



Los gestos de la Guerra a través de un manuscrito carolingio

Autor:

Ofelia Manzi

Revista:

Estudios e investigaciones

1991, 4, 57-67



Artículo



LOS GESTOS DE LA GUERRA A TRAVES DE UN MANUSCRITO CAROLINGIO

OFELIA MANZI

En el conjunto de manuscritos ilustrados procedentes de la época carolingia, el lugar que ocupa el denominado Salterio de Utrecht es indudablemente preponderante. Copiado e ilustrado en la abadía de Hautvillers (Reims) entre los años 820 y 830, se conserva en la actualidad en la Biblioteca de la Universidad de Utrecht (Script. Ecc.484).

La copia e ilustración de manuscritos ocupó un lugar destacado en la obra de los *scriptoria* tanto del Palacio de Aquisgrán como de numerosos monasterios. Entre las obras ilustradas existió preferencia por Evangelarios, Sacramentarios y especialmente Salterios dada la identificación realizada en la época entre el rey David y el emperador Carlomagno considerado como “nuevo David”.

En la generación posterior al emperador, el obispo Ebbo de Reims notable mecenas de las artes, inspiró la realización de algunas de las obras más importantes de la época. Su influencia se hizo sentir sobre los monasterios de la región remense y a través de ilustradores formados allí, se extendió hasta la zona de Tours. Es éste el ámbito en el que se produjo el Salterio de Utrecht. Este contiene el texto de los ciento cincuenta salmos, cada uno de los cuales está dotado de su correspondiente ilustración insertada en el folio junto a la escritura. El texto corresponde a la versión de la Vulgata y se completa con diversos cánticos tales como los de Isaías, Ezequías, Hannah, Moisés, Habakuk, el segundo de Moisés, el de los Tres Hebreos, el de Zacarías, el de la Virgen, el de Simeón, el Te Deum, el Gloria in Excelsis, el Padre Nuestro. Cada uno de éstos posee una ilustración; al final de la obra aparece una escena que representa a la fe católica y el salmo 151 (apócrifo) está igualmente dotado de una ilustración.

En lo que hace a la ilustración de los Salmos es necesario tener en cuenta que presenta características muy particulares derivadas del carácter del texto. Esto es generalmente un poema de imploración, de arrepentimiento o de alabanza cuyo contenido no remite directamente a la imagen plástica sino, que por el contrario, se impone una interpretación que permita encontrar la figura adecuada para sugerir el texto. Esta circunstancia explica el hecho de que en general, en ejemplos anteriores la ilustración sea muy limitada. Por ejemplo en el grupo de Salterios bizantinos de época macedónica (Siglo IX y X) la ilustración se limita a ciertos episodios de la vida de David; en otro caso como el grupo -también bizantino- denominado “monástico-teológico”, aparecen escenas de la vida de David, José, Moisés, episodios evangélicos y alegorías morales (1). Alguna de las ilustraciones propone una transposición textual que resulta verdaderamente ingenua al representar el “ponen en el cielo la boca y sus lenguas pasean por la tierra” (vers. 9, salmo 72 Vulgata), mediante personajes cuyas

bocas tocan el cielo con largas lenguas que se extienden hasta el suelo (2).

Estas consideraciones permiten poner en evidencia la originalidad de la ilustración de la obra carolingia, la cual si bien reconoce antecedentes estilísticos en obras tardo antiguas, presenta desde el punto de vista iconográfico una elaboración teórica verdaderamente notable.

En lo que hace al estilo el Salterio de Utrecht demuestra influencia de modelos helénísticos (3) procedentes de pinturas del tipo de las existentes en Roma en la Casa de Livia (4) que pudieron existir en la decoración de *villae* romanas de la Galia.

Por otra parte hay que considerar la posibilidad de que los ilustradores remenses conocieran copias de manuscritos tales como el Virgilio Vaticano (5) o el Quedlinburg Itala (6). La relación con la denominada Iliada Ambrosiana (7) es indudable lo que permite suponer la existencia de una copia de ese manuscrito del siglo V, dada la difusión que tuvo la obra de Homero a fines del mundo antiguo. Al respecto hay que considerar que la *renovatio* carolingia se orientó hacia la búsqueda de obras procedentes de la antigüedad y a la revaloración de las que seguramente debía estar en poder de los *scriptoria* monásticos. En este sentido el estilo del Salterio de Utrecht constituye un modelo del contenido de la cultura carolingia. No es casual que se haya elegido una clara referencia a la antigüedad para ilustrar una obra de tan particular relevancia para el círculo que la produjo.

