

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

EL LENGUAJE DE LO POLÍTICO EN EL ARTE MEDIEVAL.

RIGUEIRO GARCÍA JORGE.

Cita:

RIGUEIRO GARCÍA JORGE (2013). *EL LENGUAJE DE LO POLÍTICO EN EL ARTE MEDIEVAL. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/77>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013**

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 11

Título de la Mesa Temática: PENSAR Y HACER EN LA EDAD MEDIA

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Lucero María Cristina – Rojas Donat
Luis M.

**EL LENGUAJE DE LO POLÍTICO EN EL ARTE
MEDIEVAL**

Lic. **Jorge Rigueiro García**
Universidad de Buenos Aires
CEICAM (Universidad Nacional del sur)
GIEM (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Sociedad Argentina de Estudios Medievales
Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González
jorgerg@sinectis.com.ar

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Habitualmente se cree que el arte medieval está imbuido de lo religioso y que la Iglesia ha representado la cara más visible de la Europa medieval. Este completo desconocimiento de la realidad pretérita le impuso a la Edad Media (ya desde inicios de la Modernidad y mucho más desde el S XVIII), un sello de oprobio y supuesto

inmovilismo. De esta forma, el Renacimiento, convenientemente instalado a inicios de “lo moderno” trajo la muerte del pasado gótico y mucho más, del románico. El mismo término “gótico” es altamente despectivo y contribuyó al desconocimiento de grandísimos exponentes de una belleza distinta de la grecolatina, pero que significaron las cumbres de las realizaciones técnicas humanas en Europa por más de mil años, incluyendo al mismísimo *Renacimiento* italiano, que al decir de Erwin Panofsky, lleva mayúsculas, por ser el último de los renacimientos medievales europeos y el de mayor alcance territorial o ideológico, pero nunca el primero¹.

Este ocultamiento de la realidad medieval y la incompreensión de sus postulados estéticos llevaron a que investigadores de relevancia y más luego, estudiantes de Historia, en general desconozcan características del arte medieval y no sepan o no se atrean a usarlo como poderosa herramienta didáctica dentro del aula y en provecho propio de su formación. Sería impensable el Impresionismo, el Cubismo y muchas de las Vanguardias del S XX sin el arte medieval. Sería opaca la música contemporánea sin la notación musical desarrollada por Guido D`Arezzo, ni sería posible leer una partitura sin los anteojos, precisamente ideados durante la Edad Media, para ser arbitrariamente sucintos en la enumeración de logros medievales.

Si deseamos comprender lo medieval en cuanto a propuestas artísticas, es verdad que lo religioso ha permeado grandemente su producción, pero no debemos olvidar que la Iglesia, en el ámbito Occidental, se ha transformado en el mayor comitente hasta la aparición de señores laicos que desearon dejar su impronta sobre el mundo a través de obras o edificios, amén de la conservación de estas obras, que, por lo lejano en el tiempo y las variaciones del gusto, muchas se han perdido, en tanto lo religioso se ha conservado con mayor cuidado.

Finalmente, no debe pensarse al arte medieval como sencillamente un *arte de iglesia* impregnado de catequesis y ninguna otra lectura más profunda, pues sería caer en la miopía dieciochesca o maniqueísmo ideológico que ha desechado todo lo religioso por un supuesto cuestionamiento de clase. Por tanto, como heredero del pasado helenístico y más tarde, del acervo cultural romano, el primer arte cristiano tomó el lenguaje plástico heredado de estas corrientes y al correr de los siglos, la creciente cristianización, homogeneización de la cultura europea y ampliación de los repertorios

1

PANOFSKY, Edwin: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*; Madrid, Alianza, 1975.

iconográficos, se fue gestando un producto único y a la vez multifacético, que en muchos casos ha ostentado un marcado mensaje inicial cargado de fe y religiosidad.

