

# Elementos intratextuales para la creación de la vidriera en *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*

LUIS EDUARDO LÓPEZ ESTEVE. U.C.M.  
SANTIAGO MATEOS MEJORADA. U.C.M.

## 1. LA LITERATURA Y LAS ARTES PLÁSTICAS

Una de las características esenciales de la literatura moderna es la búsqueda continua de nuevas formas de expresión. Las fronteras entre los distintos géneros literarios -novela, ensayo, poesía- se han visto rotas por textos de difícil clasificación, si nos atenemos a los cánones clásicos. De igual manera, los límites entre la literatura y las otras artes, en especial las artes plásticas, se han ido desdibujando con el paso de los años. Desde finales del siglo XVIII, la literatura ansía ser pintura, escultura, dibujo, y para ello se ha aplicado concienzudamente.

Dos son las formas fundamentales que tiene la literatura de acercarse a las Artes. En primer lugar, el escritor puede partir de un cuadro preexistente y situar su texto siempre con referencia a dicho cuadro, tal y como hacen Diderot o Baudelaire en sus salones. La segunda forma de acercamiento prescinde totalmente de un referente previo. El texto intenta componer o recrear la atmósfera de un cuadro mediante palabras, cuadro que no tiene una existencia real en el mundo pictórico. Aquí nos encontramos con Aloysius Bertrand y sus *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* o con *Les Illuminations* de Rimbaud.

El relato que nos ocupa resulta bastante problemático a este respecto, dado que ciertamente Flaubert nos confiesa al final de *Saint Julien* una inspiración directa en *un vitrail d'église* (Flaubert, 1952: 648), lo que le situaría en una aproximación al mundo artístico muy semejante a la de Diderot

o Baudelaire. Y sin embargo, no es menos cierto que el texto se construye como una vidriera autónoma, al margen de cualquier referente exterior, por lo que pensamos que es posible hacer un doble análisis del relato, examinando por una parte la relación real que el texto pueda tener con la vidriera de la catedral de Rouen, y por otra cómo el texto se convierte en una vidriera *en sí*, sin necesidad de fundamentarse en ningún elemento externo. Este último punto será el motivo de nuestro estudio<sup>1</sup>.

No pretendemos con ello afirmar que el análisis del espacio de la vidriera sea el único pertinente en el texto, ni mucho menos. Gran parte de los aspectos que vamos a estudiar admiten otras interpretaciones sin que queden por ello invalidadas, a nuestro parecer, la que nosotros le damos<sup>2</sup>.

## 2. EL REFERENTE VIDRIERA

Referencias textuales a vidrieras:

2.1. Referencias explícitas en el texto a una -o a unas- vidriera como elemento perteneciente a una parte significativa del espacio habitado, la cual determina la luminosidad y el colorido de la estancia, así como la escena que en ella transcurre.

Como ejemplo de lo anterior tenemos:

-la esposa de Julien acuesta a los padres de éste en el Palacio: hay luz del amanecer (*le jour allait paraître, et derrière le vitrail, les petits oiseaux commençaient à chanter*, 638).

-Julien está de vuelta de la "anticaza" en la estancia del Palacio (*les vitraux garnis de plomb obscurcissaient la pâleur de l'aube*, 641). Julien actúa a oscuras. Julien descubre a sus padres muertos al final de la escena (*le reflet écarlate du vitrail, alors frappé par le soleil, éclairait ces taches rouges, dans tout l'appartement*, 642).

-*Et le soir venu, par le vitrage de rez-de-chaussée [...] (644).*

2.2. Referencias implícitas a una vidriera por imágenes que recuerdan su composición, por la combinación de colores descritos en la escena y por la luminosidad que en ella se percibe, así como el aspecto espacial y situación de los personajes allí representados. Ejemplos: El castillo. Se refiere más bien a una técnica descriptiva, cuya composición y dibujo pueden

---

<sup>1</sup> Anne-Marie Reboul, en el artículo que sigue a continuación del nuestro, lleva a cabo una aproximación a la vidriera flaubertiana opuesta a la que nosotros realizamos aquí, al tomar como base para su análisis el referente plástico externo, es decir, la vidriera de la catedral de Rouen.

