

Iconografía de la Ciudad Medieval

Ofelia Manzi - Francisco Corti

Revista -
Anales de Historia Antigua y Medieval

1980 - 1981, 21 y 22, pag. 279 a 293

Artículo



ICONOGRAFIA DE LA CIUDAD MEDIEVAL (1a. parte: siglos IV a X)

por

Ofelia Manzi y Francisco Corti
Universidad de Buenos Aires

INTRODUCCION

Sin lugar a dudas la ciudad ocupa un lugar de importancia en el desarrollo económico-social de la Edad Media a partir del siglo XI. El renacimiento urbano es un fenómeno ligado estrechamente al recobrado vigor del comercio en Europa occidental y a partir del momento en que actividad comercial y vida urbana comienzan a cambiar el panorama socio-económico europeo la ciudad cobra cada vez mayor importancia. Las instituciones ciudadanas renacidas al compás de la lucha contra el poder feudal o contra las esperanzas de dominio imperiales, se perfilan nítidamente y sobre todo en Italia asumen la responsabilidad del gobierno no sólo del recinto urbano sino también de un cada vez más extendido "contado".

A partir del momento en que esas instituciones se afianzan también lo hace el ámbito ciudadano y se inician los logros políticos y económicos de las clases burguesas en continuo ascenso desde la Baja Edad Media.

La ciudad acepta y rechaza, otorga un extraordinario valor de contenido político y social a sus límites y al hecho de pertenecer a su ámbito. Durante los siglos de lucha por la afirmación de sus instituciones se cierra sobre sí misma, se defiende y protege a quienes le pertenecen.

En los países en que se convertirá en aliada del poder real logrará —mediante esta solución cuya eficacia será demostrada a comienzos de la modernidad— contribuir a afianzar a la temblequeante monarquía de los últimos siglos medievales. Pensamos especialmente en el caso de Francia. En otros casos, su independencia, furiosamente defendida durante largos siglos, unida a la debilidad del poder central será un factor en contra de la unidad nacional, tal como en el caso de las ciudades italianas.

Frente a estos hechos, el planteo que nos ha conducido a la realización del presente trabajo fue el de llegar a determinar en qué forma se concreta la repre-

sentación iconográfica de la ciudad en las diversas manifestaciones del arte medieval. A primera vista se nos presentaba un ámbito geográfico y un período en el cual la producción pictórica es particularmente rica en ejemplos en los que la vida urbana, ya sea como elemento paisajístico o como precisión de un lugar cede de un acontecimiento, aparece en innumerables ejemplos: Italia a partir del siglo XIII. Sin lugar a dudas existe en este caso una relación indisoluble entre la realidad de un hecho histórico y la existencia del testimonio iconográfico: es Italia el lugar de Europa occidental en el que la ciudad, a partir del renacimiento urbano, cobra mayor importancia.

Sin embargo la ciudad aparece en representaciones muy anteriores y por cierto, no sólo en Italia. De este modo el planteo inicial del trabajo fue modificado hasta llegar a preguntarnos cuál ha sido la forma en que se representó a la ciudad y qué sentidos diversos se le han adjudicado a lo largo de la Edad Media.

Es por eso, que si bien la vida ciudadana europea desde los últimos siglos del imperio romano sufrió un sensible retroceso y predominó la vida y la economía rurales, la ciudad no dejó de existir y tampoco desapareció de miniaturas, marfiles, esculturas. Claro está que esas representaciones van a estar por un lado despojadas de un contenido de "vida urbana" en sentido político y económico, pero por otro tendrán significaciones diversas, la mayor parte de las veces de contenido sacro.

Es nuestro propósito, mediante el manejo del material que nos ha sido posible reunir, llegar a determinar esas significaciones y contenidos antes de enfrentarnos con las ciudades reales e identificables de los pintores italianos de los siglos XIII y XIV.

Nuestro análisis comenzará por los primeros ejemplos que miniaturas y mosaicos ofrecen a partir del siglo IV.

EPOCA ROMANO TARDIA

Entre los primeros ejemplos conservados de textos ilustrados se halla el llamado Codex Vergilius Vaticanus, que data de fines del siglo IV¹. En el folio 13 r. está representada la construcción de una ciudad (Eneida Libro I), a la cual asisten Eneas y Acates (fig. 1). La construcción de la ciudad está sugerida por una serie de elementos no coordinados entre sí: arcada de medio punto que podría ser la puerta de entrada de la ciudad o bien de un edificio determinado por dos muros acoplados a ambos flancos de la arcada.

En un segundo plano, dentro de lo que es posible detectar a través de la deficiente conservación de la ilustración, junto a los aparejos típicos de la construcción, se encuentra otro edificio y quizás parte de la muralla.

La falta de coordinación de elementos que hemos señalado es totalmente ajena a ejemplos romanos tales como las vistas panorámicas de ciudades de Boscoreale.

Sin embargo en el marfil que se encuentra en el tesoro de la Catedral de Tréveris (Fig. 2), del mismo siglo, representando el traslado de reliquias a la catedral de la ciudad que está en construcción, la iglesia es una basílica de tres naves con techo a dos aguas. Los personajes asisten asomados a ventanas de medio punto y cuadrangulares, al paso del cortejo imperial. Esos edificios crean el ámbito ciudadano que rodea a la iglesia. Las irregularidades escalares de este paisaje urbano en parte deben ser atribuidas, como ocurren con otros ejemplos similares, a la necesidad de disponer en una superficie pequeña una escena muy compleja.