La singularidad de la obra radica en el principio de estructuración de las ilustraciones y por la existencia de ideas compositivas que podemos calificar como estrictamente medievales. Por ejemplo, un motivo que se reitera en la mayor parte de las ilustraciones es la presencia de paisajes colinosos generalmente dispuestos en dos registros. Este tipo de representación es de clara raigambre helénística, pero en las obras antiguas constituye el marco paisajístico de una escena, en tanto que en la obra medieval los mismos elementos naturales sirven para dividir realidades diversas, tales como la terrenal de lo divino o lo mundano/negativo opuesto a lo celestial/positivo. Una imagen semejante, en dos ámbitos diversos, se carga de significados igualmente diferentes; el naturalismo cede paso a una concepción jerárquico-religiosa típica de la elaboración teórica del pensamiento medieval (8).

El presente trabajo pretende -a través de unos pocos ejemplos que puedan ser considerados ejemplificadores- presentar esa transformación significativa que privilegia el contenido de la imagen. La guerra, representada mediante personajes armados que realizan las acciones y gestos propios de la acción beligerante, constituye un motivo reiterado en numerosas ocasiones en el conjunto de la ilustración de los Salmos (9). Sin embargo la acción, especialmente destacada por la presencia de un estilo de realización lineal que enfatiza el movimiento, encierra contenidos que la alejan de la lucha real. No aparecen luchas terrenales, batallas feudales o revueltas campesinas, en todos los casos el gesto de lucha enmascara al mal, a los enemigos de la salvación, a las acechanzas del mundo y se opone a la quieta paz de las imágenes celestiales.

Salmo 26 (XXVII) (10) Fig. 1

La idea central de este Salmo es mostrar que el justo, aunque esté acosado por sus enemigos, no teme porque será acogido en la morada del Señor. El núcleo significativo es por lo tanto esta morada representada como una típica iglesia carolingia dotada de doble transepto (11), por encima de la cual aparece la mano de Dios de la que emanan rayos. Esta imagen corresponde al vers.1 "Jehová es mi luz y mi salvación, de quién temeré?. Jehová es la fortaleza de mi vida, de quién he de atemorizarme"? En la puerta de acceso al templo un grupo presidido por Jesucristo - versión cristiana del *Dominus* de la invocación contenida en el salmo- quien ayuda a subir al justo según el texto: vers.6 "Luego ensalzará mi cabeza sobre mis enemigos en derredor de mí y yo sacrificaré en su tabernáculo sacrificios de júbilo, cantaré a Jehová". El personaje está acompañado por un perro tal como es frecuente en las escenas pastoriles de raigambre helenística. En este caso la figura del can alude a la condición de peregrino del hombre.

La escena central constituye la culminación de la vida del hombre, el resto de las imágenes presenta las diferentes secuencias de la existencia terrenal. De este modo -otorgando al conjunto una referencia temporal- las figuras situadas junto a un edículo en el ángulo superior derecho, son los padres cuya casa deja el niño para aventurarse en el peregrinaje de la vida: vers.10 "Aunque mi padre y mi madre me dejaran, Jehová con todo me recogerá". El niño, hecho hombre es el que llega a la morada celestial, luego de haber sido guiado "...por la senda de la rectitud, entre mis enemigos" (vers.11). El camino recto está representado por la línea que une a ambas edificaciones y que se opone a la irregularidad de las demás indicaciones de paisaje.

Toda la parte inferior de la composición está reservada para una escena de lucha que encarna a los enemigos que acosan al hombre. La representación está inspirada en ilustraciones tardo antiguas tales como la mencionada Iliada Ambrosiana y alude a los enemigos mencionados en los versículos 2,6 y 11 del texto del Salmo. En el vers.3 se alude directamente a la guerra: "Aunque se asiente campo contra mí, no temerá mi corazón, aunque contra mí se levante guerra, yo en esto confío".