De todas formas, quedarse con la lectura más epidérmica del arte medieval, es no comprender su esencia: la lectura política y hasta propagandística que pueda hacerse de las principales manifestaciones artísticas insertas en ámbitos públicos para la observación del común o las que estarían atesoradas en espacios privados laicos o religiosos, pero cerrados al acceso popular.

Una imagen por más religiosa que fuese conlleva siempre, además de un mensaje salvífico y aleccionador, un mensaje de poder: la *Biblia pauperum*², la Revelación para los iletrados hacía uso de la imagen en una época donde la escritura no era patrimonio de todos y explicitaba ya fuera el poder de la Divinidad, o de una Institución, o un personaje en particular: un obispo, santo o el Papado. Más extensamente, el poder civil también abrevó en imágenes de pretendido origen religioso pero con implicancias políticas o usando las Escrituras como justificación que implantase su propio cifrado político.³

Por lo tanto, el mensaje politizante de la imagen tanto civil como religiosa, o posibles cruzamientos de divinización del personaje político, adoptando las posturas que Cristo cruzaron toda la Edad Media e invitan a una nueva lectura de viejas concepciones, ayudando en la tarea didáctica con una poderosa herramienta interpretativa, la que, aprovechando sus múltiples recursos, ilustrará tan eficientemente como una fuente documental un concepto teórico.

Este artículo tiene la finalidad de contribuir a modelizar un análisis del arte medieval a través de algunos ejemplos principalísimos y que puedan servir en el desarrollo de problemáticas o nudos teóricos del período.

EL LENGUAJE PLÁSTICO POLÍTICO EN LO RELIGIOSO MEDIEVAL

Luego del avasallador avance de la cultura helenística por Europa y tras el desarrollo del arte romano, mezcla intensa de elementos orientales y occidentales,

² Las imágenes son... “para las gentes instruidas un ornamento y un recuerdo piadoso y, para los iletrados, un medio de aprender” (Sínodo de París - 825). “Quienes no saben leer, contemplan, gracias a los trazos de una pintura, lo que no pueden ver en la escritura...” (Sínodo de Arrás – 1025), en MICHEL, Paul H.: *Los frescos románicos*; Madrid, Garriga, 1962.

³ MANN, Michael: *Las fuentes del poder social*; Madrid, Alianza, 1991, 2 Tomos, o también SABINE, Georges: *Historia de la teoría política*; México, FCE, 2000

latinos y etruscos, más las incorporaciones realizadas en cada campaña de conquista, el acervo cultural e iconográfico de Roma se había transformado en inmenso hacia el S I de la era Cristiana.

Un sabio uso de las imágenes había sido uno de los pasaportes culturales más renombrados de la expansión romana por todo el Mediterráneo: la mismísima Roma era imitada en su conformación urbanística a lo largo y ancho del Imperio con más o menos fidelidad, en aras de mostrar su supremacía y de generar un caldo de cultivo cultural homogéneo. Jaeger (1988)⁴ habla de una *paideia*, en tanto Peter Brown (1989)⁵, de una matriz cultural que identificaba al mundo del *Mare nostrum* como una unidad bilingüe greco latina.

Los arcos de triunfo, columnas rostrales, monumentos votivos, el uso de victorias aladas coronando de laureles a los generales y emperadores victoriosos, inscripciones votivas e incluso basílicas o hasta foros, atestiguan no sólo la munificencia de los comitentes, sino del impacto que estas manifestaciones (artísticas) de poder iban a causar en la población.

De esta forma, se ha desarrollado una doble vertiente en la conceptualización del legado romano: la concreción de un arte imperial y uno *plebeyo* o *provinciano*, imitador del anterior, pero de menor calidad en su factura, elaboración y materiales menos costosos. Cuando Bianchi Bandinelli expuso esta idea (1970)⁶ lo hacía en la convicción de que se correspondía un arte imitativo y mimético en las provincias, respecto de un gran arte uncial y propagandístico imperial en la capital o en las grandes ciudades senatoriales. De esta forma, a las grandes líneas formales que se daban en Roma, se

⁴ JAEGER, Werner: *Cristianismo primitivo y paideia griega*; México, FCE, 1998.