Además es importante señalar que en el marfil de Tréveris² no existe una escala jerárquica en cuanto al tamaño de los personajes, elemento que conjuntamente con la mencionada perspectiva del edificio, otorga características más clásicas —desde el punto de vista de la concepción espacial romana—, a este ejemplo que al Códice Vaticano. Este último, por lo tanto, pese a su fecha temprana, aporta elementos que serán característicos de la iconografía medieval.

En el ejemplo de Tréveris, la escena está ambientada en un ámbito que representa el interior de la ciudad, a diferencia de otros ejemplos de más o menos la misma época, en que solamente aparece la muralla que se constituirá posteriormente en el atributo típico de la ciudad.

De la misma época que los ejemplos anteriores, se conserva, a escala monumental, la decoración absidal, realizada en mosaico de la iglesia romana de Santa Pudenciana (Fig. 3), representando a Cristo rodeado por los apóstoles y por las iglesias de los gentiles y de los judíos personificadas.

En la escena, los personajes están enmarcados por las murallas de la ciudad. Detrás de la muralla, en el centro, correspondiendo con la cabeza de Cristo, se encuentra el Gólgota con la Cruz³.

Si bien formalmente se sigue un tipo de representación de una ciudad a la manera romana —vista panorámica— es interesante destacar que los edificios que flanquean la cruz, corresponden, a la derecha a la Iglesia de la Natividad de Belén y a la izquierda a la llamada Rotonda de la Anástasis, ubicada en el testero de la basílica del Santo Sepulcro en Jerusalén. Con respecto al primer edificio mencionado, se trata de la iglesia mandada construir por Constantino sobre la supuesta gruta de la Natividad en Belén, cuya existencia está comprobada ya en el año 333⁴; la atribución del edificio —postulada por Krautheimer— se basa en el hecho de que el santuario tenía forma basilical con un ábside octogonal que rodeaba la supuesta gruta. El ábside estaba cubierto por un techo piramidal con una abertura central. Tal techo piramidal es visible en el mosaico de Santa Pudenciana, donde un deliberado rebatimiento de su parte superior lo muestra.

Además, se advierte la forma octogonal del ábside el que se continúa en un cuerpo prismático que podría asimilarse a la nave de la basílica.

A la izquierda de Cristo, un edificio de planta circular cubierto por una cúpula semiesférica, que responde a las características esenciales de la Rotonda de la Anástasis, construida c. 350 o 380, hacia el oeste de la basílica constantiniana del Gólgota. Tal edificio era un martyrium que recordaba la resurrección de Cristo, pues había sido erigido sobre el Santo Sepulcro.

La representación de la ciudad se realiza, pues, tomando como base edificios de existencia real, aún cuando corresponden a diferentes ciudades y son reunidos configurando un conjunto, por lo tanto, ideal. Además tiene un carácter celestial determinado por la presencia de los símbolos de los Evangelistas en el cielo. Estamos en consecuencia ante una representación que puede ser la de la Jerusalén celeste, aún cuando no responda a la descripción contenida en el Apocalipsis⁵.

Desde el punto de vista visual predomina la concepción romana de vista panorámica de la ciudad, con los errores perspectivos propios de la época tardía.

En la primera mitad del siglo V, la decoración musivaria de la iglesia de Santa María la Mayor, ofrece otro ejemplo digno de consideración (Fig. 4).

La decoración del arco triunfal representa la niñez de Cristo, dispuesta en cuatro registros superpuestos, abarcando desde la Anunciación hasta la Matanza de los Inocentes.

Además de advertirse la influencia de los arcos triunfales de los emperadores romanos, los mosaicos en general constituyen, como acertadamente señala Grabar: "Un equivalente cristiano y eclesiástico de los relieves triunfales que Teodosio y sus hijos habían hecho renacer, en Constantinopla, una generación antes"⁶.

En las impostas existen respectivamente, dos ciudades que llevan sus correspondientes nombres: Jerusalén y Belén. En ambos casos estamos ante la representación de la ciudad tal como —salvo algunas variantes—, tendrá en occidente larga vigencia durante la Edad Media. La ciudad no es más que un ideograma, un signo que combina elementos de cuyo origen tenemos ejemplos anteriores⁷.

Como señala Lavedan⁸, para la representación de este tipo de ciudad existe un continente que es un recinto flanqueado por torres, y un contenido que son algunos edificios que pueden ser civiles o religiosos.

En el caso que nos ocupa ambas ciudades sólo se ven en parte, pero la arista visible en la de Jerusalén indica que responde a una planta hexagonal. Las murallas son muy altas y el espacio interior permite ver los edificios con techos a dos aguas con frontis triangular, dispuestos algunos de ellos en forma sesgada para mostrar las columnas que los rodean. En el caso de la ciudad de Jerusalén aparece un edificio de planta central que podría ser el del Santo Sepulcro⁹.

La presencia de Jerusalén y Belén en las impostas simboliza el marco geográfico en el que se desarrollaron las escenas representada en todo el conjunto.

En éste aparece la ciudad en tres ocasiones más: en la escena de los Magos ante Herodes, en la de Jesús entre los doctores y en la de la Adoración de los Magos. En todos los casos las figuras responden al esquema descrito, y muestran claramente el trazado hexagonal con las torres en los vértices.