Las tiendas de campaña levantadas en ambos extremos de la composición crean el ámbito del campamento. La lucha de la que participan dos ejércitos en armas se hace más encarnizada en el punto medio tal como está sugerido por la mayor movilidad de la acción y por la línea de las lanzas que apuntan en esa dirección. El fragor de la batalla está enfatizado por los cuerpos caídos en tierra junto a las cabalgaduras. Son los enemigos víctimas de la acción divina tal como indica el vers.2: "Cuando se allegaron contra mí los malignos, mis enemigos para comer mis carnes, ellos tropezaron y cayeron".

Realizando una síntesis de la imagen advertimos la existencia de dos planos claramente diferenciados, el terrenal y el trascendente. El hombre peregrino en la

tierra, tiene que superar el primero para alcanzar el segundo encarnado en la morada de Dios. La lucha y los elementos inherentes a ella -soldados, armas ofensivas y defensivas, cabalgaduras- encarna al mundo, su transcurso encierra una dimensión temporal definida que marca la existencia humana. La extrema movilidad, el climax exasperado del centro se opone a la tranquila estabilidad de la eternidad, tal como está claramente expresado en la lectura vertical de los motivos colocados en el centro de la composición.

Salmo 42 (XLIII) Fig 2

El texto constituye la invocación a Dios capaz de librar al hombre de los impíos, destaca especialmente la condición de fortaleza que ofrece la divinidad frente al engaño y la iniquidad. En la oposición bien/mal guarda relación con el Salmo analizado precedentemente.

En la resolución plástica advertimos nuevamente la presencia del paisaje colinoso separando dos realidades. En el centro -y ligeramente por encima del grupo de la izquierda- un templo con el velo corrido y el altar en su interior aluden al vers.3: "Envía tu luz y tu verdad, éstas me guiarán, me conducirán al monte de tu santidad y a tus tabernáculos".

Junto a la entrada del templo el salmista, con un laúd en la mano recibe a una figura femenina, ¿encarnación alegórica de la luz que emana de la mano de Dios?. Las imágenes corresponden a vers.3: "envía tu luz y tu verdad..."; vers.4: "Entraré al altar de Dios, al Dios alegría de mi gozo y alabaré con arpa...".

En el ángulo izquierdo, ligeramente por debajo de las otras figuras, aparece un ejército, en evidente actitud de lucha. Uno de los guerreros precede a los demás y se aproxima realizando un amplio gesto con el brazo y señalando a sus compañeros. La lucha está relacionada con la "gente impía, del hombre de engaño e iniquidad"... mencionados en el vers.1 y con los enemigos a los que alude el vers.2. El principio rector de toda la composición es la superación del mal y el ascenso hacia el bien. La colina marca la dirección de esa situación de trascendencia en la que se destacan tres instancias: la terrenal, encarnada por el ejército -representación de los aspectos negativos de la vida y del accionar humanos-; la terrenal-celestial, indicada a través del templo -materialización de lo divino en la tierra- y finalmente la celestial, la mano de Dios apareciendo entre las nubes.

La violencia de la guerra enfatiza la peligrosidad de lo meramente material en el camino que el hombre debe cumplir. El movimiento sugerido por las figuras que blanden las lanzas, se contraponen con el pausado gesto con el que el salmista recibe a la encarnación de la luz o la verdad, el sosiego presente en el templo con su altar y finalmente, con la gran mano abierta de la que emanan rayos bienhechores.

En este caso el núcleo significativo de la composición está en las dos figuras que se encuentran en el eje de la composición y que encarnan el momento y el lugar de superación mundana y el acercamiento a la salvación. La idea rectora de la ilustración guarda semejanza con la del Salmo 26 y en líneas generales, podemos afirmar que es la que predomina en la mayor parte de los casos en los cuales aparece la representación de la lucha en el conjunto de los Salmos.

Salmo 111 (CXII) Fig.3

Constituye la alabanza al hombre que temeroso de Dios cumple sus mandamientos. Esta circunstancia lo transforma en alguien extremadamente justo, dotado de hacienda y riqueza que distribuye a quienes lo necesitan. Se alude a riqueza espiritual y material, la que ha sido representada mediante una doble imagen referida a la prosperidad mundana y a la bondad en la acción.