<sup>2</sup> Para otras interpretaciones de la ensoñación de la materia, remitimos al lector a los artículos de Pilar Andrade y de Ana Isabel Labra.

ejecutarse en una vidriera (líneas nítidas, elementos geométricos). Recordamos que el color verde se señala únicamente y podría dominar una escena, pero no habría combinación con otros explícitos ni implícitos (ambigüedad en los términos genéricos "flores", "árboles", sin más determinación; 623).

-Exterior del Palacio. Colores que determinan la vidriera: *marbre blanc, bois d'oranges, coquilles roses, ciel bleu*, etc. (635).

-Interior: *chambres, crépuscule, horizon* (636).

-Caza: *la nuit allait venir; et derrière le bois, dans les intervalles des branches le ciel était rouge comme une nappe de sang* (631).

-Un soir du mois d'août dans la chambre: *Il entrevit dans l'ombre comme d'apparences d'animaux* (637).

-Mendigo en soledad: *Des larmes de la rosée tombant par terre lui rappelaient d'autres gouttes d'un poids lourd, le soleil, tous les soirs, étalait du sang dans des nuages; et chaque nuit, en rêve, son parricide recommençait* (644).

-En la cabaña hay *des trous* que determinan *de pâles étangs* un gran *fleuve* et *des flots verdâtres* (645).

2.3. Referencia explícita a la vidriera de la Catedral de Rouen: *Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier telle à peu près qu'on la trouve sur un vitrail d'église, de mon pays* (648). Asimismo, encontramos también una referencia a la vidriera de la Catedral de Rouen en la correspondencia de Flaubert, y más concretamente en una carta dirigida a Ivan Turgueniev con fecha del 3 de Octubre de 1875:

J'ai abandonné *B. et P.* dont je ne pouvais plus me tirer (le reprendrai-je plus tard? problème); et pour m'occuper à quelque chose, je vais tâcher d'écrire un petit conte, une légende qui se trouve peinte sur les vitraux de la cathédrale de Rouen. (Flaubert, 1954: 212-213)

### 3. LOS ELEMENTOS INTRATEXTUALES

Para recrear la atmósfera de una vidriera, Flaubert se sirve de cuatro elementos fundamentales: la ensoñación de la materia dentro de la coordenada espacial y en la configuración de los personajes, la luz y el color.

#### 3.1. El espacio

La ensoñación de la materia en la coordenada espacial de *Saint Julien* aparece marcada de manera obsesiva por lo cerrado, por la dureza de formas y por lo puntiagudo. Desde la descripción del primer castillo, al comienzo del relato, constituido éste por dos *enceintes* y un *pâturage de gazon* [...] enclos *lui-même d'une forte haie d'épines* (Flaubert, 1952: 623),

y configurado en su interior por imágenes geométricas (los ángulos de las cuatro torres, las losetas del patio de armas, *des combinaisons de fleurs dessinaient des chiffres*) y en punta (*toits pointus, une seconde enceinte, faite de pieux, une forte haie d'épines*), nos encontramos con la presencia persistente de formas duras y cortantes.

Estas características espaciales no son exclusivas del primer castillo, sino que por el contrario se repiten a lo largo de todo el relato. En la primera gran cacería hallamos *un lac figé, qui ressemblait à du plomb y des gouttes de verglas* (630), lo que nos lleva de nuevo a la dureza, a lo cortante y a lo puntiagudo. En el segundo castillo se conserva el dibujo geométrico gracias al *dessin d'un éventail* (635), forma semicircular que recuerda a la parte superior de tantas vidrieras. En la segunda cacería *les animaux [...] se représentèrent faisant autour de lui un cercle étroit* (640). Tras la muerte de los padres de Julien, su mujer aparece *dans l'encadrure de la porte* (642), transformándose así en un personaje enmarcado tal y como aparecen las figuras humanas en las vidrieras. En la cabaña, Julien sufre *d'atroces gelées qui donnaient aux choses la rigidité de la pierre* (645-646).

La conclusión a este apartado resulta bastante evidente. La presencia continua de espacios cerrados, geométricos, duros, cortantes no hace sino metaforizar el cristal, con referente último y permanente en el cristal de las vidrieras.