En la nave de la misma basílica¹⁰, existen otros ejemplos de representación de ciudades en las escenas —entre otras— de la Toma de Jericó y el Paso del Mar Rojo.

Responden al esquema descrito —murallas muy altas con edificios dentro del espacio determinado por ellas—. En el caso de la Toma de Jericó, uno de los lados de la muralla cae entero a los pies del ejército sitiador.

Algunos de estos hechos tuvieron lugar dentro de la ciudad, otros fuera, pero están representados siempre fuera, lo que corrobora el carácter simbólico del ideograma. En consecuencia correspondería señalar la diferencia existente con el ejemplo de Santa Pudenciana: mientras en ésta se conservan rasgos del ilusionismo romano, Santa María la Mayor presenta ya las tendencias ideogramáticas típicas de la época posterior.

LOS COMIENZOS DE LA EDAD MEDIA

De fines del siglo V data el ejemplo correspondiente al Rollo de Josué (Fig. 5). El manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Vaticana¹¹, es una copia realizada en el siglo X, de un manuscrito de fines del siglo V, cuya exacta procedencia se ignora.

En la ilustración de los episodios de la vida de Josué, toda vez que el texto bíblico menciona a la ciudad ésta aparece representada. Por otra parte se trata de acontecimientos que suceden en todas las ocasiones a extramuros, por lo cual las escenas conservan el ordenamiento proporcionado por el texto literario.

En el Rollo aparecen tres ciudades: Jericó, Ay y Gabaon. Las dos primeras en algunas de las escenas, aparte de su identificación mediante una leyenda, están personificadas por mujeres sentadas a los pies de los muros, siguiendo una clara tradición romano-helenística.

Si seguimos el orden de la narración, la primer escena en la que aparece la ciudad es aquella en la que Josué ve al arcángel Miguel delante de Jericó y se descalza ante él. En este caso la ciudad es hexagonal y responde tanto por la disposición de las murallas como por los edificios en el interior, al esquema hexagonal con torres.

La segunda escena corresponde a la caída de los muros de Jericó. La ciudad, que parece volar por los aires, conserva la muralla hexagonal y en este caso se advierte la penetración en su espacio interior por dos soldados. Junto a los muros caídos, sentada, la personificación de Jericó.

En tercer lugar, en la escena en la que Josué envía emisarios hacia la ciudad de Ay, ésta muestra una muralla cuadrada y también la acompaña su personificación.

A continuación, en la escena de la lucha ante los muros de Ay y en la de su toma, aparece en ambos casos la ciudad. La muralla es cuadrada y en el segundo caso, nuevamente tenemos una escena ambientada dentro-fuera de los muros, ya que ante el ataque de los israelitas, las puertas son traspuestas por los defensores que salen en formación.

Finalmente, en la escena del milagro de la detención del sol y la luna durante la batalla contra los amorreos, aparece la ciudad de Gabaon.

En todos los casos en el rollo de Josué, la ciudad es un signo topográfico de referencia, es decir no tiene carácter simbólico trascendente como sucedía

en Santa Pudenciana o el que en cierta medida podía tener en el arco triunfal de Santa María la Mayor.

Esta característica del Rollo de Josué, lo vincula al igual que por el carácter épico de la narración, con las columnas romanas imperiales.

En el Museo de Antioquía se conserva un mosaico de pavimento del siglo V con escenas de caza. Una de sus franjas perimetrales contiene una representación de la ciudad de Antioquía de características excepcionales: sin una muralla que la delimite, vemos los edificios principales de la ciudad identificados por sus nombres y junto a éstos los ciudadanos en actitudes propias de la actividad urbana.

La excepcional pervivencia de una concepción que por su vitalidad y detallismo recuerda ejemplos que podrían remontarse a cuatro siglos atrás, estaría vinculada al carácter profano del mosaico con lo cual la ciudad queda eximida de la creciente significación sacral que hemos advertido en los ejemplos anteriores.

El más antiguo ejemplo de ilustración de la Biblia que se conserva es el llamado Génesis de Viena¹² de comienzos del siglo VI (Fig. 6).

Existen veinticuatro folios con 48 miniaturas, que abarcan desde el "Pecado original" hasta la "Muerte de Jacob".

Se supone que este libro fue realizado en Constantinopla. Interesa la escena de la llegada de Eliazar a Nahor, pues en el ángulo derecho de la composición está dicha ciudad. Responde al ideograma de ciudad hexagonal, con torres en los ángulos. La perspectiva es totalmente arbitraria, tanto para mostrar la puerta de acceso abierta sobre uno de los lados de la muralla, como para que se vean los edificios del interior. Estas casas continúan la tradición de pequeños edificios con techos a dos aguas.

El Evangelionario Rossano es el ciclo más antiguo que se conserva de Evangelios ilustrados¹³. Se conservan siete miniaturas y entre ellas la escena de la "Entrada de Cristo de Jerusalén". La misma muestra en el extremo derecho a la ciudad, de cuyas puertas salen niños y personajes portando ramas. Es interesante destacar que en uno de los edificios interiores —que ha sido elevado sobre las murallas—, se asoman figuras a tres ventanas y por encima de los muros otro personaje saluda a Cristo con una palma en la mano. Esta referencia de individuos dentro de la ciudad llama la atención en un conjunto caracterizado por una abstracción espacial en el cual los indicadores accesorios de las escenas están muy reducidos.