Toda la composición está dominada por una edificación sumamente compleja, formada por volúmenes yuxtapuestos. El núcleo central es una especie de ábside abierto hacia el exterior, dotado de triple arcada. Bajo el arco central se encuentra entronizado el hombre justo quien, rodeado por otros personajes, reparte bienes a los pobres y enfermos. El libro que lleva sobre las rodillas alude a su condición de administrador justiciero: vers.3 "Hacienda y riquezas hay en su casa y su justicia permanece para siempre". Vers.4 "Resplandeció en las tinieblas luz a los rectos, es clemente, misericordioso y justo".

Ese núcleo central de la edificación puede ser interpretado como un templo dada la forma de la nave y del ábside, así como por la presencia del velo corrido y las lámparas; o bien como un palacio. Las formas arquitectónicas de uno y otro edificio confluyen en la representación. En cuanto a las construcciones que aparecen a derecha e izquierda, presentan una nave central sobreelevada y una lateral adosada y de menor altura. Estos elementos así como la cúpula que asoma por detrás del conjunto, son característicos de la arquitectura religiosa. Todo podría ser interpretado como un intento de definir un espacio a la vez civil y religioso.

Por las puertas de este templo/palacio, en el lado izquierdo, asoman soldados blandiendo lanzas y portando escudos, conversan entre sí. La actitud no implica beligerancia, sino que podemos ver en ellos a la defensa de la fortaleza que crea la acción del hombre bueno.

En el extremo inferior izquierdo, por debajo de la línea colinosa que marca el punto de apoyo de los grupos que acuden a la casa del justo, un gran hoyo parece tragar a un conjunto de soldados armados. Los gestos que realizan con los cuerpos, así como la posición en que los ha colocado el ilustrador, indican la retirada. Los dirige una figura diabólica munida de un tridente, ésta da la espalda al resto de la composición

y claramente escapa. El vers.10 da cuenta de esta imagen: "Lo verá el impío y se despechará, crujirá los dientes y se repudrirá, perecerá el deseo de los impíos". La fosa complementa visualmente y refuerza la intención del texto.

Advertimos, una vez más, la composición traducida en tres niveles -visualmente la presencia de personajes que reparten alimento en el primer plano constituye una excepción-, de todas maneras esta circunstancia meramente plástica no invalida el principio de jerarquización que domina el conjunto. Por un lado la notoria huída de los impíos se opone a la solidez que emana del templo/fortaleza y de la acción realizada por el hombre justo. Por encima, la mano de Dios preside toda la acción. Notemos la presencia sobre el techo del edificio de una cabeza de venado, motivo con el que el ilustrador se refiere al contenido del vers.9: "Esparce, da a los pobres, su justicia permanece para siempre, su cuerno será ensalzado en gloria".

Las figuras aramadas en este caso encarnan dos situaciones diferentes; por un lado la defensa, el sustento de la justicia; por el otro la iniquidad que es derrotada.

Si realizamos una comparación de las ilustraciones del Salterio de Utrecht con algunas de la que seguramente le sirvieron de referente iconográfico, podremos advertir en qué consiste la esencia de la imagen medieval.

Tomemos por ejemplo uno de los folios ilustrados de la denominada Iliada Ambrosiana (12) que data de fines del siglo V y que contiene numerosas escenas de batalla como corresponde a la particularidad literaria del texto. La ilustración XX-XXI del manuscrito muestra dos escenas diferentes reunidas en el mismo folio y separadas por el conjunto formado por los rostros de la tríada Atenea, Hera, Zeus. En la parte superior una batalla referida, según el texto a los versos 634 a 657 del libro V. Sin embargo no hay en la ilustración ningún elemento que permita identificar dichos versos (13). En la escena que se desarrolla al pie se encuentran dos combatientes de mayor tamaño que los demás, son probablemente el troyano Sarpedon y el aqueo Tlepolemo. En el ángulo inferior izquierdo, Sarpedon herido se refugia bajo un árbol. Existe por lo tanto una presentación en un mismo conjunto de dos escenas separadas por el tiempo, forma de narración continua frecuente en ejemplos de la época (14).

El fragor del campo de batalla con los personajes en máxima tensión y movimiento tiene antecedentes -dentro de la tradición del arte romano- en las representaciones de columnas conmemorativas y más próximo en el tiempo al ejemplo del manuscrito, en sarcófagos del siglo III. Se considera en el caso de la Iliada Ambrosiana, que los modelos iconográficos podrían provenir de pinturas al fresco de la misma época que los mencionados sarcófagos (15).