⁵ BROWN, Peter: *El mundo en la Antigüedad Tardía (De Marco Aurelio a Mahoma)*; Madrid, Taurus, 1989. También su: *L' autorité et le sacré*; Paris, Noësis, 1998. Además, es muy útil Elsner, Jás: *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford University Press, 1998 o Sez nec, Jean. *La survivance des dieux antiques*, París, Flammarion, 1980. Hay traducción española en Alianza, Madrid, 1990. Sobre transmisión de la cultura clásica a la medieval y su herencia: BÜHLER, Johannes: *La cultura en la Edad Media. El primer renacimiento de Occidente*; Barcelona, Círculo Latino, 2005; TOUBERT, Pierre: *Europa en su primer crecimiento. De Carlomagno al año mil*; Valencia, Universitat de València, 2006. o CASTELNUOVO, Enrico y SERGI, Giuseppe (Dirs.) *Arte e historia en la Edad Media. Volumen I: Tiempos, espacios, instituciones*; Madrid, Akal, 2009.

⁶ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Roma: el fin del mundo antiguo*, Madrid, Aguilar, 1970 y *Del helenismo a la Edad Media*, Madrid, Akal, 1981. Concomitantemente, son clásicos pero abarcativos GRABAR, André: *El primer arte cristiano*, Madrid, Aguilar, 1971, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza, 1985 o *Les origines de l' estétique médiévale*; Paris, Macula, 1992.

correspondían las que los ordos provinciales deseaban ser retratados, recordados o publicitados en sus epónimos u obras.⁷

La llegada del Cristianismo, por su condición de proscripción inicial, no pudo traer ningún tipo de innovación, debiendo utilizar mecanismos identificatorios iconográficos altamente simbólicos que despistasen a las posibles persecuciones establecidas hasta el 313. El uso de peces, panes, anclas o referencias al pasado helenístico en la figura de héroes clásicos como Hércules o personajes bíblicos como Jonás, Abraham o Daniel, sirvieron para denotar en esas figuras conocidas y aceptadas por el común de los romanos a Cristo, en tanto vencedor de la muerte o triunfante por sobre sus enemigos.⁸

Luego de la Paz de la Iglesia, el Cristianismo oficializado empezó a utilizar los recursos estéticos y estilísticos del arte oficial romano en beneficio propio, trasvasando significados y significantes de la vieja religión politeísta a esta nueva *religio deista*, enancada un poco en el *culto de Isis y Osiris*, el carro del *Sol Invictus*, los *cultos mitraicos* persas y en el mesianismo veterotestamentario, del cual se decía directo heredero y continuador. Paul (2003)⁹ Cardini (1999)¹⁰, Carbonell (2000)¹¹ o Baltrusaitis (1972- 2009)¹² mencionan esta mezcla analizando sus diversas implicancias inmediatas y posteriores desde diversas perspectivas culturales, políticas, religiosas y artísticas, llegando incluso a la formulación de bestiarios.¹³

De esa forma, viejos repertorios oficiales romanos empezaron a ser usados por el crecientemente poderoso Cristianismo en la representación de sus principales

⁷ Entre otros ejemplos: dípticos consulares, patenas conmemorativas, monumentos o inclusión de años epónimos en las crónicas locales.

⁸ Una serie de textos insustituibles analizan este proceso cultural multidisciplinariamente: CLÉVENOT, Michel: *Le triomphe de la Croix*; Paris, Golias, 1999; DANIELLOU, Jean: *Les symboles chrétiens primitifs*; Paris, du Seil, 2005 (1961); MARROU, Henri-Irenée: *Décadence romaine ou antiquité tardive? IIIe-VIe siècle*; Paris, du Seil, 1977 y *L' Eglise de l' Antiquité tardive. 303-604*; Paris, du Seil, 1985 (1963) o finalmente, entre otros: BASCHET, Jérôme: *L' Iconographie médiévale*; Paris, Gallimard, 2008.