Finalmente consideramos el ejemplo proporcionado por la Iglesia de San Apolinario Nuevo de Ravena que data del 1er. cuarto del siglo VI (Fig. 7).

A ambos lados de la nave central de la basílica existe, entre las arcadas y el claristorio, un friso continuo que representa una procesión de santos y santas mártires.

La procesión de santos mártires, en el flanco derecho de la nave, sale del palacio de Teodorico en Ravena y concluye junto al Cristo entronizado. Por su parte las santas, parten del puerto de Classe y se encaminan hacia la virgen. La representación del palacio se reduce a la fachada y a los flancos que han sido rebatidos para ser mostrados en primer plano y se complementa con un conjunto de edificios pertenecientes a la ciudad que asoman por sobre el techo del palacio.

Al igual de lo que ocurre en Santa Pudenciana, algunos de estos edificios pueden identificarse, con cierto grado de certeza, con edificios reales existentes en el siglo VI en la ciudad: de izquierda a derecha uno de los baptisterios (¿de los arrianos o de Neón?), a continuación un edificio basilical con nártex y ábside semicircular que responde a las características de San Apolinario Nuevo. A la derecha de la techumbre del palacio, otro baptisterio (¿de los arrianos o de Neón?) y a continuación otro edificio con techo a dos aguas y ábside semicircular con nártex que hipotéticamente podría representar la Iglesia de la Santa Cruz actualmente desaparecida.

Es interesante destacar que la composición general responde a las pautas señaladas en Santa Pudenciana, inclusive en el deseo de dar un carácter real al conjunto. Con dos diferencias, en Santa Pudenciana, la ciudad representa a Jerusalén celeste y en San Apolinario, es la Ravena real que sirve de punto de apoyo terrenal para una procesión cuya meta es un mundo trascendente. Por otra parte, no en vano ha transcurrido un siglo y medio entre una y otra obras, así existe en este ejemplo una falta de coordinación y de escala entre los elementos (por ej. la presentación del palacio de Teodorico) que muestra un notorio alejamiento de la visión aproximadamente panorámica del ejemplo del siglo IV.

Parecidas características tiene la representación del puerto de Classe en el flanco izquierdo de la nave, con la diferencia de que aquí la ciudad es vista desde fuera de la muralla y se aprecia en el extremo de la composición la entrada al puerto de tres navíos.

En el período que acabamos de analizar hemos asistido en primer término al reemplazo de la vista panorámica más o menos perspectiva de las ciudades típicas de la pintura romana de los siglos I a III, por el ideograma poligonal —preferentemente hexagonal— que representa el perímetro amurallado, dentro del cual eventualmente son visibles edificios cuya forma está vinculada a numerosos ejemplos antiguos anteriores.

Paralelamente a este aspecto formal de la cuestión que nos ocupa, señalemos que salvo el caso anómalo del mosaico de Antioquía, no se representa a la ciudad “per se” sino que está vinculada a un tema de tipo religioso.

Así, puede ser una referencia topográfica a un hecho narrativo bíblico, o bien constituir la referencia concreta a partir de la cual se elabora un contenido trascendente, o sea que la reducción geométrica de la ciudad a un esquema poligonal se da junto con la pérdida de un sentido puramente “urbano”.

Los ejemplos analizados y la conclusión establecida permiten al mismo tiempo referirnos a dos hechos característicos de estos primeros siglos medievales: por una parte esa pérdida del sentido urbano en las representaciones se corresponde con una pérdida de la importancia de la ciudad como entidad, determinada por el avance de una economía crecientemente rural. Por otra, el contenido trascendente que adquiere el ideograma, apunta hacia el aspecto religioso-simbólico característico del arte medieval y que se afirmará en siglos posteriores.

EPOCA CAROLINGIA

El arte carolingio, sobre todo en lo que hace a la ilustración de manuscritos se desarrolla en torno a la corte y a centros monásticos tales como Reims, Tours y Metz. No es nuestro propósito reseñar aquí las diferentes escuelas que nuclean las manifestaciones del arte de la ilustración de libros, sino que nos referiremos especialmente a las que produjeron obras significativas para el tema que estamos tratando.

En primer lugar nos referiremos al Salterio llamado de Utrecht¹⁴ que fue escrito e ilustrado en la abadía de Hautvillers entre los años 820 y 830 (Fig. 8). En esta abadía situada entre Reims y Epernay, se ejecutaron bajo el patrocinio de abad Ebbon algunos de los manuscritos más importantes del período. Los ilustradores del Salterio se encuadran dentro de la tradición helenístico-romana, pero tanto el estilo en conjunto como la reelaboración iconográfica presentan características propias que definen un arte remense diferenciado nítidamente de los restantes grupos estilísticos de la época.

En cuanto al tema que nos interesa, en la ilustración de los ciento cincuenta salmos que siguen la traducción y numeración de la Vulgata, aparece en reiteradas ocasiones el tema de la ciudad.

En todos los casos nos encontramos frente al esquema de ciudad poligonal. Los lados pueden ser cuatro, seis —respondiendo al esquema hexagonal más frecuente— o en otros casos —como en la ilustración del salmo XXVIII o el XLIII entre otros— octogonal, lo que de acuerdo con la enunciación del manual de Vitrubio era la que respondía mejor para hacer frente a los vientos¹⁵. También aparecen ciudades con formas poligonales de más lados, abiertas o cerradas.

