



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Los "Virgilio" Ilustrados de la Biblioteca Vaticana

Autor:

Manzi, Ofelia - Corti, Francisco

Revista:

Anales de Historia Antigua y Medieval

1982, 23, pag. 366 - 410



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

LOS "VIRGILIOS" ILUSTRADOS DE LA BIBLIOTECA VATICANA

p o r

Ofelia Manzi

Francisco Corti

Universidad de Buenos Aires

1.- INTRODUCCION

La Biblioteca Vaticana posee dos ejemplares ilustrados de la obra de Virgilio: son los manuscritos identificados como "Vergilius Vaticanus" (1) y "Vergilius Romanus" (2).

Se trata de dos obras de fines de la antigüedad, realizadas en pergamino bajo la forma de códice, que ilustran diversos pasajes de la Eneida y de las Geórgicas. El "Vergilius Romanus" contiene además la ilustración de alguna de las Eglogas.

La introducción del códice bajo la forma que ha conservado hasta nuestros días, constituyó en su momento -siglo I de nuestra era-, un acontecimiento singular que modificó totalmente no sólo el aspecto físico de la obra escrita, sino también las posibilidades de manejo, conservación, escritura e ilustración de la misma.

La posibilidad de reunir en un solo ejemplar la obra de un autor mereció la aprobación de los contemporáneos (3). El "volumen" formado por

el largo rollo de papiro de nueve, doce o más metros, cedió su lugar al códice dispuesto en cuadernillos, a medida que se difundió el uso del pergamino y así las obras de considerable extensión pudieron transportarse sin demasiada dificultad y sin ocupar mucho lugar.

Con respecto a la ilustración de los manuscritos existen testimonios tales como un pasaje de la "Naturalis Historia" de Plinio (4) que permiten demostrar que los rollos de papiro contenían ilustraciones. Conocemos el nombre de una mujer de origen griego, Lala de Cyzique, quien vivió unos ochenta años antes de Cristo y que debió ser empleada por Varron para ornar con retratos de hombres célebres los ejemplares de su obra enciclopédica. Para realizar esta tarea probablemente utilizara patrones, lo que permitiría su reproducción.

Atico había publicado un volumen de retratos acompañados por biografías en verso, y a menudo los libros de Virgilio contenían la imagen del autor.

Si recurrimos nuevamente al testimonio de Plinio (5) podemos establecer que los textos referidos a las ciencias naturales, tales como los herbarios, contaban con ilustraciones.

Los romanos utilizaban también la decoración con viñetas serpenteantes, los títulos y las iniciales destacados mediante el uso del verme llón y las tintas de oro o de plata. Ovidio (6) ofrece un precioso testimonio referido a la presentación de los libros:

"Parve (nec invideo), sine me, liber, ibis in urbem

Hei mihi! quo domino non licet ire tuo (...)

Nec te purpureo velent vaccinia succo:

Non est conveniens luctibus ille color;

Nec titulus minio, nec cedro charta notetur".

Cuando comenzó a utilizarse el pergamino bajo la forma de códice, las posibilidades de ilustración variaron, ya que la hoja plana ofrece una superficie mayor y además al no tener que ser enrollada permite aplicar los colores de manera diferente. Por ejemplo el oro y la plata, con los que se realizaban ciertas letras o títulos, solamente pueden ser empleados muy líquidos sobre el papiro que es muy frágil. En cambio el pergamino permitió utilizarlos con mayor prodigalidad, ya que se trata de un material eminentemente apto para ser soporte de la obra pintada a pincel. Por otra parte las superficies relativamente amplias del nuevo material determinaron una ampliación de las escenas e incluso incitaron a reproducir en la ilustración de la obra escrita ejemplos provenientes de otros géneros aptos para el despliegue monumental, como el mosaico y la pintura al fresco.

Todas estas circunstancias hicieron que hacia el siglo IV, el arte de la iluminación de manuscritos alcanzara considerable difusión, atestiguada por valiosos ejemplares que han llegado hasta nuestros días. De todos modos el material de que se dispone para cubrir los siglos IV al VII, es bastante escaso, lo cual presupone serias dificultades para los estudiosos que se han ocupado de la génesis estilística e iconográfica y de la datación de esos primeros ejemplos del arte de la ilustración de manuscritos en el occidente europeo (7).

La forma de ilustración más difundida en los primeros ejemplos es el retrato del autor generalmente encerrado en un medallón. Esto constituyó un elemento muy generalizado en el caso de los rollos de papiro; cuando comenzó a difundirse el códice, su formato permitió agrandar la figura e incluso abandonar la forma de medallón y reemplazarla por la ilustración de forma cuadrangular o rectangular, a la que fue posible agregar otros personajes o elementos diversos, rodeando la figura del personaje sentado.

En este sentido uno de los manuscritos objeto de nuestro estudio ofrece ejemplos. Se trata del "Vergilius Romanus" en el cual figura en tres

oportunidades el retrato del autor, flanqueado por un atril y una "capsa", caja que contiene rollos para escribir. La ilustración ocupa una banda rectangular en la parte superior del folio y queda por lo tanto, rodeada por la escritura.

En otros casos tales como el del Dioscórides de Viena (8), se prefirió el retrato a plena página. Esta última solución tuvo una larga trayectoria en la ilustración de manuscritos medievales porque se aplicó a las figuras de los Evangelistas que preceden al texto del correspondiente Evangelio, y a la figura de Cristo frecuentemente incluida al comienzo de los textos neo-testamentarios.

Uno de los primeros ejemplos de códices con ilustraciones a plena página es un Calendario que data del año 354 y que fue ilustrado para un personaje prominente de la comunidad cristiana llamado Valentinus. Este ejemplar que no ha llegado hasta nosotros mas que a través de dibujos realizados en el siglo XVII, contiene varias ilustraciones con esas características (9). Es particularmente notable la que presenta al emperador Constantio II, entronizado según los cánones establecidos por los dipticos consulares. En esta ocasión el emperador aparece distribuyendo piezas de moneda. La obra contiene también figuras alegóricas de las grandes ciudades del imperio y un ciclo completo de las ocupaciones correspondientes a los diferentes meses. Justamente una obra como esta permite establecer de qué manera la ilustración de los códices adoptó recursos formales provenientes de otras manifestaciones plásticas, ya que las alegorías de ciudades o regiones abundaban en las pinturas murales y los ciclos de trabajos y meses eran frecuentes en la decoración de pavimentos. Por otra parte un caso como el de este Calendario o el del Dioscórides de Viena ya mencionado, permiten establecer cómo en los últimos tiempos de la antigüedad los textos científicos o de valor práctico, eran objeto de un tratamiento semejante, en cuanto al valor de los materiales utilizados y a la jerarquía de la i-

lustración, que las grandes obras literarias. Entre éstas fueron los poemas épicos los que gozaron de mayor predilección y en ese sentido "la Iliada", (10), "La Odisea" y "La Eneida" ocupan un lugar preeminente. En segundo lugar hemos de considerar la popularidad alcanzada por ciertos autores teatrales tales como Terencio (11), Eurípides y Menandro. En cuanto al repertorio cristiano, indudablemente la Biblia y de ella en especial los Evangelios, ocuparon el lugar de Homero y Virgilio en la antigüedad pagana (12).

En las primeras ilustraciones de la Biblia existieron libros que gozaron de especial predilección, tales como el "Libro de los Reyes" al cual corresponden las ilustraciones conservadas en el denominado "Quedlinburg Itala" y el "Génesis", del cual se poseen ejemplares del siglo VI (13). Estos textos fueron preferidos porque contienen episodios cuya secuencia invita a la ilustración.

En cuanto a los Evangelios fue frecuente que se los ilustrara y la cantidad de ejemplares existentes se explica por la necesidad de disponer de ellos para colocarlos sobre el altar para su lectura (14).

----- ooo00ooo -----

2.- LOS VIRGILIOS DE LA BIBLIOTECA VATICANA

2.1.- El "Virgilio Vaticano".

Contiene 76 folios, de 219 por 226 mm., en los que se ilustran pasajes de "La Eneida" y de las "Geórgicas"; éstas cuentan con ocho miniaturas y aquélla con cuarenta y dos. En la mayoría de los casos la ilustración se ubica en la parte superior de la hoja enmarcada por un doble trazo negro en su parte interior, rojo en el exterior. El trazo rojo de mayor espesor ha sido decorado frecuentemente con pequeños rombos dorados regularmente distribuidos. El texto está escrito en letras capitales realizadas con tinta roja.

2.1.1.- Un ejemplo de la ilustración de las "Geórgicas".

En los versos 209 al 238 del Libro III de sus "Geórgicas", Virgilio narra cómo dos toros luchan por una magnífica vaca; la acción transcurre en Sila llanura boscosa de Bruttium (fig. 1).

En el poema el autor explica de qué manera los animales se enfrentan y luchan. Luego de la derrota, el toro que la ha sufrido, mediante el recurso de ejercitar sus cuernos contra el tronco de un árbol, recupera las fuerzas para seguir peleando.

En la ilustración se ha utilizado una secuencia narrativa que permite leerla partiendo del ángulo superior izquierdo en el que aparece una hermosa vaca que observa la lucha de los dos animales que se desarrolla a sus pies. El centro de la composición está determinado por los cuernos entrelazados de los toros en celo. Por detrás de ellos un árbol, muy pequeño en relación con el tamaño de los animales- sirve como elemento de división del espacio y al mismo tiempo crea una cesura temporal, por cuanto en el ángulo superior derecho aparece un toro -el derrotado-, ejercitando sus cuernos con

tra el tronco de otro árbol.

Es interesante el recurso narrativo empleado por el ilustrador que en una sólo escena resuelve dos secuencias que en el poema son consecutivas. Según los ejemplos proporcionados por la pintura mural, el paisaje sirve de elemento de unión compositiva.