⁹ PAUL, Jacques: *Historia intelectual del Occidente medieval*; Madrid, Cátedra, 2003.

¹⁰ CARDINI, Franco: *Magia, Brujería y superstición en el occidente medieval*, Barcelona, 1999.

¹¹ CARBONELL, Charles-Olivier et Al.: *Una historia europea de Europa. Mitos y fundamentos (De los orígenes al siglo XV)*; Madrid, Idea, 2000.

¹² BALTRUSAITIS, Jurgis: *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esoterismo nell' arte gotica*; Milano, Adelphi, 2009 (hay ediciones españolas). Muy útil es también CHARBONNEAU-LASSAY, L.: *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*; Barcelona, Liberduplex, 1997, 2 tomos.

¹³ Buenos manuales sobre iconografía cristiana y sus repertorios lo conforman, entre otros: Réau, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*, Paris. P.U.F., 1956, Vs. tomos. Hay versión en español; MONREAL Y TEJADA, Luis: *Iconografía del Cristianismo*; Barcelona, El acantilado, 2000. HEINZ-MOHR, Gerd: *Lessico di iconografia cristiana*; Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984. Más general y no menos sustancioso: CASTELNUOVO, Enrico y SERGI, Giuseppe (Dirs.) *Arte e historia en la Edad Media. Volumen I: Tiempos, espacios, instituciones*; Madrid, Akal, 2009 o SEBASTIAN, Santiago: *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1994.

personajes: Cristo vestido como un emperador y entronizado como un Dominus, los Apóstoles togados y ataviados como partes del Senado romano, ángeles (trasvasamiento de las victorias aladas heredadas de la Mesopotamia y del repertorio militar /político romano) vestidos con toga purpurada y asistiendo como cónsules a situaciones en las que servían de cortejo imperial a Cristo (a imitación de los viejos dípticos consulares de épocas imperiales romanas, dedicados a conmemorar epónimos y exaltar la figura de algunos funcionarios), María (ya convertida en *teótokos*, Madre de Dios y de esta forma tratando de neutralizar a las herejías cristológicas emergentes), resplandeciente como una princesa bizantina sentada sobre trono gemado y no ya en la tradicional postura sedente de matrona romana con un niño en el regazo. Por debajo, los mártires del primer período de vida cristiana en Occidente, con los atributos reconocibles de su martirio y portando la palma de la victoria martirial sobre la muerte, en serena actitud triunfante sobre lo que las viejas religiones politeístas no podían prometer. Así Pedro con su cruz invertida, San Lorenzo y la parrilla, Santa Bárbara y la torre de encierro, Santa Apolonia y sus dientes o Santa Lucía, con sus ojos en una pequeña bandeja, empezaron a poblar con su iconografía los edificios religiosos en aras de publicitar su testimonio de fe y resurrección a las incontables multitudes que buscaban el bautismo y la salvación de forma más o menos compulsiva, voluntaria o forzosa.¹⁴

Otra de las innovaciones aportadas por el Cristianismo fue la de crear templos donde la grey se reuniese para celebrar el culto. Desde las ocultas *domus ecclesiae* donde se realizaban ritos y prácticas de evergetismo, hasta la reutilización de la planta basilical romana para dar cabida a numerosas poblaciones urbanas en busca de compartir la Eucaristía, todo generó un cambio radical en la forma de celebrar un culto determinado: los templos clásicos no eran penetrables o de circulación para el fiel. Allí residían los dioses en la tierra y no era donde se llevaba a cabo el culto, sino en sus inmediaciones. El Cristianismo dispuso que el afuera sería la *akosmía*, la nada, el no ser y el interior del templo, el *Kosmos*, lugar bello y ordenado, rico en decoraciones y mosaicos, la representación terrena del Paraíso, de la *Jerusalén Celeste*, al decir de San Agustín.¹⁵

Anejo al templo, el Bapisterio, usualmente octogonal (en alusión a las puertas santas de Jerusalén, los días de la Creación y los de la Pasión) era un edificio que contaba generalmente con cuatro puertas, dos de acceso y dos de egreso para

¹⁴ BROWN, Peter: *Le cult des saints*; Paris, Ed. du Cerf, 1984.