En el conjunto de los salmos la ciudad aparece en la ilustración de cuarenta y cinco, lo que demuestra en parte la persistencia de la tradición helenístico-romana en la cual la presencia de la ciudad es frecuente¹⁶. Pero mientras en los ejemplos romanos e inclusive en el Rollo de Josué, la ciudad es un accesorio de paisaje o bien una referencia topográfica precisa implícita en la narración, en el caso presente guarda otras significaciones como veremos a continuación.

Por otra parte, la ilustración de los Salmos presenta características peculiares derivadas del hecho de que el texto —salvo contadas ocasiones—, no es descriptivo de personajes o situaciones precisas y el ilustrador selecciona aquellos párrafos que pueden ser más factibles de representación gráfica. En el Salterio de Utrecht, esto se ve favorecido porque para la ilustración se ha usado la versión de la Vulgata que presenta mayores posibilidades de traslación visual¹⁷.

En la mayor cantidad de ocasiones —para ser más precisos en treinta y dos en total— la ciudad representa la fortaleza que Jehová ofrece al justo y, en otras, identificada a veces como Sión o Jerusalén, se la asimila directamente a Jehová y simboliza su propia fortaleza. En ocho casos la ciudad está identificada con la sede del bien o meta y refugio de los justos. Por regla general el espacio extraurbano es el asiento de los impíos, de las acechanzas, de las perversidades, lo que de por sí daría un carácter sacro a las murallas y al recinto por ellas delimitado. En dos ocasiones la ciudad aparece protegida por Dios.

Un caso singular lo ofrece el salmo CXXXVI donde a ambos lados de la ilustración aparecen sendas ciudades: una de ellas a orillas de un río y sin templo en su interior es Babilonia¹⁸, la otra, con un templo dentro de sus murallas, es Jerusalén, cuyo recuerdo hace llorar a los hebreos en cautiverio.

Como se vé en todos estos casos la representación de la ciudad se constituye en una trasposición visual de una idea poética que apunta a dar un carácter sacro, aunque enmarcado dentro del mundo terrenal; dejando totalmente de lado un contenido urbanístico. La única excepción a este carácter sacro la constituye probablemente la ilustración del salmo LIV¹⁹ donde la ciudad tiene un carácter mundano, pues se la menciona como sede de las iniquidades de los hombres.

Dentro de las significaciones indicadas en el Salterio de Utrecht, se puede incluir la escena de "Jesús en el templo" en los fragmentos de los Evangelios de San Florín de Coblenza contemporáneos de la obra antes analizada²⁰, en los Evangelios llamados de los Celestinos²¹ de mediados del siglo IX y en la escena de la "Ascensión en Pentecostés" contenida en la Biblia que probablemente proviene de San Calixto de Reims (c. 870)²². En todos estos casos existe el esquema poligonal con torres y almenas que encierra en el primero y último ejemplos escenas evangélicas desarrolladas dentro de un espacio sacralizado y en el otro (Evangelio de los Celestinos) al evangelista "escriba" sentado en un trono suspendido en las nubes de entre las que emerge el símbolo correspondiente.

Dentro del período carolingio, en otro grupo de manuscritos, la ciudad recupera la significación geográfica que habíamos señalado en algunos ejemplos pre-carolingios. Se trata de la Primera Biblia de Carlos el Calvo, que data de mediados del siglo IX²³ y de la Biblia de San Pablo Extramuros²⁴ del igual época (Fig. 9), ambos ejemplos pertenecen a la denominada Escuela de Tours. A estos manuscritos debemos añadir el Salterio Aúreo de Sankt Gallen²⁵ de la primera mitad del siglo IX y el Libro de los Macabeos, procedente también del scriptorium de Sankt Gallen y datado a comienzos del siglo X²⁶. Finalmente, aproximadamente a la misma época corresponde un marfil perteneciente a la escuela de Metz y que representa la Adoración de los Magos ante las murallas de Belén²⁷ (Fig. 10).

En los ejemplos provenientes de la escuela de Tours la ciudades representadas son, Roma y Jerusalén en las escenas de la Vida de San Jerónimo y Damasco en los ejemplos relativos a la vida de San Pablo.

En estos casos, en los cuales la ciudad ha recuperado su carácter de referencia geográfica concreta, aparecen edificios civiles dentro de las murallas.

En el fol. 307 v. de la Biblia de San Pablo Extramuros, las murallas siguen un trazado bastante más complicado que el del esquema tradicional, y los edificios interiores llenan totalmente el espacio amurallado, dejando apenas el necesario para los personajes que son Ananías y San Pablo.

Es interesante añadir que de acuerdo con el estudio de Buchthal²⁸ las representaciones hagiográficas de San Pablo en la 1a. Biblia carolingia de Tours reflejan "al menos en parte —y quizás en su totalidad— la iconografía del monumento más temprano del cual se tenga conocimiento sobre la vida de San Pablo, los frescos de la iglesia de San Pablo Extramuros", conocidos en la actualidad sólo parcialmente a través de dibujos acuarelados del siglo XVII²⁹. Sin em-

bargo comparando las escenas de la curación de San Pablo de ambas Biblias carolingias con la correspondiente de la copia de los frescos, se advierte que en éstos los personajes se mueven dentro de un contexto urbano que guarda una razonable escala de tamaño con ellos; además el tratamiento de la figura en general responde a la tradición romana, en tanto que en los ejemplos carolingios, las figuras —cuyo tratamiento ha abandonado esa tradición— no guardan ninguna relación de escala ni con la ciudad, ni con los edificios de la misma³⁰.