La realización del manuscrito medieval muestra a las claras la relación que existe con ejemplos como el mencionado. La posibilidad de que -sobre todo sarcófagos y manuscritos- tardo antiguos hubieran llegado hasta la época carolingia es absolutamente factible, así como que hubiera habido un Salterio de fines de la antigüedad hoy perdido, pero conocido por los ilustradores carolingios. La vestimenta, las armas

los gestos, así como los rasgos generales de la composición ponen de manifiesto las fuentes del manuscrito medieval.

Sin embargo la esencia de la composición de las imágenes de éste presenta características que lo apartan de sus modelos. En primer lugar los accesorios paisajísticos dejan de serlo estrictamente, para convertirse en elementos constitutivos de la simbología cristiana. Observemos en los casos analizados cómo las líneas que marcan colinas sirven en realidad para marcar diferentes instancias de jerarquización en un conjunto que tiende a enfatizar la importancia de la trascendencia.

En otro orden, advertimos que la ilustración no sigue una estricta secuencia textual, dado que se seleccionan los pasajes más significativos y/o con mayor posibilidad de traslación visual, pero se los ordena siguiendo un principio rector proporcionado por la interpretación de la letra de los Salmos. De este modo resulta que a pesar de que las ilustraciones se organizan mediante una acumulación de motivos aparentemente inconexos, la relación surge de una idea que los vincula.

En el caso particular de la presencia de motivos bélicos -ejército, armas, lucha, gestos beligerantes- hemos advertido que en la totalidad de los ejemplos analizados - y en la mayor parte de las veces en que aparecen- el significado trasciende la mera imagen y su contenido se impone sobre el significante. Más que una ilustración textual se trata de proponer una lectura plástica que complementa y enriquece lo escrito. El estilo de las figuras caracterizado por un gran dinamismo -presente no sólo en los personajes en acción, sino también en los elementos del paisaje- constituye un modo de expresar el estado de inspiración que generó muchos de los textos de las Escrituras.

De este modo se produce la transformación de la imagen tardo antigua de raigambre helenística en la imagen simbólica medieval; aún cuando estén presentes iconográficamente los modelos anteriores, la inclusión de contenidos simbólicos y dogmáticos transforma el mensaje de la imagen. En el análisis propuesto, las significaciones diversas del motivo "lucha" constituyen un indicador de las características del arte medieval (16).

Notas

(1) Diehl, Charles, *Manuel d'art byzantin*, París, 1925, p.607 y ss.

(2) London British Library, Add.Ms. 19252, f.43 v.

(3) Manzi, Ofelia y Corti, Francisco, *La retórica visual del Salterio de Utrecht y sus antecedentes helenísticos*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1988.

(4) Bianchi Bandinelli, Ranuccio, *Roma centro del poder*, Madrid, Aguilar, 1970, figs, 131, 136.

(5) **Weitzmann, Kurt**, *Manuscripts gréco-romains et Paléochrétiens*, Paris, 1977, p.32 y ss. *Vergilius Vaticanus*, Biblioteca Vaticana, cod.lat.3225.

(6) **Weitzmann, Kurt**, op. cit. p.40-41. Deutsche Staatsbibliothek, Berlin DDR, cod. théol.lat 485.

(7) **Weitzmann, Kurt**, op.cit.p.44 y ss. Milán, Biblioteca Ambrosiana, cod 5 205 inf.

(8) **Manzi, O. y Corti, F.**, op.cit.

(9) En una primera aproximación de análisis y teniendo en cuenta la dificultad que existe en algunos casos para identificar las figuras, el motivo de la lucha aparece en los siguientes Salmos: 2 (II); 17 (XVIII); 20 (XXI); 23 (XXIV); 24 (XXV); 26 (XXVII); 42 (XLIII); 43 (XLIV); 69 (LXX); 72 (LXXIII); 74 (LXXV); 78 (LXXIX); 107 (CVIII); 111 (CXII); 129 (CXXX); 134 (CXXXV); 138 (CXXXIX).

(10) El número arábigo indica la numeración correspondiente a la Vulgata.

(11) Como ejemplo se puede citar la construcción de San Pedro de Fulda. Cf. **Hubert, Jean, Porcher, J. y Volbach, W.F.**, *El imperio carolingio*, Madrid, 1968, fig 328.