Como se trata de un relato que no es original de Virgilio, sino que aparece en otros autores antiguos tales como el Seudo Opiano y Plinio, todo permitiría suponer la existencia de ejemplares ilustrados que hubieran servido como antecedente. Kurt Weitzmann(15) menciona la existencia en Venecia de un manuscrito del siglo VI atribuido a Opiano en el cual ese pasaje (16) está ilustrado mediante cuatro escenas consecutivas que carecen de marco, tal como era característico en los rollos de papiro. Este hecho indicaría la influencia de ilustraciones anteriores, de los siglos II o III y como la escena de la lucha de los toros es muy semejante a la de la ilustración del Virgilio Vaticano, este autor presupone -con razón- la existencia de modelos comunes que probablemente fueran de origen griego.

En la imagen del manuscrito vaticano, una línea de horizonte singularmente elevada divide un cielo azul pálido, de la tierra sobre la cual se desarrolla la acción. El manejo del color, en la gama del pardo -más oscuro al pie de la composición, más claro en las zonas que se unen a la franja celeste- permiten crear una imagen de profundidad en la cual los cuerpos de los animales, modelados mediante la línea y el color, se afirman decididamente. Las sombras proyectadas por los cuerpos y los árboles contribuyen también a fortalecer la ilusión de un espacio en el que se destaca el primer plano, en el que se enfrentan los toros, y el segundo en el que la vaca y el toro vencido aparecen vinculados por un recurso co

lorístico: el color del toro que en la escena de lucha es pardo, cambia a blanco, con lo que se establece una relación visual con la vaca, a la vez que se equilibra la composición.

En conjunto la miniatura, en cuanto al manejo del color, al modelado de los cuerpos y a la sugerencia espacial, puede relacionarse con la pintura del tercer estilo pompeyano y es notoriamente diferente de otros ejemplos del mismo manuscrito, lo que demuestra probablemente la existencia de varios ilustradores que trabajaban en un taller, pero sobre todo -y esto sin lugar a dudas- la recurrencia a modelos anteriores, aunque pertenecieran a otras técnicas, cuya existencia podría ser considerada ejemplificadora para la ilustración de determinados temas.

2.1.2.- La ilustración de "La Eneida".

Hemos podido localizar e identificar cuarenta de las miniaturas, que corresponden a las siguientes escenas (17).

- Libro I: Miniatura 1.- Construcción de una ciudad, versos 419 a 425 y 446, que menciona la erección del templo;
- Miniatura 2.- Dido ofrece la ciudad a los troyanos, versos 573 a 578;
- Miniatura 3.- Juno envía a Cupido a tomar la forma de Ascanio, versos 690 a 694.
- Libro II: Miniatura 4.- Relato del episodio de Laocoonte, versos 201 al 233;
- Miniatura 5.- Toma de Troya, versos 250 a 265;
- Miniatura 6.- Aparición de Héctor, versos 270 al 280;
- Miniatura 7.- Súplica de Creusa ante Eneas y aparición milagrosa de llamas sobre la cabeza de Ascanio, versos 671 a 694.

- Libro III: Miniatura 8.- Eneas ofrece un sacrificio en la tierra de los Tracios, versos 19-23;
- Miniatura 9.- Eneas se encamina a la tierra del rey Anio, versos 70 a 79;
- Miniatura 10.- Sueño de Eneas, versos 146 a 152;
- Miniatura 11.- Llegada de las naves, versos 521 a 524.
- Libro IV: Miniatura 12.- Dido ofrece un sacrificio, versos 56 al 64;
- Miniatura 13.- Mercurio ve a Eneas construyendo la fortaleza de Cartago, versos 260 a 265;
- Miniatura 14.- Dido interpela a Eneas por su partida, versos 304 al 309;
- Miniatura 15.- Eneas abandona Cartago, versos 584 al 588;
- Miniaturas 16 y 17.- Muerte de Dido (dispuesta en dos ilustraciones que representan el instante previo a la muerte y el posterior), versos 494 a 504 y 645 a 675.
- Libro V: Miniaturas 18 y 19.- La regata, versos 115 a 244;
- Miniatura 20.- Venus se dirige a Neptuno pidiéndole piedad para los troyanos, versos 779 a 784.
- Libro VI: Miniatura 21.- Eneas habla con Deifobe en las playas de Cumas, versos 35 a 39;
- Miniatura 22.- Eneas ofrece sacrificios para cumplir con la orden de la Sibila, versos 237 a 254;
- Miniatura 23.- Descenso al Orco, versos 273 a 290;
- Miniatura 24.- La Sibila indica los dos caminos: el que conduce a los Campos Elíseos y el que lleva al Tártaro, versos 540 a 543;

- Miniatura 25.- Eneas dialoga con Tisífone en la entrada del Tártaro, versos 548 a 556;
- Miniatura 26.- Eneas llega al palacio de Plutón, versos 645 a 648;
- Miniatura 27.- Eneas llega junto a los guerreros que murieron peleando por la patria, versos 660 a 668;
- Miniatura 28.- Despedida de Anquises. Regreso de Eneas, versos 893 a 899.
- Libro VII: Miniatura 29.- Eneas pasa junto a la tierra de Circe, versos 10 a 20;
- Miniatura 30.- Presagio contenido en la cabellera en llamas de Lavinia, versos 72 a 77;
- Miniatura 31.- El mensajero lleva al rey Latino la noticia de la llegada de los troyanos, versos 168 a 182;
- Miniatura 32.- Obsequios del rey Latino a los troyanos, versos 274 a 280;
- Miniatura 33.- Invocación de Juno a Alecto, versos 324 a 329;
- Miniatura 34.- Ascanio mata el ciervo. Lucha inspirada por Alecto, versos 500 a 539;
- Miniatura 35.- Juno abre las puertas del templo de Marte, versos 620 a 622.
- Libro VIII: Miniatura 36.- Eneas inmola la cerda y su cría, versos 81 a 85;
- Miniatura 37.- Partida de los troyanos de tierras de Evandro, versos 545 a 553.
- Libro IX: Miniatura 38.- Los troyanos se aprestan a defenderse de Turno, versos 39 a 43;

Miniatura 39.- Consejo de los troyanos, versos 176 a 246;

Miniatura 40.- Ataque de Turno, versos 530 a 540.

Del total de las cuarenta miniaturas identificadas, dieciocho(18) ilustran episodios relativos a la intervención de las divinidades en el destino de los hombres, o bien acciones exclusivamente divinas. Aún en un caso como el de la miniatura que hemos identificado con el número 1, en la que Eneas y Acates observan la construcción de Cartago; ya que lo hacen envueltos en una densa capa de niebla extendida por Venus, la diosa protectora del héroe, a fin de que nadie pueda verlos, tocarlos, detenerlos o preguntarles la causa de su venida (19).

Particular relevancia tienen las seis miniaturas que ilustran el peregrinaje infernal contenido en el Libro VI del poema. En este caso el héroe penetra en un ámbito estrictamente sobrenatural. Si a las escenas mencionadas, agregamos las cuatro que contienen escenas de sacrificios propiciatorios (20), resulta que más de la mitad de las ilustraciones tienden a valorar aspectos trascendentes en la epopeya de la iniciación del linaje romano.

Frente a estos contenidos, la ilustración de episodios vinculados con lo estrictamente bélico, se limita a seis miniaturas. Lo trágico en su dimensión humana está expresado en la dramática súplica de Creusa y en las escenas correspondientes al requerimiento de Dido y a su posterior suicidio (21). No olvidemos, sin embargo, que dentro del mismo marco que encierra a la desesperada esposa de Eneas, se ha incluido a su izquierda un hecho que sigue inmediatamente después en la narración. Nos referimos al prodigio de la llama que se alza sobre la cabeza de Ascanio, que luego convertida en estrella, habría de señalar a los troyanos el camino a seguir para escapar de la inminente ruina de su ciudad. Este detalle demuestra el peso que el elemento sobrenatural ha debido tener en la elección de los pasajes a ilustrar.

En cuanto al resto de las miniaturas, se refieren a hechos típicos de narraciones épicas: llegada y partida de ciudades, recepciones brindadas por los reyes de tierras lejanas, una regata y hasta el fugaz paso de las naves frente a la isla donde Circe retiene a sus amantes convertidos en bestias (fig. 2).

La inclusión de esta escena que corresponde apenas a una decena de versos del poema y que es absolutamente episódica en relación a su línea argumental, está vinculada con el problema de la selección de los pasajes a ilustrar. Esta selección —como hemos demostrado—, se inclina preferentemente por aquéllos en los que, de uno u otro modo, está presente lo sobrenatural. La miniatura de la isla de Circe, bien podría haber formado parte de una "Odisea" ilustrada, de la cual, como hemos señalado, no es conocido ejemplar alguno (22). La imagen pictórica se adecúa a la descripción homérica de un amplio puerto (23). Teniendo en cuenta los puntos comunes de la Eneida no sólo con la Odisea, sino también con la Ilíada, habría que pensar si en la ilustración no se cumple también lo señalado para el texto. En efecto, distinguidos especialistas han reconocido en los dos grandes poemas homéricos, fuentes principales de la Eneida (24).

Por cierto no sabemos si el Virgilio aquí estudiado es el primero que haya sido ilustrado, pero cabría admitir la existencia de modelos anteriores influidos por imágenes homéricas (25). La presente no constituye una simple hipótesis, pues tales influencias se han verificado en varios casos (26).