### 3.2. Los personajes

Por lo que respecta a los personajes, no deja de ser curiosa la reaparición de algunas de las características que ya nos encontramos en la coordenada espacial, en especial la dureza y la presencia de lo puntiagudo. Veamos algunos ejemplos: el pájaro muerto a manos de Julien queda tieso (*Au dernier raidissement, il se sentit défaillir*, 627); los miembros de Julien se *durcirent par le contact des armes* (633-634); en sus andanzas como mercenario Julien encuentra *des Scandinaves recouverts d'écailles de poisson, des Nègres munis de rondaches en cuir d'hippotame [...]* (634); en la segunda cacería Julien arroja una lanza contra un toro que parece de bronce (639); el leproso de la escena final tiene *des plaques de pustules écailleuses* (647) y *la peau [...] rude comme une lime* (648). La irrealidad de todos estos personajes nos viene dada por su rigidez exterior, que de nuevo nos sirve para metaforizar las figuras dibujadas en una vidriera: son personajes de cristal.

No obstante, el verdadero rasgo fundamental en la ensoñación de los personajes no es otro que la inmovilidad. La negación del movimiento se manifiesta de modo recurrente, lo que una vez más nos remite a un arte en el que el movimiento sólo es posible por yuxtaposición de escenas quietas. He aquí una muestra de cómo Flaubert se sirve de este procedimiento:

Le grand cerf l'avait vu, fit un bond. Julien lui envoya sa dernière flèche [...] Le grand cerf n'eut pas l'air de la sentir [...], il avançait toujours, allait fondre sur lui, l'éventrer, et Julien reculait dans une épouvante indicible. Le prodigieux animal s'arrêta [...], il répéta trois fois [...] (632)

En este fragmento se puede observar cómo cada verbo yuxtapuesto corresponde a una imagen distinta de la misma vidriera. También es significativo el que en el momento clave el ciervo se detenga, dejando así inmóvil toda la escena. De hecho, todos los momentos clave del relato están marcados por esta inmovilidad: el episodio del ratón con el descubrimiento del sadismo de Julien (*ce petit corps qui ne bougeait plus*, 627); el final de la primera cacería (*Puis tout fut immobile*, 631); el final de la segunda cacería (*Il restait au milieu, glacé de terreur, incapable du moindre mouvement*, 640); la muerte de los padres (*Les morts, percés au coeur, n'avaient pas même bougé*, 641); la escena del leproso, *qui se tenait debout à l'arrière, immobile comme une colonne* (647). Cuando algo es realmente importante, Flaubert destierra el movimiento, lo fija en una imagen estática.

Hasta este momento hemos visto una relación implícita del espacio y de los personajes con la vidriera. Existe también una relación explícita de ambos no con la vidriera propiamente dicha, pero sí con la iglesia concebida como un espacio artístico y arquitectónico (ya que en ningún momento aparece la iglesia como referente espiritual). En los siguientes fragmentos encontramos ejemplificada esta relación: *Les pavés de la cour étaient nets comme le dallage d'une église* (623); *Le prodigieux animal s'arrêta [...] solennel comme un patriarche* (632); *le père, avec sa taille haute et sa grande barbe, ressemblait à une statue d'église* (638); la cara del leproso es *pareille à un masque de plâtre* (646); *[le] lépreux [...] se tenait debout à la arrière, immobile comme une colonne* (647).

La iglesia se convierte así en metonimia de la vidriera, con la que quedan unidas de manera definitiva y explícita tanto la ensoñación de la coordenada espacial como la de los personajes.

### 3.3. La luz

Habría que comenzar indicando que la luz se encuentra en íntima relación con el color. De hecho, el color es inconcebible sin la luz que incide sobre los objetos.

Pero el texto de Julien es irregular a la hora de indicar luz y color en la escena que sucede o en la relación descriptiva.

Si analizamos las clases de luces que intervienen, podemos señalar dos clases diferentes: luz natural y luz artificial. Dentro de la luz natural, tenemos:

-Luz solar, en la cual incluimos la luz del sol en su plenitud.

A veces sirve para definir o determinar el oficio del arquero, donde se hace hincapié en el brillo del sol: *soleil brillait trop fort* (623). Se trata de la primera referencia explícita que hay de la luz en el texto.