¹⁵ AGUSTÍN: *La Ciudad de Dios*; Madrid, BAC, 2009.

catecúmenos y familiares en un constante fluir de gente que deseaba ingresar a la comunidad Cristiana.

Indudablemente, el simbolismo de los edificios cargaba cada una de sus partes transmitiendo un mensaje que trascendía ampliamente lo teológico o espiritual a que da una lectura inicial y desprevénida: un edificio que hace alusión a las puertas santas de una ciudad como Jerusalén, o a los días en que fue creado el mundo, para finalmente recalcar en el proceso de Pasión, muerte y resurrección de la divinidad ahora triunfante, encima de que estaba vestido como un emperador y rodeado de un Senado mucho más poderoso que el romano, dominando una hueste celestial universal y victoriosa, daba a esta iconografía, un poder escatológico indudable y pretendía amedrentar a los enemigos de esa fe, dando al fiel, la poderosa seguridad que del lado de ese dios y no de otro, la *salvatio* estaba asegurada, y que su poder estaba por encima de cualquier potestad terrena.

Con el correr del tiempo, se han trastocado un tanto los papeles, en tanto algunas autoridades civiles adoptaron el ropaje cristológico, buscando una mimesis entre ambos personajes, o por lo menos, acercar la figura real o imperial a la divina, presentándose como fiel servidor, protector de la Iglesia o gran benefactor. Es decir: el poder civil trataba de recuperar la sacralidad de su persona utilizando el viejo repertorio acuñado por Roma y que luego fuese capturado por el Cristianismo. La suerte estaba echada: el Emperador y luego el rey deseaban ser el primer hombre sobre la tierra y buscaban su supremacía sobre otras potestades. El Papa, intentaba apropiarse del monopolio de la intermediación con la divinidad y relativizar el poder secular en su beneficio. *La Querrela de las Investiduras*, puede ser estudiada desde este punto de vista de la misma forma que la representación del enemigo con atributos infernales sirvió de una funesta propaganda. El rey “bueno” como depositario de todas las virtudes, en tanto el “malo” personifica al demonio en la tierra. Neutralizarlo o conquistar sus posesiones, conformaba una auténtica guerra santa.

Veamos algunos ejemplos de uso del lenguaje religioso aplicado a lo político, o las implicancias de lo político en un marco de iconografía religiosa.

RAVENA Y JUSTINIANO

El mosaico de Justiniano en San Vital de Ravena (figura 1), fabulosa pieza realizada con más de 250.000 teselas, muchas de ellas vitrificadas con pasta de oro, nos muestra una sucesión de personajes que aparentemente están todos de frente, pero que si

se desarrollaran en el espacio muestran claramente una procesión que se dirige hacia el próximo altar de la iglesia, obra de construcción regia fuera de Constantinopla y demostrativa del poder imperial en el Exarcado de Ravena.¹⁶

Este elaborado panfleto político nos muestra a tres personajes eclesiásticos portando un incensario, que bendice el camino por donde se abre marcha el cortejo, seguido por el Evangelio, enjoyado y cerrado en manos del oficiante, detrás el obispo portando una cruz procesional. Este personaje tiene sobre su cabeza el único *titulus* que lo identifica para la posteridad: se trata del obispo Maximiano, ordinario de la Sede al momento de la consagración del templo.¹⁷