Dado el gran prestigio que en la época imperial tuvieron los poemas homéricos, si se hubiera ilustrado tempranamente una Eneida, seguramente se hubiera recurrido a ellos. Estudios relativamente recientes de Scheffold, basados en una línea metodológica para la cual la historia del arte debe comprenderse como una historia de las experiencias religiosas, conducen a establecer que más allá de un contenido que eventualmente puede produ

cir imágenes religiosas, existe uno más profundo que constituye la esencia de la obra de arte (27). En un capítulo breve referido a las relaciones entre escritura e imagen (28) en el arte romano, Schefold advierte que para los paganos de la época tardorromana las obras de Virgilio y Homero eran consideradas como libros sagrados, legado de una tradición que orgullosamente exhibían frente al cristianismo triunfante y a sus escrituras sagradas (29). En otras palabras, de acuerdo con este autor, los Virgilio del Vaticano y la Ilíada de la Ambrosiana, deben ser considerados como verdaderas Biblias ilustradas paganas. Dentro de este planteo encontraría una justificación la selección de los temas que han sido ilustrados en el Virgilio Vaticano, ya que más allá de la apariencia formal, las miniaturas tendrían el sentido último de explicitar mediante las ilustraciones el carácter sacro del texto. Esta hipótesis está en contradicción con la que ve en la ilustración del manuscrito una suerte de recopilación de modelos anteriores de origen diverso. Sin embargo, creemos que ambas posibilidades no son excluyentes, además el material disponible es demasiado escaso como para avanzar en terreno más firme en una u otra dirección. Inclusive habría que plantearse en qué medida las escenas épicas bíblicas como las contenidas en el Quedlinburg Itala (30) son deudoras de la ilustración de epopeyas paganas.

En la mayoría de las miniaturas del Virgilio Vaticano los marcos encierran una escena única. Esto significa el triunfo del códice sobre el rollo de papiro en el que —como ya observamos—, se disponen sucesivamente escenas que corresponden a instantes diferentes de la acción, es frecuente que un motivo paisajístico tal como un árbol establezca la separación entre una y otra. Este es el sistema figurativo de narración continua adoptado en las columnas conmemorativas tales como las de Trajano y Marco Aurelio.

En el caso del Virgilio Vaticano las imágenes sintetizan escenas que en muchas ocasiones corresponden a largos versos del texto. Por ejemplo las relacionadas con la muerte de Dido (31) (fig. 3) que excepcionalmente

abarcan dos miniaturas a plena página. Una de las ilustraciones muestra el instante que precede a la muerte y la otra el que le sigue. Pese a que el texto virgiliano indica que la pira ha sido elevada a cielo abierto en un patio interior del palacio (32), el ilustrador ambienta la escena en un luminoso interior con muros revestidos de mármol y techo casetonado. La reina aparece reclinada sobre un lecho colocado sobre un túmulo tan alto que ha necesitado una escala para subir. En su mano blande la espada que ha de clavarse en el seno descubierto.

En la imagen siguiente, Dido yace exánime en su lecho, mientras su hermana Ana, que había sido llamada por la reina, y seis mujeres, la rodean expresando su dolor.

Otros ejemplos demuestran que la vigencia del sistema de narración continua no se ha extinguido totalmente, tal como la ilustración correspondiente a la súplica de Creusa y muy especialmente la que evoca el dramático episodio de Laocoonte (fig. 4).

Una parte de la secuencia narrativa indica dos episodios que suceden simultáneamente: por un lado Laocoonte ofreciendo el sacrificio en la playa; por el otro las serpientes que emergen del mar. Ambas escenas se encuentran superpuestas y abarcan la mitad izquierda de la composición. En el lado derecho se produce la síntesis de ambos hechos; el sacerdote y sus hijos son atacados por las serpientes, con lo que culmina la secuencia cronológica de los acontecimientos.

Algo similar ocurre en la miniatura en la que se reúne la matanza del ciervo realizada por Ascanio, con la lucha entre troyanos y rútuos desatada por Alecto (33).

También en la ilustración del Descenso al Orco (fig. 5) se advierte la presencia del tradicional sistema de narración continua. Alrededor del olmo donde habitan los Sueños están las "monstruosas fieras" que verá Eneas en su recorrido con la Sibila de Cumas: Briaereo el gigante decien

brazos, la Hidra de Lerna, los Centauros, las Harpías, la Quimera, y además guerreros insepultos y almas representadas por cuerpos desnudos que se agrupan a orillas del Aqueronte.

En el ángulo inferior izquierdo de la composición hay una caverna, alusión al "vestibulum" del Orco, en la que se encuentran Eneas y su gúfa. Desde allí se aprestan a emprender el recorrido cuya secuencia está indicada por las imágenes dispuestas en el resto de la superficie ilustrada. Este es otro recurso ingenioso derivado de la narración continua, destinado a involucrar el elemento temporal en la representación pictórica.

La secuencia temporal está igualmente presente en los dos cuadros en que se ha dividido la narración de la regata (34). En el primero, el lado izquierdo está ocupado por cuatro trirremes superpuestas; a la derecha aparecen dos islotes colocados sobre una línea de horizonte singularmente elevada. En el cuadro siguiente, las cuatro naves se han dispuesto de modo que ocupan de manera simétrica toda la superficie disponible y lo mismo ocurre con los islotes, de manera tal que queda explicitado el tiempo transcurrido entre una y otra acción.

En otro orden de cosas, las composiciones son equilibradas y generalmente simétricas con respecto a un eje vertical. En el mencionado Descenso al Orco (fig. 5) el olmo perfectamente centralizado es el elemento formal ordenador de la composición. En el caso de escenas unitarias esta tendencia es evidente. Por ejemplo en la miniatura que representa el Consejo de los Troyanos (fig. 6), los tres personajes colocados en un segundo plano son Nisias, Ascanio y Euríalo, en ese orden; mientras que junto a Aletes (35), que dirige la palabra a aquéllos, vemos un quinto personaje que por sus ademanes y ropaje es algo así como su doble y ha sido colocado allí por razones de simetría.

Algo similar ocurre en la escena en la que Dido suplica a Eneas, donde aparece un tercer personaje -ausente en el texto-, a quién el ilustra

dor ha sobrepuesto la leyenda "Famula" (36).

Este principio estilístico otorga a las composiciones una cierta monumentalidad hierática que se aprecia también en la escena que precede a la muerte de Dido (fig. 3). La puerta de acceso a la habitación, incorrectamente dispuesta desde el punto de vista de un ilusionismo espacial, equilibra en parte la masa determinada por la cabecera del lecho y el torso desnudo de la reina, mientras que la espada que sostiene con ampuloso ademán, ocupa significativamente el eje vertical de la composición. Además la pequeña ventana refuerza la pregnancia del eje de simetría y atrae la mirada del observador sobre el objeto que desencadenará la tragedia (37).

En las escenas bélicas se advierte una adaptación de los principios enunciados al mayor dinamismo implícito naturalmente en tales acciones. En la Toma de Troya, la acción se estructura según una disposición elíptica de los personajes en torno a una forma anular de difícil identificación(38), pero el resultado es una composición simétrica.

La lucha entre troyanos y rútuos (39), se desarrolla a ambos lados de un eje oblicuo que de alguna manera aísla simétricamente a los grupos contendientes.

Este principio de aislación se extiende a las figuras individuales como puede verse en el Consejo de los Troyanos (fig. 6). Cada figura tiene un valor plástico "per se", independientemente de las que la acompañan, de los objetos y de los elementos de connotación espacial. Por ejemplo en el Consejo y en la Toma de Troya, el plano de apoyo formalmente es un plano de fondo sobre el cual se recortan ópticamente las figuras, que a pesar de las ligeras sombras a sus pies, están casi suspendidas en el aire. A esa sensación visual contribuye no poco la paleta empleada. Si todavía el "piso" sobre el que se apoyarían los troyanos reunidos en consejo, por su ocre amarillento tiene reminiscencias terrosas, nada tiene que ver con el color local, el verde alternado con rosa y azul de la Toma de Troya, aunque

en este caso, podría argüirse la hipótesis difícilmente comprobable, de la intención de sugerir un nocturno.

El principio de la aislación de la figura en el plano explica también las incoherencias espaciales y escalares. La construcción de Cartago (fig. 7) está sugerida por una serie de elementos no coordinados entre sí: la puerta, coronada por un arco de medio punto, rebatida ante un muro que pertenece a un edificio de planta rectangular que bien podría ser el templo de Juno (40). Reconponiendo la imagen objetiva, nos hallamos frente a la réplica de una sala rectangular cuyos muros tienen doble hilera de ventanas. Inmediatamente surge la evocación de la "Aula Palatii" constantiniana de Tréveris construida alrededor del 310 (41). Superpuesta a la sala se construye una muralla y algunos edificios y en el ángulo inferior izquierdo se registra el trabajo de canteros dentro de la caverna que sirve como apoyo a Encas y Acates. Advertimos un afán excesivo por mostrar todo en sus mínimos detalles, hasta la puerta del templo rebatida contra el plano frontal, de la misma manera que lo está la puerta de acceso a la cámara de Dido (fig. 3). Cada forma conserva su singularidad dentro del todo, con prescindencia de las relaciones escalares y espaciales con las formas vecinas. Además persiste la composición cuidadosamente simétrica aunque el eje esté desplazado ligeramente hacia la izquierda.

El principio estilístico de la aislación de la forma individual en el plano fue enunciado, tomando como referencia el arco de Constantino, por primera vez por Riegl (42), quien lo eleva a la categoría de tendencia estilística immanente ("Kunstwollen") del arte tardo romano. En la miniatura de Circe (fig. 2) (43) observa las largas sombras que proyectan las figuritas de segundo plano, lo que las vincula firmemente al piso, en oposición a lo advertido en la escena del Consejo (fig. 6). Tal carácter, según Riegl, queda relegado y superado por la tendencia al aislamiento de las formas reunidas en dos escenarios independientes. Convengamos que la posi -

ción estrictamente formalista de Riegl le impide considerar la fuente literaria (44) que especifica que la flota de Eneas no se detuvo en la isla de Circe. Esto no invalida la determinación estilística, pero demuestra la importancia que el aspecto narrativo tiene sobre los aspectos formales de un estilo pictórico empeñado en visualizar distintos pasajes de la acción dramática, antes que las relaciones espaciales entre figuras y objetos.

