienda estaban. E tan alto era, que era maravilla e tenerse con aquellas cintas. E encima era cubierto de un paño de tapete colorado clemezín; e de baxo, era embotido en algodón como colcha, por que no pasase el sol.⁴⁴

Vemos que se precisan las dimensiones («una tienda muy *alta*»), las formas («era *redonda*») y los materiales de construcción («e las paredes eran *de barras*»). Con el objetivo de facilitar la visualización del objeto descrito, se recurre a las comparaciones para precisar las medidas: «cintas tan anchas como la mano», «barras tan gruesas como lanças poco más»; las formas: «estava uno como chapitel alto»; y los modos de construcción o de factura: «que se ponían *atravesadas como red*», «era embotido en algodón como colcha».

De estas estructuras arquitectónicas, los embajadores dan cuenta de las técnicas constructivas, incluyendo así la actividad humana en la descripción. Dicen los embajadores que las tiendas se armaban con barras «atravesadas como red», que la cúpula de la tienda se unía con las paredes de esta por medio de cintas y que estas cintas se ataban a su vez a unos postes colocados junto a las paredes de la tienda. El estatismo que comportaría una descripción que se limitara a detallar las partes de la tienda y sus características se evita aquí gracias a los verbos de acción *ponían* *atravesadas*, *atavan* y *atávanlas*.

3.2. «La cerca era de tapete colorado, broslado de filo de oro tirado»

La descripción sobre la disposición de las casas, tiendas y pabellones en los recintos ajardinados o en el campamento de Tamorlán así como las formas de estas construcciones bastaría para impresionar a los destinatarios del relato tanto como debió de impresionar a los propios embajadores. Sin embargo, son todos los detalles que aporta el texto acerca de los materiales y de la decoración de construcciones fijas y móviles lo que intensifica la impresión de estar en un espacio no solo insólito sino de una extraordinaria riqueza material.

Si las sombrillas pueden ser de lino y los embajadores observan también el uso ocasional del algodón en las tiendas y tendales, es sobre todo la omnipresencia de la seda, empleada en la fabricación de las tiendas y en su decoración, lo que desvela la suntuosidad del espacio descrito. Recordemos que, además de su elevado precio, este tejido «estuvo prohibido para casi todas las clases sociales, y hasta finales del siglo XIV, sólo pudo ser utilizada por el rey y sus hijos».⁴⁵ El

44. *Ibid.* pp. 275-276.

45. María del Carmen MARTÍNEZ MELÉNDEZ, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1989, p. 335.

texto es muy preciso en cuanto a los tejidos con los que se fabrican las tiendas y se menciona a menudo, además del genérico «pañó de seda», el «tapete» o el «setuní», dos tipos de seda también muy lujosos.

Otras tiendas están forradas de pieles de precio como son las pieles de «grises» y «veros», respectivamente una especie de ardilla y un armiño, así como de «zebelinas» de las que los embajadores observan que era la piel «más preciada que es en el mundo» y que «son de grand valor, que cada pieça d'ellas, si fina es, vale catorce o quince ducados en esta tierra, e en otras vale mucho más».⁴⁶

Se elogia, además, el cuidadoso trabajo realizado en las tiendas «de muchas labores», con los tejidos «entretallados» o «brosados de oro». Y el relato de los embajadores sorprende por el detalle con el que se consigna este trabajo artesanal: «[la] tienda, [...] la ceñía un lienço blanco, que la ceñía toda en derredor, plegado de pliegos menudos como girones de saya, que era broslado de filo de oro tirado».⁴⁷

Los campamentos, por otra parte, derrochan colorido. Las telas de las tiendas son coloradas, de color rosado o colorado «clemesín», de tapete o de pañó blanco, de «pañó de azul», con «bandas blancas e prietas» o «de muchos colores».

Las tiras de seda que decoran las paredes de palacetes y tiendas lucen, asimismo, adornos de chapas de plata sobre las cuales se incrustan esmeraldas, perlas y otras piedras preciosas. Los materiales empleados tanto en las construcciones fijas como en las móviles reflejan un lujo sin igual ya sea por el propio valor material ya sea porque el esmerado trabajo con el que han sido transformados los hace valiosos. Es lo que ocurre con los palacetes situados en los jardines, construidos con el material propio del arte islámico, el ladrillo, «y labrad[os] de azulejos e de azul e de oro, a muchas maneras».⁴⁸

3.3. «Casas e cercas [...] maravillosas de ver»

Los campamentos de Tamorlán son descritos de manera exhaustiva y, frente al riesgo de que la acumulación de las descripciones de palacetes, tiendas, pabellones y tendales pueda resultar repetitivo, los embajadores aumentan progresivamente la admiración expresada frente a la belleza y la riqueza de lo que descubren, recurso que actúa a modo de elemento estructurador del conjunto de descripciones. Si la primera «huerta e casa» que visitan es calificada de «muy fermosa», de las siguientes dicen: «[e] la casa era muy mayor que de las otras huertas que fasta

46. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada*, ob. cit. p. 302.

47. *Ibid.* p. 276.

48. *Ibid.* p. 265.

aquí avían vido. E la obra era muy más rica de oro e de azul». ⁴⁹ Unos días después, con ocasión de otra invitación, admiran las cercas y los pabellones así como los paños con los que estos están realizados, admitiendo que «eran muy ricos e más preciados que ninguna de las otras que antes estavan armadas». ⁵⁰ Más adelante, cuando describan uno de los pabellones del campamento de Tamorlán, formularán su admiración recurriendo al topos de la inefabilidad de lo visto, declarando que «era una estraña cosa de ver. E mucho más de fermosura avía este pavellón, que se no podía escrevir». ⁵¹ Y, al final, el entusiasmo llega a su punto culminante cuando el relator, manifestando de nuevo su impotencia para expresar lo visto, defiende la visión directa como único garante de la aprehensión adecuada del objeto: «[e] arriba del dicho tapete colorado, e avía tanta obra e tan rica e tan bien fecha, que se no podría contar en escripto, salvo sino se viesse con los ojos». ⁵²

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

A través de los ejemplos presentados, hemos podido comprobar que las descripciones de los edificios de Constantinopla y Samarcanda en la *Embajada a Tamorlán*, que tienen como objetivo principal transmitir información sobre los mismos y permitir su visualización, recurren a técnicas muy similares para crear una imagen mental de uno y otro espacio. Pese a que varíen las realidades descritas y, por ende, las formas, los volúmenes o los materiales empleados en la construcción o en la decoración de unos edificios también muy distintos, observamos en las descripciones de ambas ciudades una macroestructura perfectamente organizada y unos procedimientos retóricos que facilitan la creación de una clara imagen mental del espacio descrito, una *evidentia*, tal como corresponde a la écfrasis. El recurso a la *laudatio* es también similar en ambas ciudades, si bien en Constantinopla la belleza observada proviene de espacios religiosos y queda vinculada así a una maravilla espiritual mientras que, en Samarcanda, es la opulencia y la hermosura material la que ocupa el primer plano de la descripción. La admiración expresada por los embajadores frente a las realidades contempladas impregna los textos de un elemento subjetivo que insufla viveza y emoción a este conjunto de descripciones.

49. *Ibid.* p. 267.

50. *Ibid.* p. 284.

51. *Ibid.* p. 275.

52. *Ibid.* p. 301.