Detrás de los tres religiosos, el elemento político: Justiniano con diadema y clámide púrpura portando una patena para ofertorios, flanqueado por sus generales Argentario y Belisario, seguidos por dos oficiales palatinos togados y purpurados, con sus manos respetuosamente ocultas bajo los ropajes. A estos cuatro personajes se los ve de cuerpo entero anteponiéndose a una tropa tumultuosa de soldados de los cuales en algunos casos sólo se avizora parte de sus rostro y las lanzas de sus uniformes, salvo en el caso del par que se encuentra más adelante que todos: tiene un escudo con el *crismón* o emblema del monograma de Cristo en su delantera. Es decir, este ejército es un cuerpo de defensa de la fe cristiana. De esta forma, lo que parece una sola procesión se transforma en un claro emblema de lo político: Iglesia, Burocracia Estatal y Ejército: los tres pilares del gobierno justinieano.¹⁸ Y el Emperador, purpurado, con diadema y halo participa activamente del rito religioso, muestra de su *cesaropapismo* imperial, en tanto el Ejército (con Belisario y Argentario a la cabeza) se transformó en arma eficaz y letal en contra de los enemigos del Estado y de la fe que defendían. Si bien ni Justiniano, ni su esposa Teodora estuvieron nunca en Ravena y para la época en que fue realizado el mural Belisario y el emperador estuviesen enemistados, amén que para cuando fue consagrada San Vital el nuevo obispo Maximiano se hizo retratar junto a un emperador que no conocería, este mosaico sirve para poder mostrar una faceta técnica del arte

¹⁶ Una explicación clara y bastante didáctica de este mosaico se encuentra en HAGEN, Rose-Marie & Rainer: *Los secretos de las obras de arte*; Singapore, Taschen, 2005, 2 Tomos.

¹⁷ Véase nuestro “*Los obispos en la temprana Edad Media italiana: una construcción en la construcción. A propósito de su iconografía*”; Revista digital www.porphyra.it; número de noviembre 2006.

¹⁸ Esta idea está sostenida entre otros por: GARCIA DE CORTAZAR, J.A. y SESMA MUÑOZ, José Angel: *Historia de la Edad Media. Una síntesis interpretativa*. Madrid, Alianza, 1998; CABRERA, E.: *Historia de Bizancio*; Barcelona, Ariel, 1998; NORWICH, John Julius: *Breve historia de Bizancio*, Madrid, Cátedra, 2000 o WALKER, Joseph M.: *Historia de Bizancio*; Madrid, Edimat, 2005.

paleocristiano¹⁹ como así también la propaganda imperial en una provincia lejana pero codiciada.

UN EVANGELIARIO PARA EL EMPERADOR OTÓN III

El Evangelionario de Otón III, perteneciente al Scriptorium de la Escuela de Reichenau, conservados en Munich y realizados entre 997 y 1002 (figura 2) es una costosa obra mandada a confeccionar por la Corona Imperial y conforma un exquisito cuerpo bibliográfico que contiene los cuatro Evangelios del cual extraemos la imagen reproducida: Otón II en Maiestas debajo de un edículo portando las insignias de su poder: Trono imperial con escabel, corona gemada, cetro largo (en representación de la Santa Lanza, custodiada por el Emperador y que por sí misma tendría una larga historia en Europa, llegando incluso a las manos de Hitler), capa dalmática con broche de prendedor a modo de clámide imperial bizantina y el orbe crucífero, por tratarse de un Emperador del *Sacro Imperio Romano Germánico de Occidente*. Está sentado y frontalizado aunque su mirada no confluye con la del observador, por tratarse de persona imperial y el observador un mortal común, en tanto recibe el homenaje de cuatro figuras femeninas coronadas portando dones: se trata de cuatro provincias de su imperio: Roma, Galia, Germania y Sclanvinia. Todas ellas están ubicadas en diagonal respecto del fondo, para lograr una idea de profundidad en la escena y sus ropajes están yuxtapuestos en colores complementarios, para resaltar sus figuras y posturas frente al emperador.