Más de medio siglo después, Bianchi Bandinelli retomó la formulación de Riegl (45), señalando testimonios del abandono de las reglas del naturalismo helenístico en beneficio de la acción y de la exaltación de figuras principales, desde fines del siglo I. Las raíces de este estilo, que no es producto de incapacidad de ejecución, las halla dicho autor en un arte popular animado por ideales diferentes de los del arte imperial, que tiene amplia vigencia en el Bajo Imperio. Entre la explicación de Riegl y la de Bianchi Bandinelli queda delimitado un amplio campo de investigación que aún no ha sido frecuentemente transitado, ya que normalmente los estudios no superan en muchos casos, un nivel arqueológico matizado con generalidades sobre características formales exteriores. Dentro de este marco metodológico no debemos olvidar los importantes aportes de Schefold (46) sobre las relaciones entre los cambios formales y las variaciones de la devoción religiosa, en un esfuerzo artístico que apunta a trascender la realidad (47).

Aunque hasta el presente no se dispone de una cronología definitiva de la pintura cristiana de catacumbas y pocos son los restos de pinturas paganas, intentaremos aproximar estilísticamente las miniaturas virgilianas a aquéllas, ya que como advertimos al comienzo de este estudio, son muy escasos los ejemplares conocidos de libros ilustrados pertenecientes a esta época.

Las figuras de nuestro manuscrito están caracterizadas por una factura colorística pastosa, por densas masas de color que si por una parte

contribuyen a modelarlas plásticamente, por otra las aíslan netamente de los fondos claros. Este estilo tiene su correspondencia escultórica en el tratamiento del relieve por su alternancia de partes sombrías y luminosas, característico del arco de Constantino (48). En la pintura de catacumbas dicho estilo se registra, por ejemplo, en los techos del "cubiculum" del denominado "Coemeterium Maius" de época constantiniana (49). En la pintura pagana encontramos notables semejanzas estilísticas con las pinturas de la tumba de Trebius Justus, y muy especialmente en el "arcosolium" de la tumba de Vibia (fig. 8), donde se narra su conducción a un banquete celestial (50).

Si nos atenemos a estas aproximaciones estilísticas, debería datarse el Virgilio Vaticano no mucho más allá de la mitad del siglo IV (51).

----- 00000000 -----

2.2.- El "Virgilio Romano".

El segundo manuscrito ilustrado de la obra de Virgilio objeto del presente estudio, es de mayor tamaño que el anterior, 332 por 323 mm. y consta de 309 folios que comprenden las Geórgicas, la Eneida y algunas de las Bucólicas.

2.2.1.- La temática pastoril.

La ilustración de este tema abarca los folios 1,6,11,14, 16, 44 v. y 45 r., alternándose con imágenes de Virgilio en los folios 3, 9 y 14. No encontramos razones para esta anomalía, pues en los códices el retrato del autor, encabeza siempre la serie de ilustraciones (52). Dicha imagen, que nada tiene que ver con el concepto de retrato individualizado, muestra a un convencional Virgilio sentado, teniendo en ambos lados los elementos que lo caracterizan como escritor: el atril sobre el que apoya el material, pergamino o papiro y la "capsa" donde se guardan los rollos. Es interesante notar que pese a que nuestro manuscrito es un códice, el autor aparece junto al recipiente que guarda los rollos de papiro. La posición frontal del personaje sentado, envuelto en una toga, responde a un tipo de representación común en los dípticos consulares y es probable que alguno de éstos haya sido tomado como modelo.

De las cinco miniaturas que ilustran el tema pastoril, la primera con sus vestigios de clasicismo, se aparta totalmente de las restantes (fig. 9). Encabeza la primera Egloga que narra el encuentro del cabrero Melibeo -a la izquierda asiendo una cabra por los cuernos-, con el boyero Tí-tiro, -sentado bajo un árbol tocando una flauta- (53). Aunque a diferencia de las restantes miniaturas, ésta carece de marco lo que muestra la fidelidad a la tradición de los rollos ilustrados, compositivamente es una escena enmarcada por los árboles cuyas abundantes ramificaciones y facturas aboce-

tadas recuerdan paisajes del tercer estilo pompeyano. La conformación de los troncos se adapta a la posición y acción de los personajes. Además advertimos el intento de conseguir la representación de la profundidad espacial a través del encadenamiento de las figuras de animales, semiocultas detrás de los respectivos árboles. Hasta aquí encontramos pautas estilísticas típicas de la pintura helenístico romana, pero la carencia absoluta de plano de apoyo para las figuras y las irregularidades anatómicas, tales como la inserción de cabezas casi frontales en cuerpos captados en tres cuartos de perfil, manifiestan un lenguaje plástico diferente que adquirirá plena vigencia en las restantes miniaturas.

La imagen del pastor sentado bajo el árbol y rodeado por su rebaño, motivo tradicional de escenas bucólicas, ha servido de modelo para el Cristo "buen pastor", que reemplaza al tradicional moscóforo, por ejemplo, en el ciclo de pinturas de la Catacumba de Vía Latina (54).

A partir del primer "retrato" de Virgilio, el estilo de las miniaturas cambia, lo que denuncia indudablemente la actividad de un ilustrador que maneja un lenguaje más alejado de las pautas de composición helenístico-romanas. Sirva como ejemplo la ilustración a plena página del tercer libro de las Geórgicas (fig. 10), que en realidad no guarda relación específica con un pasaje determinado del poema, sino que ilustra aspectos generales de la vida pastoril.

Dentro de un doble marco, interiormente rojo y dorado en el exterior tal como ocurre en las restantes miniaturas del códice, vemos representados los motivos típicos de la poesía pastoril: el pastor apoyado en su cayado vigila el rebaño, el pastor flautista que recuerda al Tíforo de la primera miniatura, la cabaña, cabras, terneros, perros y hasta una yegua amamantando a su cría. Pero así como en la miniatura anterior (fig. 9) habíamos notado una cierta coordinación entre personajes, acción, motivos vegetales y espacio, en ésta hallamos una serie de motivos disociados vi-

sualmente entre sí, uniformemente distribuidos sobre una superficie neutra que tiene las características de un fondo con siluetas adheridas. Entre las figuras hay motivos vegetales estilizados, que más que evocar la naturaleza, cumplen la función de rellenar vacíos. Toda forma, humana, animal o vegetal tiene validez por sí misma y está absolutamente aislada, destacada del plano del fondo, sin establecer relación visual alguna con las restantes. Si alguna relación puede establecerse, es de orden intelectual, partiendo del conocimiento del texto (55). No existe relación de escala, ni de proporción, pero se evita cuidadosamente la superposición de formas.

La materia colorística densa que caracterizaba las ilustraciones del Virgilio Vaticano, cede paso a una factura eminentemente lineal. En efecto, una gruesa línea constituye el contorno de cada una de las formas, reforzando el aislamiento de las mismas. En las vestimentas de los pastores el drapeado está dado por repetidas fajas geométricas separadas por líneas bien definidas. Si bien en el pastor flautista, el cuerpo en tres cuartos de perfil y la posición de los brazos, alude a la ubicación del personaje en el espacio; el efecto tridimensional queda anulado en la figura del pastor que se apoya en el cayado, que presenta el cuerpo de frente y la cabeza de perfil.

Sin dejar de desconocer la influencia de mosaicos de pavimento, especialmente los producidos en el norte de Africa entre los siglos III al V (56), observamos en el caso presente y con respecto al Virgilio Vaticano, la intensificación del principio estructural del aislamiento de la forma en el plano. El mismo principio estilístico fundamenta los tres "retratos de autor".

2.2.2.- La ilustración de La Eneida.

- Miniatura 1, folio 74: Aparición de Iris, enviada de Juno, a Turno, jefe de los rútulos, quien descansa en un bosque consagrado a Pilummo.
- Libro IX, versos 1 a 14 (57).
- Libro I: Miniatura 2, folio 76: Juicio de Paris, evocado por Juno, versos 35 a 38.
- Miniatura 3, folio 77: Eolo, a instancias de Juno, provoca una tempestad, versos 81 a 86.
- Miniatura 4, folio 100: Banquete de Dido, versos 637 a 642.
- Libro II: Miniatura 5, folio 101: Llegada de Sinon maniatado, ante las murallas de Troya, versos 57 a 64.
- Libro IV: Miniatura 6, folio 106: Dido y Eneas en la gruta se guarecen de la tormenta provocada por Juno, versos 160 a 172.
- Libro VII: Miniatura 7, folio 164: Ascanio asaeta al ciervo a instigación de la furia Alecto, que a su vez sigue los designios de Juno, versos 496 a 502.
- Libro IX: Miniatura 8, folio 188: Lucha entre troyanos con Turno, versos 39 a 46. Aunque bien puede ilustrar cualquier otro de los enfrentamientos entre los rivales.
- Libro X: Miniaturas 9 y 10: folios 234 v y 235 r. Concilio de Júpiter, versos 1 a 118.

Del presente detalle surge que de un total de diez miniaturas cinco (58), se refieren a hechos suscitados por Juno a fin de impedir a Eneas y sus compañeros alcanzar la meta de su fatídico peregrinaje, la fundación del linaje romano.

En la miniatura 2 se incluye un recuerdo de la diosa, aquél del Juicio de Paris cuyo resultado desataría como consecuencia del despecho de Juno, la guerra de Troya. En definitiva, seis miniaturas están relacionadas con la enemiga implacable de las huestes troyanas. Es decir, que la narración pictórica hace hincapié en los obstáculos que debió superar Eneas como consecuencia de un conflicto entre divinidades.

Las dos últimas miniaturas que en páginas enfrentadas representan la gran asamblea olímpica, subrayan el elemento trascendente que aparece en las anteriores.

Lamentablemente la imposibilidad de un estudio directo del códice y el silencio que la bibliografía a nuestra disposición mantiene al respecto, nos impiden saber si las diez miniaturas constituyen el total de la ilustración original. Sea como fuere, a través de la temática desarrollada en los ejemplos disponibles, advertimos una línea conductora que otorga un sentido sobrenatural a los episodios.