Respecto de la segunda Biblia carolingia el mismo autor señala la influencia de ilustraciones bizantinas del tipo del llamado Cosmas Indicopleustes³¹. Aún admitida esta influencia, sin embargo, con respecto a la representación de ciudades, lo que en el Cosmas es mera referencia relegada a los ángulos superiores de la representación, en los ciclos carolingios, forma parte de la estructura narrativa y los acontecimientos suceden dentro y fuera de ella.

La ciudad no tiene aquí la significación exclusivamente sacra que tenía en el Salterio de Utrecht y los ejemplos vinculados con él, a tal punto que con respecto al espacio extramuros se establece una polaridad con sentido ético-religioso.

Dentro de este carácter de mayor precisión narrativa, podemos incluir la representación del sitio de Jerusalén, en el Libro de los Macabeos. Este caso presenta el interés de que la ciudad no tiene murallas y está claramente identificada a través del edificio de la Rotonda de la Anástasis y de la piedra que se veneraba en el patio del templo³².

Igualmente en la cubierta de marfil de un libro producida en Metz hacia fines del siglo IX o principios del X, dividida en dos registros, encontramos en el superior, la Adoración de los Magos. Allí se registra un detalle no usual en la iconografía de esa escena en la época: el grupo de figuras se encuentra delante de una muralla en la que se advierte claramente una torre y una puerta que la limita en ambos extremos visibles. La ciudad representada puede ser Belén o Nazaret, ya que el nacimiento de Cristo es ubicado por los Evangelistas en una u otra de estas ciudades³³.

EPOCA OTONICA

De acuerdo con el material examinado, durante el siglo X existen relativamente pocos ejemplos de representación de ciudades y casi todos están concentrados hacia el fin de siglo, época coincidente con el florecimiento de los “scriptoria” de Tréveris y Reichenau.

Hacia la segunda mitad del siglo uno de los centros más importantes de producción de libros ilustrados es el Imperio alemán, en el cual —del mismo modo que en su momento sucediera con el carolingio— se crean una serie de escuelas en torno a diversos monasterios. Es dentro de este ámbito, el de los emperadores otónicos y salios, en el que encontraremos los ejemplos más interesantes vinculados al tema que nos ocupa.

Como hipótesis de trabajo, podemos diferenciar dentro de la producción artística examinada, tres grupos:

- A) Ciudad Poligonal o no, constituida como fondo de paisaje, de ascendencia romana.
- B) Ciudad sobre arcada, la cual si bien "per se" se mantiene dentro de los esquemas carolingios, sin embargo en la estructura de la representación, adquiere un carácter específico, que designaremos provisoriamente como "otónico".
- C) Ciudad poligonal, derivada de las representaciones carolingias del tipo del Salterio de Utrecht, de las cuales no es posible descartar el elemento tardo-romano.

A) Este primer grupo se encuentra ejemplificado en dos obras en las que tradicionalmente se ha reconocido la existencia de modelos antiguos. Se trata de las pinturas murales de la célebre iglesia de San Jorge de Obertzell en la isla de Reichenau (Fig. 11) y el denominado Codex Egberti, patrocinado por el obispo Egberto de Tréveris, pero miniado en el Scriptorium de la mencionada isla. El manuscrito ilustrado está fechado c. 983³⁴ y los murales hacia fines del siglo³⁵. En estos ejemplos es dable apreciar que prácticamente todas las escenas se desarrollan delante de murallas o edificios cuyos similares se hallan en numerosos ejemplos de pintura romana. Así las imágenes de edificios y murallas ofrecen el contexto urbano adecuado a las escenas que se refieren en su totalidad a la vida pública de Cristo la que de acuerdo con el texto evangélico, tuvo en la mayor parte de sus actos un marco urbano. Como los modelos romanos que inspiraron formalmente las pinturas no podían contener ciclo cristológico alguno, cabría pensar si la adopción del marco urbano no obedecería al intento deliberado de localizar como corresponde las escenas de la vida de Cristo. Sea como fuere, veremos que en el siglo siguiente este contexto urbano se pierde.

Con respecto al Codex Egberti hay que señalar dos ejemplos "La Anunciación" fol 9 r. (Fig. 12) y "La matanza de los inocentes" fol 15 v. con bastante certeza adjudicadas al maestro denominado del "Registrum Gregorii"³⁶, la ciudad de clara raigambre clásica, ocupa en ambos casos la porción derecha de las escenas. Están identificadas con los nombres de Belén y Nazaret, con lo que se contribuye a localizar mejor los hechos, que a pesar de haber sucedido dentro de la ciudad, aparecen aquí extramuros.

El grupo B, identificado como "ciudad sobre arcada", es el que comparativamente ofrece más ejemplos en el arte otónico. Se trata de escenas que transcurren bajo arcos de diversas formas; medio punto, rectangulares, o aún con curvas de forma caprichosa. En cualquiera de los casos la arcada aparece coronada por un grupo de edificios. Estos a veces están rodeados de murallas, en otras ocasiones la muralla no existe.

No existe relación alguna entre la ciudad y la escena representada a sus pies. En las miniaturas de este grupo se aprecia el considerable grado de alejamien-

to de la tradición romana, aún cuando son contemporáneas de las del grupo anterior.