La escena muestra la tradicional jerarquía perséptica imitativa del tradicional arte bizantino que trata a la figura principal de manera más desarrollada que los personajes circundantes o secundarios. De esta forma, la figura imperial está sobredimensionada respecto de las provincias a su servicio y que le presentan respetuosamente veladas sus ofrendas. Por no tratarse de un retrato naturalista, se convierte en una imagen simbólica

¹⁹ Sobre el período: BECKWITH, John: *Arte paleocristiano y bizantino*; Madrid, Cátedra, 1997; BASCHET, Jérôme y SCHMITT, Jean-Claude (dir.): *L'image. Fonctions et usages des images dans l'occident médiéval*; Paris, Cahiers du Léopard d'or, 1996, GARNIER, Françoise: *Le langage de l'image au Moyen Age*; Paris, Le léopard d'or, 1990 ; FERGUSON, George: *Signs and symbols in christian art*; Oxford University Press, 1961; ZALOZIECKI, Vladimir Sas: *L'art paléochretien*; Paris, Payot, 1964 ; DANIÉLOU, Jean: *L'Église des premiers temps. Des origines à la fin du IIIe. Siècle*; Paris, Seuil, 1985. MaC MULLEN, Ramsay: *Christianisme et paganisme du IVe au VIIIe siècle*; Paris, Les Belles Lettres, 1998, A.A.V.V.: *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen Age, IIIe-XIIIe siècles*. Paris, 9-12 mars 1981, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1984 o la colección dirigida por VAUCHEZ, André y VENARD, Marc (dirs.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*; Vs Tomos, Paris, Desclée-Fayard, 1990-95.

del poder imperial, abstrayendo de los rasgos de Otón que recibe en forma de figuras alegóricas, el homenaje de cuatro regiones de su imperio.

Lo interesante de esta imagen es que la figura misma del Emperador está representada como las tradicionales imágenes del Pantócrator bizantino: entronizado bajo dosel, nimbado, con ropajes imperiales, sus pies sobre un escabel y con los atributos del poder, que en el caso de Cristo es el Libro de la Ley o la Revelación. Detrás de la figura del Emperador o del mismo Cristo, suelen desplegarse cortinas, en señal de la *Develatio*, los cortinados que se abren para revelar lo oculto, ya sea al Emperador o a un iluminado por la Fe.²⁰ Así un par de cortinas recogidas, recorridas o abiertas, vienen a significar una suerte de *Teofanía*, una manifestación visible de lo que hasta ese instante estaba oculto, ya fuese para un gobernante civil, como para la imagen de la Divinidad.²¹

Este tipo de libro, como muchos a lo largo de la Edad Media, no servían para la finalidad de lectura pía o servicio religioso. Al ser obras sumamente costosas en su factura y adorno, eran tomados como parte del tesoro real o señorial o también constituían presentes regios, regalos de bodas, o en muchos casos también, como feudos otorgados. Pasta de oro, polvo de rubíes o lapislázuli, incrustaciones de gemas en las tapas, pergaminos de un solo uso y no “reciclados”, púrpura como base para la preparación de los folios, eran algunas de las características de este tipo de obras de gran costo y valor estético, que podían ser regalos en tratados entre reyes, visitas imperiales o pontificias, sobornos a la hora de alguna trama palaciega, o también, recordatorios de aniversarios regios, victorias sobre pueblos o bodas.

El libro, como tal, se constituía en pieza preciada para el comitente y para el receptor, ingresando a los tesoros señoriales y convirtiéndose también en preciado feudo a la hora de que un señor se convierta en vasallo de otro más poderoso o en herencia para una descendencia que veía en estos objetos el poder de generaciones pasadas y la posibilidad de desengastar las gemas para ser vendidas, en épocas de pobreza para la Casa.

²⁰ Sobre aspectos de la imagen de los retratos: BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*; Madrid, Katz, 2010.