Por otra parte, el estilo que corresponde en líneas generales a la ilustración de las Geórgicas, no hace sino reforzar el carácter que surge del análisis temático. Si en el Virgilio Vaticano, en el cual también hemos reconocido la significación del elemento religioso, la representación pictórica se planteaba en términos de una narración espacio-temporal; en el Virgilio Romano, las relaciones espaciales y temporales responden a una concepción diferente.

Estamos en condiciones de precisar algunos de los prototipos que han servido de base al ilustrador. En el "Juicio de Paris", aparecen Venus, Juno y Minerva entronizadas, provistas de gorros frigios y lanzas, dispues-

tas bajo un palio de manera absolutamente frontal y simétrica. Relegado al extremo inferior izquierdo del cuadro está Paris en tamaño menor que las divinidades, de acuerdo con el principio de escala jerárquica que habrá de tener amplia difusión en el medioevo. Si no fuera por la referencia textual, nada induciría a considerar a ésta como la representación del Juicio de Paris (59). Más bien la imagen parece aludir al juicio de un pastorcito por un tribunal de imponentes deidades. Esta apreciación no es caprichosa puesto que conocemos el modelo seguido por el ilustrador que es -al igual que en la escena del "Consejo de los troyanos" del Virgilio Vaticano (fig. 6)- la representación de un juicio en los tribunales imperiales. Las cuatro plumas a los pies de las diosas aluden probablemente a Erys, genio alado de la Discordia promotora del juicio. Dentro de la estilización propia de estas imágenes, las cuatro formas ovales podrían referirse a la manzana recibida por Venus. Contra esta última identificación conspira el hecho de que la manzana del relato mitológico aparecería cuadruplicada.

En definitiva, en esta composición en la cual advertimos como en el caso de la ilustración de las Geórgicas (fig. 10), una consecuente aplicación del principio del aislamiento de la forma individual en el plano, el elemento representativo religioso se impone sobre la anécdota narrativa y su iconografía tradicional (60). De acuerdo con esto, dada la particular concepción estilística consustanciada con el carácter último sacral de la epopeya virgiliana, es hipótesis válida admitir que el miniaturista ante la ausencia de modelos iconográficos que respondieran a su intención artística, los haya rastreado en un ámbito temático ajeno tal como el de las escenas de tribunal.

Esta hipótesis es aplicable a la escena del "Banquete de Dido" (fig. 11), que ofrece tales semejanzas con la escena de banquete representada en la denominada "Pequeña cacería" de los mosaicos de pavimento de la villa siciliana de Piazza Armerina (fig. 12) (61), que permite admitir

que ambos responden a un modelo común. Ambas escenas tienen lugar bajo un palio dorado cuya división, en el caso del Virgilio Romano, en tres segmentos iguales, contribuye a jerarquizar a los personajes. Las testas nimbas de éstos determinan una amplia curva cuyo vértice coincide con la figura central hacia la cual dirigen su mirada los acompañantes (62). La mesa totalmente rebatida adopta en ambos ejemplos la forma de una mandorla con el eje dispuesto horizontalmente, y a tal disposición responde la visión desde arriba del motivo alimentario, pescado en un caso, volátil en el otro, divergencia iconográfica insignificante a los fines de nuestra demostración. La presencia simétrica de los escanciadores en la escena del Virgilio Romano, que de acuerdo con el principio jerárquico observado en el "Juicio de Paris", son de menor tamaño que las figuras principales, tiene su antecedente, según idéntico principio, en los sirvientes del banquete de Piazza Armerina. La divergencia entre los dos términos de la comparación radica en el aspecto estilístico: en el banquete de la "Pequeña cacería", en cuanto a sugerencia de profundidad, a interpretación anatómica, a modelado plástico, a actitudes, todavía se perciben resabios de un estilo naturalista en el que se verifica la coherencia entre la forma y el espacio ilusorio por ella habitado.

En la miniatura virgiliana en cambio, asistimos al pleno triunfo de una concepción de la imagen eminentemente representativa cuyo principio formal rector es la aislación absoluta de la forma, sea humana o motivo accesorio, con respecto a un plano de fondo en el que los efectos de ilusionismo espacial se han reducido a un mínimo. Esto explica además ciertas incoherencias en la interpretación anatómica y como en el caso de la ilustración de las Geórgicas (fig. 10) un drapeado constituido por la acumulación de franjas aisladas entre sí por gruesos trazos similares a los que circunscriben las figuras. También así cobra sentido la aparentemente arbitraria composición colorística distribuida en tres franjas de extensión casi

igual: ocre amarillento para el piso, púrpura para las draperías del triclinio y verde para el muro del fondo. A todo esto hay que añadir el principio de centralización simétrica ya observado en el Virgilio Vaticano, que ha conducido a incluir a la derecha de Dido a un tercer personaje ausente en el texto. Desde ya que dentro de este marco estilístico con sus connotaciones significativas, no puede esperarse ninguna referencia al estado emocional de los personajes. En cambio nos hallamos ante una verdadera síntesis visual del lujo y de la magnificencia del aparato ceremonial minuciosamente descrito por Virgilio (63).

En la escena de la gruta (fig. 13) (64) reconocemos nuevamente la influencia de mosaicos de pavimento a menudo decorados con escenas bucólicas. El soldado que se protege de la lluvia bajo su escudo es motivo anecdótico atribuible al ilustrador. La pareja de enamorados que en ceremonial actitud, consecuente con los principios estilístico-significativos que rigen la serie pictórica, se guarecen en una cueva tal como especifica el texto. La escena tiene como antecedente probable un motivo de la temática pastoril: el pastor que se cobija de las inclemencias atmosféricas en una cueva (65). La pasiva actitud de los enamorados, que se asemejan a figuras entronizadas expuestas frontalmente, requiere recomponer la escena a partir de los grupos aislados en sus cuatro ángulos.

Cada una de las dos miniaturas que apareadas representan la asamblea de las divinidades olímpicas (66) tiene como antecedente un ejemplo típico del arte religioso representativo del mundo pagano, el llamado "Nissovium" de Teodosio I (67), donde vemos a cuatro divinidades agrupadas simétricamente en torno de la figura mayor de Júpiter.

De las restantes miniaturas que se encuadran en el marco estilístico formulado destacamos un par de detalles que confirman la interpretación desarrollada hasta aquí. En la llegada de Sinón ante las murallas de Troya, éstas se han representado mediante dos planos frontales unidos por uno sesga

do, lo que constituye el único caso de toda la serie de tratamiento perspectivo del espacio. Pero este efecto es absolutamente contrarrestado por dos detalles significativos: la puerta de la ciudad está puesta en posición frontal, pero no está ubicada en ninguno de los dos planos que representan las murallas, sino que más allá de toda lógica está centrada en el eje de la arista que determina uno de los planos frontales con el plano sesgado. Es más, la puerta interrumpe arbitrariamente dicha arista, lo que significa un desprecio total por las relaciones espaciales a favor de la vigencia de la forma individual aislada. Otro detalle es que la imagen del caballo de madera aparece flotando libremente dentro del plano en el que se visualiza la muralla anterior de la ciudad.

Algunos autores (68) sostienen que el manuscrito pudo haber sido ilustrado en el norte de Italia, quizás en Verona, o en la Galia, durante el siglo V. Otros (69) si bien se inclinan por una procedencia provinciana, no aventuran una localización. Sin embargo, de acuerdo con el material confrontado, hemos señalado algunos elementos que pueden resultar significativos para una ubicación de la obra. Se trata de la vinculación estilística de las miniaturas con mosaicos norafricanos, especialmente con ejemplos como el de un luneto con motivos animales y vegetales de la "Casa del Triunfo de Dionisio," Museo de Susa, o la "Caza de bestias salvajes" (fig. 14) del Museo de Djemila (70).

El aislamiento de las figuras, su distribución en el plano, las relaciones escalares y espaciales, e incluso pequeños detalles como los ademanes de los personajes, son notoriamente semejantes a las pinturas del Virgilio Romano. A partir de estas observaciones es admisible plantear la hipótesis de que el manuscrito haya sido ilustrado en el norte de Africa o eventualmente en Sicilia dado que conjuntos musiváricos como los de Piazza Armerina eran de procedencia africana (71).

Habida cuenta de la datación de los mosaicos más tardíos considerados -los de Djamila, de fines del siglo IV o comienzos del V-, y de la mayor estilización geométrica de sus figuras, la fecha de ilustración del Virgilio Romano debería ser ligeramente posterior a la de los mismos (72).

En conclusión, estamos ante un lenguaje plástico, que fundamentado en el principio de aislación de la forma individual en el plano, expresa el carácter decorativo y evocador de la imagen, independientemente de las vinculaciones que ésta pueda tener con una representación naturalista. En este sentido, una obra como el Virgilio Romano cobra especial interés porque permite demostrar la existencia de esta solución plástica en el ámbito profano que está totalmente alejado de las significaciones que la imagen había adquirido dentro del repertorio cristiano. Cuando el cristianismo comenzó a servirse de un repertorio de imágenes, esto es a partir de comienzos del siglo III (73), fue inclinándose paulatinamente hacia un tipo de representación en el cual por imperio de contenidos dogmáticos, los vínculos con la realidad tendieron a romperse. Es importante comprobar que en la ilustración de obras profanas tales como la presente o la Iliada de Milán (74) se llega a soluciones plásticas semejantes.

De este modo las imágenes cristianas (75) y los ejemplos paganos pertenecientes a la misma época, son coincidentes ya que proporcionan un tipo de representación caracterizado por la disposición de elementos compositivos que adquieren determinado sentido mediante una comprensión intelectual sujeta a un orden jerárquico-significativo que trasciende a la imagen misma. Este ha de ser uno de los principios estructurales de la representación de la imagen en el arte medieval.