-Luz solar con neblina, que aparece ya en la profecía del *vieillard* al padre de Julien. El *mendiant* llega con el *petit jour* y *dans le brouillard*. Del *vieillard* se destaca también los *anneaux d'argent* (brillo) y *les prunelles flamboyantes* (625).

Destacamos que el sol, cuando se describe el interior del castillo, producirá una luminosidad o una correlación más o menos precisa: *ferrures reluisaient, tonnes de vin, linge: sacs d'argent*. Pero naturalmente también la luz artificial producirá reflejos luminosos en elementos cortantes, de acero o hierro, por ejemplo los cascos de los convidados cuando celebran el nacimiento de Julien.

*Les brumes du matin s'envolaient* (625). Más adelante cuando se encuentra en plena caza: *Cependant, l'air plus tiède avait fondu le givre, de larges vapeurs flottaient, et le soleil se montra. Il vit reluire tout au loin un lac figé, que ressemblait à du plomb. Au milieu du lac, il y avait une bête que Julien ne connaissait pas, un castor à museau noir* (630). En esta cita podemos observar, por un lado, el efecto de la vidriera natural también como consecuencia del *brouillard* que también produce una luz onírica de irrealidad.

-Luz de amanecer y de anochecer. Es la luz que determina las cacerías.

La "anticaza" tendrá exactamente invertida esta relación: comienza de noche y termina al amanecer.

Los episodios relevantes (casi todos en donde hay acción) ocurren con luces que están al límite, indefinidas, cambiantes, e imprecisas:

-La primera profecía, primera maldición, accidente de la madre, huida de casa de sus padres, el parricidio, huida del Palacio de su mujer, etc... Hay una excepción que coincide con la noche total al aparecer el leproso.

Otro ejemplo de indeterminación expresa:

*-Un soir d'été à l'heure où la brume rend les choses indistinctes [...] deux ailes blanches [...] (633).*

-Luz nocturna-lunar. La primera profecía, el *vieillard* aparece a la luz de la luna: *Elle aperçut, sous un rayon de la lune qui entrait par la fenêtre, comme une ombre mouvante* (624).

-Otro ejemplo en la "anticaza": *La lune faisait de taches blanches sur les clairières* (639).

Luz artificial. Hay focos de luz. Una lámpara con forma de paloma sobre el pequeño Julien. Todos los episodios están alumbrados por una vela.

-El relato de los padres a la esposa de Julien, cuando aquella descubre (a la luz de la vela) el parricidio.

-Cuando Julien recibe al leproso.

Luminosidad de los ojos. Entre otros ejemplos, tenemos:

-Ojos del ciervo: *Le prodigieux animal s'arrêta; et les yeux flamboyants [...] (632)*. Es el momento de la maldición del ciervo a Julien.

*-Il y avait dans son feuillage un choucas monstrueux, qui regardait Julien; et, ça et là, parurent entre les branches quantité de larges étincelles, comme si le firmament eût fait pleuvoir dans la forêt toutes ses étoiles. C'était des yeux d'animaux [...] (640)*.

-En la aparición del leproso: *La figure pareil à un masque de plâtre et les deux yeux plus rouges que des charbons (646)*.

Consideramos que con estos ejemplos quedan expuestas suficientemente las características propias de la luz en este relato.

### 3.4. El color

Señalamos las combinaciones binarias o ternarias, dentro de una mezcla de colores que destacan en las escenas referidas en las vidrieras. El relato presenta de una forma dosificada colores determinados, pero como ya hemos indicado, tanto la luz como el color o se sobreentienden o no se indican ni siquiera (a veces se puede desprender del ser descrito como tal).

Los personajes del cuento apenas o en casi nada son descritos físicamente.

Así al padre lo único que le caracteriza es la *pelisse de renard*, se le relaciona con el tiempo de las estaciones *-hiver, flocons de neige, blés qui verdoyaient-, dès les premiers beaux jours (624)*.

De la madre se dice que es muy blanca, se la pone en relación con los manteles de altar y se la compara con una cigüeña de alas blancas. Julien tiene los ojos azules y de niño presentaba la tez rosa. En sueños Julien aparece con los cabellos rubios. Por último la esposa de Julien tiene los ojos negros.