Conviene agregar que el tema de la "ciudad sobre arcada" tendrá posteriormente larga trayectoria en el período románico y especialmente el gótico, aunque en este último no específicamente como arcada sino formando los baldaquinos de las estatuas columnas de los portales de las catedrales.

Dentro de los ejemplos proporcionados por el arte otónico relativos al caso mencionado, se encuentra un amplio grupo de obras que puede ser fechado entre la última década del siglo X y la primera del XI: Escenas de la Anunciación en los Evangelios de Corvey³⁷ y del Sacramentario de San Gedeón³⁸.

La Adoración de los Magos en el Evangelionario de Otón III³⁹; Cristo en casa de María, en el Libro de Pericopios de Enrique II⁴⁰. La Natividad, en las puertas de bronce de la iglesia de San Miguel de Hildesheim.

La escena de la abadesa Hitda ofreciendo el libro a Santa Valburga en los Evangelios de la Abadesa Hitda⁴¹; la escena de Cristo curando al leproso en los Evangelios de Limburgo⁴².

Mucho más tardíamente se conserva este tipo de representación en el Código Aúreo de Esternach (c. 1043-1046), en la escena de la adoración de Cristo por el emperador Conrado II y la emperatriz Gisela⁴³.

Los ejemplos mencionados en este segundo grupo corresponden a los "scriptoria" de Reichenau, Colonia y zona norte de Alemania y el ejemplo escultórico a Hildesheim. Los correspondientes al grupo que hemos identificado con la letra C, son producto de la labor del "scriptorium" de Reichenau, del cual constituyen la última fase de su desarrollo estilístico⁴⁴.

Un primer ejemplo lo constituye el evangelio llamado de Liuthar, emparentado por sus arcadas profusamente decoradas y el estilo de los personajes con el Evangelionario de Otón III y que se encuentra en la Catedral de Aquisgrán. La miniatura que nos interesa contiene escenas relativas a la vida de San Juan Bautista⁴⁵. Bajo una arcada coronada con elementos vegetales, la acción se desarrolla en tres registros. El superior y el inferior representan respectivamente la danza de Salomé y la presentación de la cabeza del Bautista. El registro central muestra dentro de un hexágono amurallado con seis torres, a un grupo de edificios y a un extraño personaje velado y vestido con amplio manto oscuro. La ciudad constituye aquí la referencia espacial al lugar en el que suceden los hechos pero la disposición es simbólica, porque aquellos aparecen "fuera" y dispuestos en registros. Advertimos aquí la actitud de ruptura de esquemas clásicos en una forma concluyente.

Otro ejemplo lo encontramos en el Apocalipsis que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Bamberg⁴⁶. Nos interesa la escena en que aparece la Nueva Jerusalén. La ciudad responde a un esquema cuadrangular, y en cada uno de los ángulos, tres torres, con lo cual suman las doce que de acuerdo con las Escrituras tiene la ciudad celestial. El ámbito así delimitado es de por sí sagrado por su carácter trascendente hecho que se acentúa por la presencia en su interior del cordero divino. Si bien se conserva el ideograma poligonal con sentido sacro, carácter que ya hemos señalado en repetidas ocasiones especialmente al referir-

nos al Salterio de Utrecht, en esta ocasión se alcanza el carácter sacro por excelencia: la ciudad celestial despojada de todo elemento terrenal. La representación sigue, por otra parte, textualmente la descripción contenida en el capítulo XXI del Apocalipsis.

En otros centros de producción de manuscritos ilustrados de esta época como España e Inglaterra, no aparece habitualmente la representación de la ciudad. En Inglaterra aunque se realizaron tres copias del Salterio de Utrecht en las que obviamente aparece el tema y pese a que esa obra influyó sobre la primera escuela de Winchester, no halló eco posterior la representación de la ciudad.

En España tampoco es frecuente el tema. En el Codex Vigilanus, "Historia de los concilios españoles" que data del siglo X, encontramos una ilustración del primer concilio de Toledo. En tres registros superpuestos aparecen: la puerta de la ciudad con sus torres entre las que aparecen personajes; en el segundo registro, dos iglesias toledanas y en el inferior, en forma de friso, el obispo entronizado recibiendo a sacerdotes.

A diferencia de cualquiera de los ejemplos señalados más arriba los diversos elementos que localizan la escena en Toledo, aparecen escindidos en registros visualmente independientes entre sí, lo que exige una recomposición mental para captar el sentido de las diversas imágenes. Esto no es casual en ilustraciones españolas ya que debemos tener en cuenta el estilo particularísimo que presentan por ejemplo las famosas ilustraciones de los Comentarios del Apocalipsis del Beato de Liébana, que se realizaron durante los siglos X y XI.

NOTAS

¹ Se trata del manuscrito latino nº 3225 de la Biblioteca Vaticana. Con el número 3867 existe en la misma biblioteca otra ilustración de Virgilio de la misma época, conocida con el nombre de *Codex Vergilius Romanus*.

² En el *Vergilius Vaticanus*, Eneas y Acates, respondiendo a una concepción jerárquica tienen mayor tamaño que los canteros.

³ Sería la cruz construída por Constantino sobre el Gólgota, la que se suponía estaba en una elevación que se dejó dentro del recinto del gran conjunto del Santo Sepulcro en Jerusalén.

⁴ Krautheimer, Richard, *Early christian and Byzantine architecture*. Harmondsworth, Penguin, 1965, p. 50.