N O T A S

- (1) Cod. Lat. 3225. Durante el Renacimiento este manuscrito perteneció a la colección de Pietro Bembo y luego a la de Fulvio Orsini, quien lo donó a la Biblioteca Vaticana en 1600. Contiene cincuenta miniaturas.
- (2) Cod. Lat. 3687. El manuscrito estuvo en la abadía de San Dionisio (Francia) hasta el siglo XV. Se ignora la fecha exacta de su incorporación a las colecciones de la Biblioteca Vaticana, así como también las circunstancias que la determinaron. Se conservan diecinueve miniaturas.
- (3) Marcial escribió varios epigramas (XIV, 186, 192, etc.) en honor del "Libro realizado con numerosas hojas de pergamino plegadas".
- (4) "Naturalis Historia" XXXV, II, II. El autor menciona que la obra de Varron contenía 700 retratos de hombres célebres.
- (5) "Naturalis Historia" XXV, IV, 8. Plinio al referirse a los herbarios de Cratevas, Dionysius y Metrodorus, indica que estaban ilustrados de "manera muy agradable".
- (6) Ovidio, Tristes, I, Elegía I.
- (7) Weitzmann, Kurt. Manuscripts gréco-romains et paléochrétiens, Paris, Chêne, 1977, p. 10.
- (8) Dioscórides de Viena (Viena, Nationalbibliothek, cod. med. gr. I).
- (9) Roma, Biblioteca Vaticana, cod. Barberini lat. 2154.
- (10) Iliada Ambrosiana (Milán, Biblioteca Ambrosiana, cod. 5 205 Inf.), data de fines del siglo V y contiene 58 miniaturas que muestran una gran diversidad en la ilustración, lo que permitiría suponer la existencia de ejemplos anteriores que hayan servido de referencia iconográfica y formal.
- (11) La Biblioteca vaticana posee un manuscrito que contiene las comedias de Terencio (Cod. Vaticano latino 3868). Se trata de una copia realizada en época carolingia de un original probablemente del siglo V. Las ilustraciones siguen una disposición que podría considerarse como común en obras de este tipo: primero el retrato del autor, contenido -en este caso- en un cuadro apoyado sobre un pedestal y sostenido por dos personajes que portan las máscaras de los actores. A continuación las máscaras dispuestas en estantes enmarcados por columnas coronadas por un frontis triangular y luego escenas descriptivas incluidas en el texto. Estas figuras que realizan gestos típicos de los actores en escena, no poseen marco ni se integran en ambientes o paisajes.

- (12) El manuscrito bíblico más antiguo que se posee es el denominado Quedlinburg Italia (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, DDR, cod. théol, lat. 485). Se trata de una ilustración del Libro de los Reyes que data de comienzos del siglo V, del que se conservan cuatro páginas ilustradas que contienen numerosas escenas cada una.

Se calcula que el códice original podría tener sesenta páginas ilustradas, con lo cual el número de escenas individuales podría elevarse a doscientas o trescientas. Cf. Weitzmann, Kurt, op.cit., p. 15, pl. 5.

- (13) Los ejemplares más tempranos de Génesis ilustrados son:

- Génesis de Cotton (Londres, The British Library, cod. Cotton Otho B VI). Este manuscrito que data de fines del siglo V, se quemó en 1731 y sólo se conservan alrededor de 150 fragmentos.
- Génesis de Viena (Viena, Nationalbibliothek, cod. théol.gr.31), data de comienzos del siglo VI y se conservan 24 hojas con 48 miniaturas.

- (14) Entre los ejemplares de esta época podemos citar:

- Evangeliario de Rossano (Rossano, Calabria, Duomo di Rossano), de comienzos del siglo VI.
- Evangeliario de Rabbula (Florenca, Biblioteca laurenciana, cod. Plut. I, 56), ilustrado en el año 586.

- (15) Weitzmann, Kurt, op. cit., pág. 32.

- (16) Cynegatica II, 43.

- (17) Para facilitar la ubicación de las miniaturas le otorgaremos un número correlativo.

La casi totalidad de las ilustraciones de los dos manuscritos estudiados en el presente trabajo se encuentran reproducidas mediante el sistema de grabado reducido en un ejemplar de "Pitture Antiche", Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, s./f., ni mención de procedencia.

- (18) Miniaturas 1,3,4,6,7,10,13,22,23,24,25,26,27,28,30,33,34,35.

- (19) Libro I versos 411 y ss.

"At Venus obscuro gradientes aere saepsit,
Et multo nebulae circum dea fudit amictu,
Cernere ne quis ees, neu quis contingere posset,
Molirive moram, aut veniendi poscere causas".

- (20) Miniaturas, 8,12,22 y 36. Esta última tiene particular significación por cuanto representa el cumplimiento de un vaticinio del rey Heleno, ya que en el sitio en que Eneas encuentre a la cerda blanca con sus lechoncitos, habrá de edificar su ciudad y hallará reposo a sus fatigas. Cf. Libro III, versos 390-393.

- (21) Miniaturas 7, 14, 16 y 17.
- (22) Cf. supra nota 10.
- (23) Odisea, Canto X, v. 140.
- (24) Cf. Lida, María Rosa, en Introducción a la versión castellana de La Eneida, Buenos Aires, Losada, 1947, p. 9 y ss.; Rat. Maurice, en Introducción a la edición bilingüe, París, Garnier Freres, 1947, p. II y ss.
- (25) Lamentablemente de las 58 miniaturas que componen la Ilíada de la Biblioteca Ambrosiana (cf. supra nota 10), sólo nos son conocidas cuatro (Cf. Weitzmann, Kurt. op. cit., láminas 7-10), en la que no hemos hallado posibles modelos para la serie virgiliana. De todas maneras no tienen porque tener ambas obras un modelo común, ya que cabe admitir la posibilidad de otras Ilíadas ilustradas de acuerdo con otros prototipos.
- (26) Cf. supra nota 16.
- (27) Schefold, Karl. Römische Kunst als religiöses Phänomen, Hamburgo, Rowohlt, 1964 y del mismo autor, Griechische Kunst als religiöses Phänomen, Hamburgo, Rowohlt, 1959. El idioma alemán distingue entre un contenido a nivel fenoménico "Inhalt", y un contenido no aparente, esencial, o "Gehalt". Este último es el que trata de develar Schefold en sus estudios.
- (28) Cf. Schefold, Karl., op. cit. p. 94 y 95.
- (29) Cf. supra notas 13 y 14.
- (30) Cf. supra nota 12.
- (31) Miniaturas 16 y 17.
- (32) Libro IV, versos 494 y 504:

"Tu secreta pyram tecto interiore sub auras"....
 "At regina, pyra penetrare in sede sub auras"....

- (33) Miniatura 34.
- (34) Miniaturas 18 y 19.
- (35) El aspecto dado a Aletes no responde al texto que dice:

"Hic annis gravis atque animi maturus Aletes"...

Otra divergencia es que el Consejo, que según el verso 230 se realiza "castrorum et campi medio", tiene lugar en el interior de un recinto amurallado.

Aunque la Eneida puntualiza que en el Consejo, primero habló Nisias, en segundo lugar Aletes y finalmente Ascanio, en la ilustración aparecen Nisias y Eurialo como guardias flanqueando a Asca-

nio, quien preside el Consejo. Esta miniatura es una de las que presenta mayores divergencias con el texto lo que puede deberse a la influencia de escenas que representan tribunales imperiales.

- (36) Miniatura 14.
- (37) Principios compositivos similares en la Aparición de Héctor a Eneas (miniatura 6) y en el Sueño de Eneas (miniatura 10).
- (38) Weitzmann, Kurt. op. cit., p. 34, cree reconocer en la escena una matanza de convidados a un banquete que no figura en el texto. Esta identificación está basada en la asimilación de la extraña forma anular a una mesa, criterio que no compartimos.
- (39) Miniatura 34.
- (40) Libro I, verso 446.
- "Hic templum Junoni ingens Sidonia Dido
Condebat, donis opulentum et numine divae....".
- (41) Sedlmayr, Hans. Spätantike Wandsysteme. En: Epochen und Werke, t. I, Viena-Munich, Herold, 1959, p. 35 y ss. y fig. 7.
- (42) Riegl, Alois. Spätromische Kunstindustrie (publicada originalmente con el título "Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Osterreich-Ungarn, I Teil", Viena, Osterreichisches archäologisches Institut, Folioband 23, 1901) Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, p. 83 y ss.
- (43) Riegl, A., op. cit. p. 258.
- (44) Libro VII, versos 10 a 20.
- (45) Bianchi Bandinelli, Ranuccio, Roma centro del poder, Madrid, Aguilar, 1969, p. 57 y ss.
- (46) Cf. supra nota 27.
- (47) Sobre el carácter sacral del arte romano cf. Corti, Francisco "Cuatro momentos de la historia de la máscara a través del arte occidental, el arte romano en Pompeya", en Máscaras y pueblos, Buenos Aires, FECIC-CAEA, 1981, p. 3 y ss.
- (48) Nos referimos a relieves ejecutados en los primeros años del siglo IV, pues en varias partes del arco se han incluido piezas de épocas anteriores.
- (49) Cf. Sas Zaloziecki, Wladimir. Die Altchristliche Kunst, Frankfurt/M - Berlin, Ullstein, 1963, p. 79 y ss. Reproducción en Grabar, André, The Beginnings of Christian Art, Londres, Thames and Hudson, fig. 23.
- (50) Cf. Grabar, Andrés, op. cit., p. 221 y ss.

Las coincidencias pueden verificarse en algunas de las pinturas de la Catacumba de Vía Latina, descubiertas en 1955 y publicadas en 1962. Cf. Grabar, André, op. cit., p. 225 y ss.

Se indica como fecha mediados o segunda mitad del siglo IV.

- (51) Weitzmann, Kurt. op. cit., da como fecha comienzos del siglo V; Grabar, André. El siglo de oro de Justiniano, Madrid, Aguilar, 1966, p. 194, menciona fines del siglo IV;

Lecoy de la Marche, Les manuscrits et la Miniature, París, A. Quantin Editeur, s./d., sostiene que puede fecharse "sin demasiada temeridad en el siglo IV";

Serout d'Agincourt, citado por Lecoy de la Marche, op. cit., da la misma fecha;

En el ejemplar de *Pitture antiche* consultado para ver la reproducción de las miniaturas, da la fecha siglos IV al V.