El color que tiene mayor significación en el relato a nuestro parecer es el negro, bien individualizadamente, bien como tonalidad (oscuridad, nocturnidad).

Así pues, el negro como ya hemos indicado aparece en los ojos de la esposa de Julien, la cual le incitará a que vuelva a cazar, se dará lo que hemos llamado la anticaza, y luego provocará involuntariamente algo funesto, el parricidio de los padres de Julien.

El negro también está en la coloración de algunos animales que se le aparecen en la caza. El conjunto de ciervos presenta un ciervo grande, negro, con la barba blanca lo cual provoca una dualidad antitética en sí mismo y lo relaciona con un mundo suprarreal, pero también contrasta con la cierva que está a su lado, la cual es rubia. Hay también en otra caza un castor del que se especifica que tiene el hocico negro. Durante la anticaza

los animales que le rodean con manchas negras entre los que hay un jabalí que es una gran sombra oscura amenazante.

El paisaje en momentos estelares es oscuro, prácticamente negro. Así el entorno de nebrura es la característica principal de la anticaza, de la aparición del leproso, así como el de la profecía inicial o el de la maldición del gran ciervo negro. Durante una de las cazas la altura a la que sube Julien es tal que el cielo parece casi negro. Cuando transporta al leproso de un lado al otro del río el agua es más negra que la tinta.

Otro color significativo es el rojo. Lógicamente se desprende de las cazas carniceras que comete durante su juventud. Pero más tarde, ya retirado del mundanal ruido tras el parricidio, se le reaparecerá: *le soleil, tous les soirs, étalait du sang dans les nuages* (644). La descripción del leproso muestra dos colores que contrastan: *La figure pareille à un masque de plâtre et les deux yeux plus rouges que des charbons* (646) iluminada la escena por la linterna de Julien y rodeada por la oscuridad nocturna.

Por último, hay que destacar la coloración final del relato. Rodeados del ambiente anteriormente descrito, pero dentro de la cabaña, Julien responde a las exigencias del leproso y cuando le estrecha entre sus brazos, *ses yeux tout à coup prirent une clarté d'étoiles; ses cheveux s'allongèrent comme les rais du soleil* (648). Hay una explosión de color estelar, siendo el color del cielo hacia donde marcha Julien, vis a vis con Nuestro Señor Jesucristo, el que predomina y el único que queda, *et Julien monta vers les espaces bleus* (648).

#### 4. CONCLUSIÓN

Como conclusión no queremos terminar nuestro pequeño estudio sin una observación que consideramos básica para comprender la concepción flaubertiana del arte. La vidriera, precisamente por su relación con la literatura, no es sino una metáfora del arte y más concretamente del acto de escritura. Resulta significativo el hecho de que gran parte de los elementos utilizados por Flaubert para construir la vidriera textual estén relacionados de una u otra forma con el espacio de la Muerte. La dureza en la coordenada espacial, la rigidez de los personajes, la inmovilidad, la luz onírica remiten siempre a situaciones de muerte o próximas a la muerte. Así pues, la pulsión de Muerte, que rige todo el texto, acaba por contaminar el espacio de la escritura, de manera que el arte acaba convirtiéndose en otra forma de muerte: la Esterilidad (omnipresente en toda la obra flaubertiana). La escena final, con la llegada de Julien a *les espaces bleus*, podría hacernos albergar algún tipo de esperanza, ya que de hecho esta posibilidad de salvación no es sino una metáfora de la Obra perfecta y acabada; sin embargo, la ironía postrera de Flaubert (*à peu près*) acaba por destruir esta última eventualidad. La salvación final a través del Arte no es más que una



ilusión sin fundamento. En suma, sólo tendremos una vidriera fría, rígida, inmóvil, estéril, sin vida. Y nada más.

#### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

\* FLAUBERT, Gustave (1952). *Oeuvres Complètes*, vol. II. Edition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Paris: Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade".

\* FLAUBERT, Gustave (1954). *Correspondance*. Supplément (1872-Juin 1877). Recueillie, classée et annotée par MM. René Dumesnil, Jean Pommier et Claude Digeon. Paris: Editions Louis Conard.