(12) Cf. nota (7). El manuscrito contiene 58 miniaturas.

(13) **Weitzmann, Kurt**, op.cit.p.49

(14) Por ejemplo en el *Vergilius Vaticanus*, Biblioteca Vaticana, cod.lat.3225 que contiene cuarenta y dos ilustraciones de la Eneida y ocho de las Geórgicas. Cf. **Manzi, Ofelia y Corti, Francisco**. *Los Virgilio ilustrados de la Biblioteca Vaticana*, Anales de Historia Antigua y Medieval, Buenos Aires, 1982, vol.23, p.366 y ss.

(15) **Weitzmann, Kurt**, op.cit., p.32 y ss.

(16) **Weitzmann, Kurt**, op.cit., p.44.



Figura 1 - Salmo 26

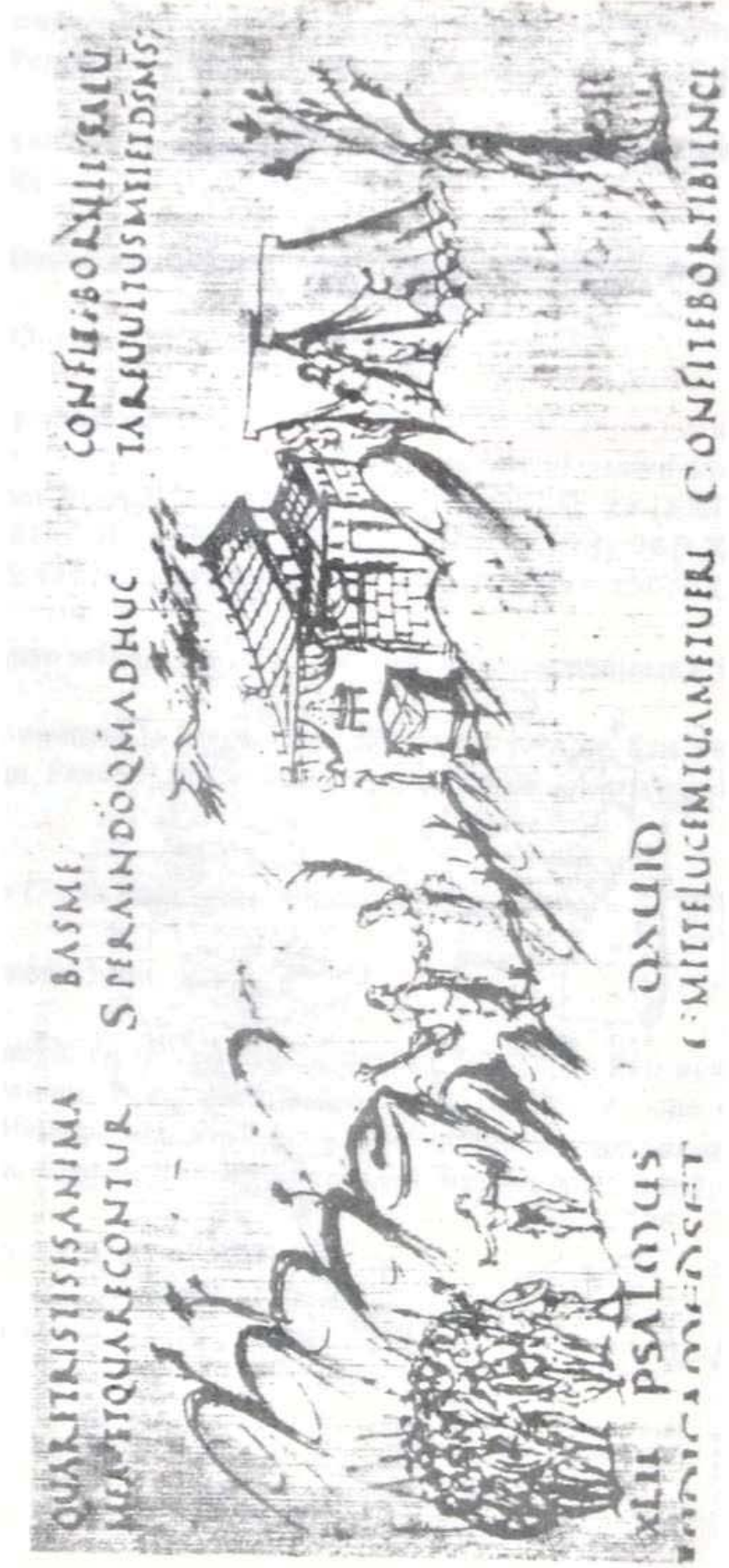


Figura 2 - Salmo 42

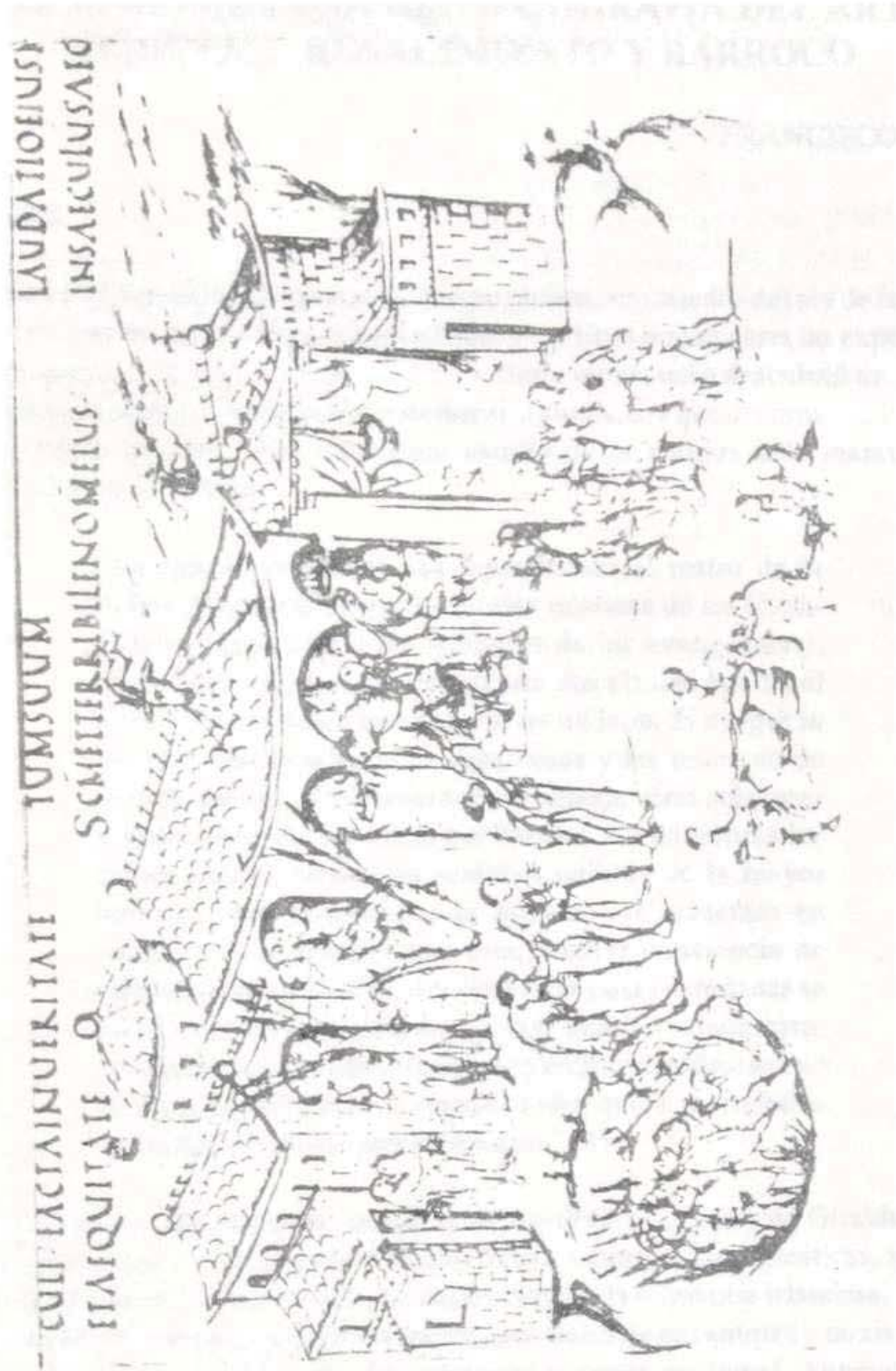


Figura 3 - Salmo 111