- (52) Debemos desechar al respecto su colocación como encabezando cada una de las tres secciones del manuscrito, o la presencia de un nuevo ilustrador, pues como veremos a continuación, sólo la primera miniatura demuestra un estilo diferente del resto.

- (53) La ilustración responde al diálogo entre Melibeo y Títiro:

"Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi,
Silvestrem tenui musam meditaris avena;
Nos patriae fines et dulcia linquimus arva;
Nos patriam fugimus; tu Tityre, lentus in umbra,
Formosam resonare doces Amaryllida silvas. (...)"

- (54) Cf. Grabar, A., op. cit., p. 225 y ss. Se las ubica hacia mediados o en la segunda mitad del siglo IV y albergan difuntos cristianos y paganos lo que aparece reflejado en el programa iconográfico que comprende escenas mitológicas y testamentarias. Habría que preguntarse si esta situación particular no ha condicionado la aparición de la curiosa representación del "Buen Pastor" que parece tener con el Títiro del Virgilio Romano un modelo común.

- (55) El peso que la actividad intelectual tiene en la comprensión del tema, es una de las raíces de la estructura de la imagen medieval que Sas Zaloziecki, W., op. cit., p. 90, reconoce en el Génesis de Viena c. 500.

- (56) Ejemplos tales como: Susa, Casa del "Triunfo de Dionisio"; Sicilia, Villa romana de Piazza Armerina; Djemila, "La caza de bestias salvajes". Cf. Bianchi Bandinelli, R., El fin del arte antiguo, Madrid, Aguilar, 1971, p. 233 y ss.

- (57) No hemos podido justificar la razón de la inserción de ésta como primera miniatura de la Eneida. Como en general en los manuscritos ilustrados la copia del texto precede a la decoración, no es raro encontrar tales anomalías debidas a la confusión de un ilustrador poco informado del contenido del texto.

- (58) Miniaturas, 1, 3, 6, 7 y 8.
- (59) En las primeras representaciones conocidas provenientes del ámbito griego, se narra cómo el grupo de las tres divinidades conducido por Hermes se encamina al encuentro de Paris. Más tarde la representación se inclina por lo idílico y se representa a las divinidades embelleciéndose junto a una fuente y se detalla la actividad pastoril de Paris en las montañas de Ida. Cf. Zschietzschmann, Willy. *Kleine Kunstgeschichte der Griechen und Römer*, Stuttgart, Kohlhammer, 1957, p. 278.
- (60) Cf. nota 59.
- (61) En el mosaico de Piazza Armerina el número de personajes aumenta simétricamente en una unidad por cada flanco, pero ello no invalida las conclusiones propuestas.
- (62) Cf. Bianchi Bandinelli, R. *El fin del arte antiguo*, p. 228 y ss. Los mosaicos están datados entre 320 y 360.
- (63) "At domus interior regali splendida luxu
Instruitur, mediisque parant convivias tectis:
Arte laboratae vestes ostroque superbo
Ingens argentum mensis, caelataque in auro
Fortia facta patrum, series lingissima rerum
Per tot ducta viros antiquae ab origine gentis".
- (64) "Interea magno misceri murmure caelum
Incipit: insequitur commixta grandine nimbus;
(...)
Speluncam Dido dux et Trojanus eandem
Deveniunt. "(...)"
- (65) Por ejemplo: París, Biblioteca Nacional, cod. gr. 139 (Salterio) del siglo X, copia de modelos del siglo IV y V. Cf. Toesca, Pietro. *Storia dell'arte italiana. Dalle origine cristiane alla fine del secolo XIII*, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, s/f, p. 161, fig. 92.
- (66) Miniaturas 9 y 10.
- (67) Cf. Bianchi Bandinelli, R., *El fin del arte antiguo*, p. 358, fig. 338.
- (68) Salomonson, Jan Willem, en: Krauss, Thodor, *Das römische Weltreich*, Berlin, Propyläen Verlag, 1967, p. 275.
- (69) Cf. Wetzmann, K., *op. cit.*, p. 13.
- (70) Asimismo destacamos la posible derivación de un cartón común de los "Banquetes" de Piazza Armerina (fig. 12) y del "Banquete" del Virgilio Romano (fig. 11).
- (71) Entre los centros de producción más importantes se contaban Cartago, Hipona y Césarrea.

- (72) La mayoría de los autores proponen como fecha aproximada de de realización del manuscrito, el siglo V. Sin embargo André Grabar y Karl Nordenfalk proponen una fecha anterior a la del Virgilio Vaticano. Cf. Grabar, André. La edad de oro de Justiniano, Madrid, Aguilar, 1968, p. 194.
- (73) Cf. Grabar, André. Les voies de création dans l'iconographie chrétienne, París, Flammarion, 1980.
- (74) Cf. supra nota 10.
- (75) Cf. Quedlinburg Itala o los mosaicos narrativos de la nave de San Apolinario Nuevo (último cuarto del siglo V).