⁵ *Apocalipsis*, Cap. XXI, versículo 10 y sigs.

⁶ Grabar, André. *La edad de oro de Justiniano*. Aguilar, Madrid, 1966, p. 148.

⁷ Se trata de un esquema cuyo origen puede rastrearse en varios ejemplos romanos tales como: La construcción de campamentos en la Columna Trajana.

La llegada al campamento romano de la Columna de Marco Aurelio.

El relieve de una ciudad conservado en Avezzano, en el Palacio Torlonia.

En los pilares del Arco de Galerio en Salónica. En la toma de Verona en el Arco de Constantino, etc.

⁸ Lavedan, Pierre. *Réprésentation des villes dans l'art du moyen age*, París, Vanoest, 1954, p. 33.

⁹ Cf. supra.

¹⁰ La datación de los mosaicos de la nave de Santa María la Mayor corresponde a la época del Papa Liborio (352-366).

¹¹ *Cod. Vat. Palatino-greco* 431.

¹² Viena, Biblioteca Nacional, Vindob. Theol. grieg. 31.

¹³ *Evangelario Rossano*. Rossano, Palacio Episcopal, Museo Diocesano.

¹⁴ Utrecht, Biblioteca de la Universidad. Script. Ecc. 484.

¹⁵ *Vitrubio*, trad. Perrault 1603 revisado por André Dalmar. Editions Les Libraires Associés, p. 22 y ss, citado en : Chueca Goitía, F. *Breve historia del urbanismo*, Madrid, 1974, p. 111.

¹⁶ Cf. Rollo de Josué.

¹⁷ Panovsky, Dora. *The textual basis of The Utrecht Psalter*. Art. Bulletin, XXV, 1943, p. 50.

¹⁸ "Junto a los ríos de Babilonia, allí nos sentábamos y aun llorábamos, acordándonos de Sión . . ."
Salmo CXXXVI (137), versículo 1 y sigs.

- ¹⁹ “Deshace oh Señor, divide la lengua de ellos; porque he visto violencia y rencilla en la ciudad. Día y noche la rodean sobre sus muros e iniquidad y trabajo hay en medio de ella (. . .)
Salmo LIV (55), versículo 9 y sigs.
- ²⁰ Düsseldorf, Landesbibliothek. B. 113.
- ²¹ Biblioteca del Arsenal, París, ms. 1171, fol 17v.
- ²² San Pablo Extramuros. Fol. 292 v.
- ²³ Biblioteca Nacional de París. Man. Latino 1, fol. 3 v. y 386 v.
- ²⁴ Roma, San Pablo Extramuros. s/n, fol 2 v. y 307 v.
- ²⁵ Stifts Bibliothek, col 22, fol. 141.
- ²⁶ Leyden. Biblioteca de la Universidad real. cod. Perizoni 17, fol. 9.
- ²⁷ Museo Victoria y Alberto. Londres.
- ²⁸ Buchtal, Hugo. *Some Representations from the Life of St. Paul in Byzantine and Carolingian art*. En: Tortulac. *Studien zu altchristlichen un byzantinischen Monumenten*. 30 Supplementheft, Roma, Friburgo, Viena; Herder, 1966, p. 43 y sigs.
- ²⁹ Biblioteca Vaticana, Ms. Barberini latino 4406.
- ³⁰ Sobre la identificación de la escena de la curación de San Pablo en los frescos de San Pablo Extramuros, Cf. Buchtal, op. cit., p. 47.
- ³¹ Monte Sinaí, Monasterio de Santa Catalina. Ms. 1186, fol. 126 v.
- ³² Krautheimer, Richard, op. cit., p. 50.
- ³³ Los evangelistas Mateo y Lucas ubican el nacimiento de Cristo en Belén, en tanto que Marco y Juan en Nazaret.
Para justificar el nacimiento en Belén, la ciudad de David, Lucas recurre a la mención del censo ordenado por el emperador Augusto.
- ³⁴ Trier Stadtbibliothek, cod. 24.
- ³⁵ Con referencia a estas obras ver: Jantzen, Hans. *Ottonische Kunst*, Hamburgo, 1959, p. 64 y sigs.
- ³⁶ Jantzen, Hans, op. cit., p. 67 y sigs.
- ³⁷ Wolfenbüttel, Biblioteca del Duque Augusto. Cod. Guelf. 16.1 auc. 2º, fol 8 r.
- ³⁸ París, Biblioteca Nacional, latino 817, fol. 12 r.
- ³⁹ Munich, Biblioteca Nacional, clm. 4453, fol 29 r.
- ⁴⁰ Munich, Biblioteca Nacional, clm. 4452, fol 162 r.
- ⁴¹ Darmstadt, Biblioteca del Estado de Hessen, cod. 1640, fol 6 r.
- ⁴² Colonia, Biblioteca Diocesana arzobispal, cod. Mtr. 218, fol 2 v.
- ⁴³ El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, Código Vit. 17 fol. 2 v.
- ⁴⁴ Grodecki, Louis; Muterich, Florentine; Taralon, Jean; Wormald, Francis. *El siglo del año mil*. Madrid, Aguilar, 1973, p. 140 y sigs.
- ⁴⁵ Aquisgrán Catedral, ms. sin nº, fol 46, v.
- ⁴⁶ Biblioteca Nacional de Bamberg, man. Bibl. 140, fol 55 r.