FIGURA 1

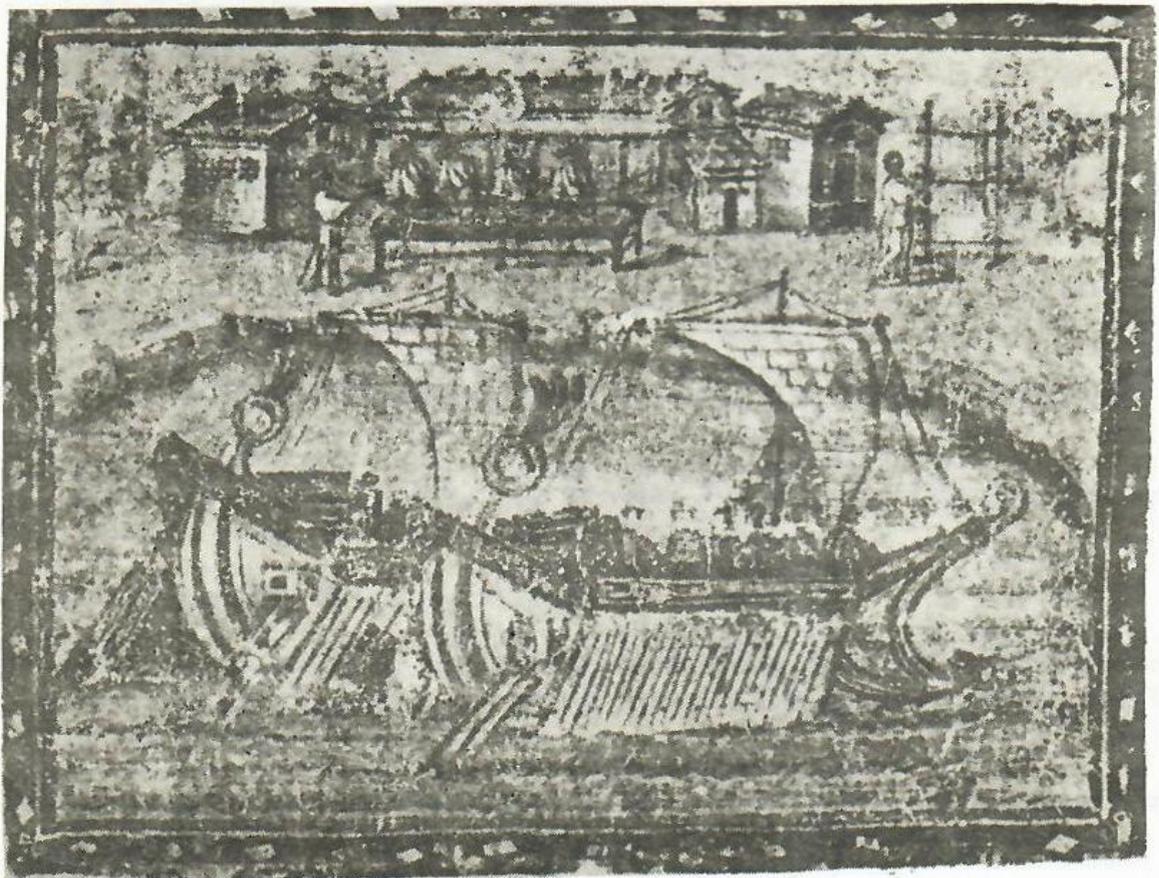


FIGURA 2



FIGURA 3

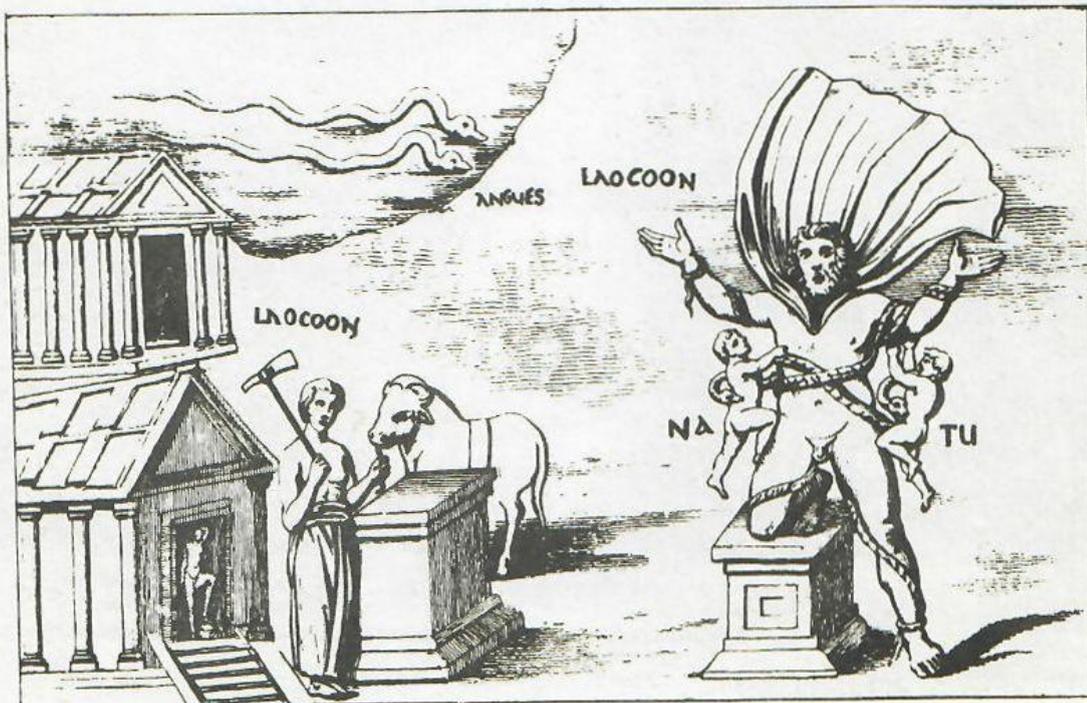


FIGURA 4

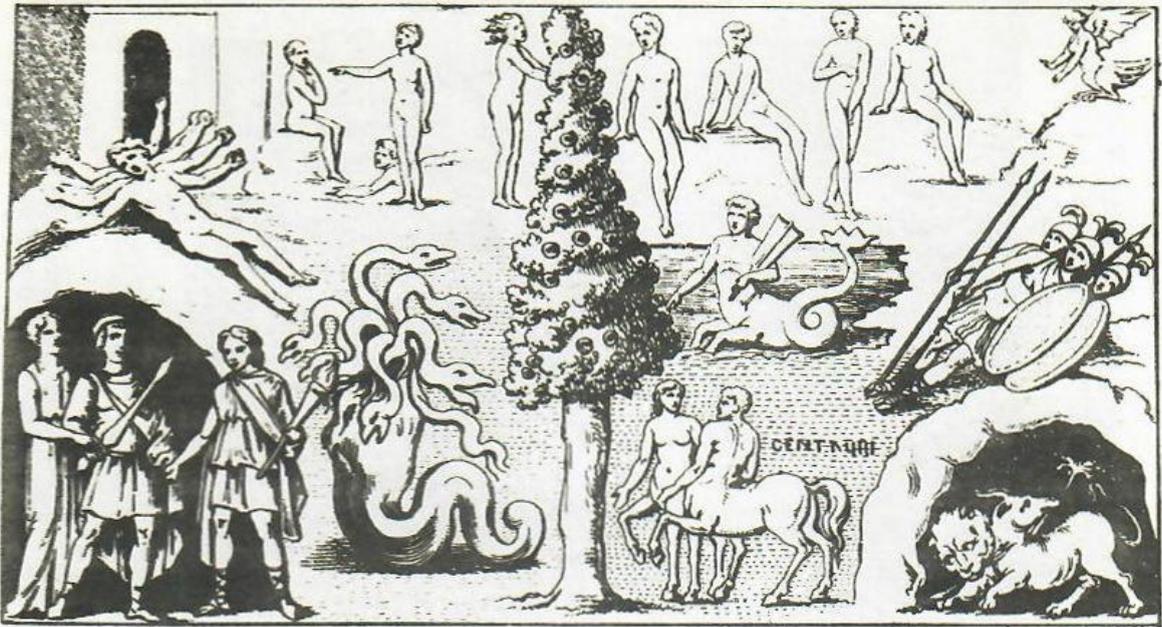


FIGURA 5



FIGURA 6



FIGURA 7



FIGURA 8



FIGURA 9



FIGURA 10



FIGURA 11

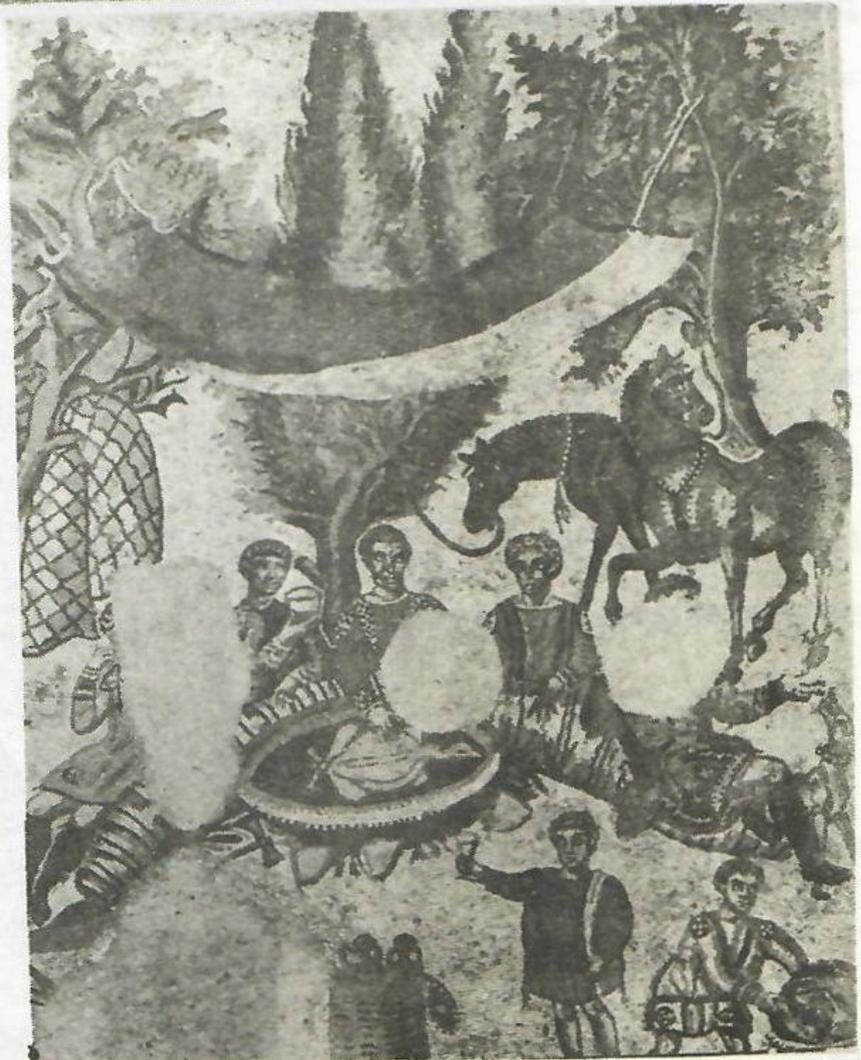


FIGURA 12



FIGURA 13

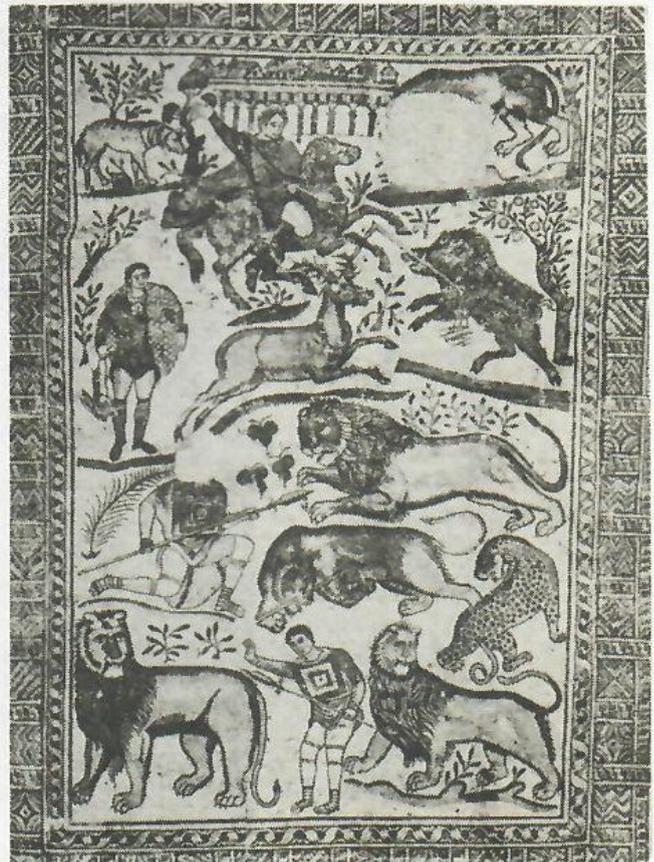


FIGURA 14

Dada la vastedad del tema y en aras de un ordenamiento sistemático, hemos dividido el trabajo en tres apartados concomitantes:

- I - La "leyenda" de Eneas.
- II - Eneas, la Vrbs Laurentum y la fundación de Lavinium.
- III - Los hallazgos arqueológicos.

.....

I - La "leyenda" de Eneas

La Iliada es el primer testimonio literario conservado que nos habla de Eneas. Entre otras referencias, en los vv. 302-308 del canto XX, nos recuerda que cuando este personaje -en un combate desigual- ha debido enfrentarse al divino Aquiles, Poseidón, conmovido por la piedad del héroe, exclama: "¿Por qué he de padecer, sin ser culpable, las penas que otros merecen, habiendo ofrecido siempre gratos presentes a los dioses que habitan el anchuroso cielo? (...) y de ese modo lo alza de la tierra recordando al resto de los dioses que "el destino quiere que se salve a fin de que no perezca ni se extinga el linaje de Dárdano (...) Ya Zeus aborrece a los descendientes de Príamo; el fuerte Eneas, empero, reinará sobre los troyanos y luego los hijos de sus hijos que sucesivamente nazcan".

La versión homérica (ss. IX y VIII a.C.) alude a sucesos que en su época si bien ofrecían un trasfondo histórico, evidenciaban también relieves mítico-legendarios. En efecto, Homero compila tradiciones sobre sucesos acaecidos durante la guerra de Troya (s. XII a.C.) (1), es decir, sucesos que distaban de él unos trescientos años.

El racconto homérico, que enlaza mito e historia, vaticinaba al héroe, junto a un destino honroso, una descendencia regia que la saga enéidica -es decir, el conjunto de leyendas en torno de Eneas-, se ocupó en a-