²¹ Sobre ceremonial de Corte y aspectos relativos a la “santidad” de la persona real: KANTOROWICZ, Ernst: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza, 1985 o HEIMANN, Heinz-Dieter, KNIPPSCHILD, Silke y MINGUEZ, Victor (Eds.): *Ceremoniales, ritos y representación del poder. III Coloquio Internacional del Grupo Europeo de Investigación histórica Religión, poder y monarquía*; Barcelona, Universitat Jaume I, 2004. Mucho más tradicional y en relación a la taumaturgia real, el inefable BLOCH, Marc: *Los reyes taumaturgos*. México, FCE, 1993.

Esta ocasión nos muestra a un emperador entre las páginas de un Evangelio, dentro del cual no tendría ninguna posibilidad de participar, en tanto no era contemporáneo del Texto, pero se convierte en garante y paladín de la fe, por atestiguar con su poder, el triunfo de la institución imperial y eclesiástica de la que es protector por ser coronado por el mismísimo Romano Pontífice en Roma.

Si se tratase de una Biblia, lo más probable es que en el Libro de los Salmos, el Emperador apareciese vestido como un nuevo David, cantando glorias al Señor, o más aún, como Salomón, en tanto modelo de justo y piadoso rey. Este libro pertenece a una exquisita escuela de copistas imperiales que ha producido algunos de los más delicados y ricos manuscritos del S X y XI en Europa. Entre otras obras producidas por la Escuela de Reichenau podemos citar al *Evangelio* de la Catedral de Bamberg con su correspondiente *Apocalipsis*, *Perícopas* o el riquísimo *Codex Aureus Epternacensis*.

Los libros medievales nos sirven hoy para vislumbrar la alta calidad de edición que tenían, aunque se tratase de raras obras manuscritas, pero que revelan estilos, influencias pictóricas y la posibilidad de copiar ad infinitum uno a partir de un modelo en los *Scriptoria* distribuidos por toda Europa. A pesar de no ser una cultura libresca como la actual, la medieval nos ha permitido ser el eslabón entre la Antigüedad y lo moderno, dada su conservación y atesoramiento de este tipo de material. Pocas obras medievales son absolutamente originales, pero ninguna de ellas está desentendida o desligada de su momento y espesor histórico.

UN MONSTRUO CON CARA DE REY. LOS TAPICES DE ANGERS

En 1375, Luis I, Duque de Anjou y hermano de Carlos V, ordenó la elaboración de una enorme pieza de tapicería. Este tapiz, conocido como el *Ciclo del Apocalipsis de Angers* (Figura 3)²² fue hecho en siete partes en París por Robert Poisson, en los talleres

²² PLANCHENAULT, René: *L'Apocalypse d'Angers*; Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des sites, 1966. Para completar el panorama sobre esta obra, la tapicería francesa y los libros que la inspiraron, son útiles: AVRIL, François. *L'enluminure à la court de France au XIV siècle*, Paris, Chêne, 1977; VERLET, Pierre, FLORISOONE, Michel & Al.: *La tapisserie. Histoire es technique du XIVe au XXe siècle*; Berne, Edita, 1977; INVENTAIRE GENERAL, 1996; Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France; sous la direction de Guy Massin-Le Goff et d'Étienne Vacquet, Edion Actes Sud, 2002; JOUBERT, Fabienne: *La tapisserie médiévale au Musée du Cluny*; Paris, Editions de la Réunion Nationale des Musées nationaux, 1988; L'APOCALYPSE D'ANGERS. Revue: Dossier de l'art, n°31, août 1996; MÜLLER, Markus: *Fonctions du profane et du "ridiculum" dans l'enluminure médiévale*. En Histoire de l'art, Paris, CNRS, mayo 1995. Sobre colores y sentido de la iconografía: RÉAU, Louis: *Iconographie de l'art chrétien*; Paris, Presses universitaires de France, 1955 (hay trad. Española); PASTOREAU, Michel: *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*; Bs. As., Katz, 2006; SEBASTIAN, Santiago: Op. Cit., BALTRUSAITIS, Jurgis: Op.Cit.;

de Nicolas Bataille a partir de miniaturas realizadas por Hannequin de Bruges (también Jean Bondol o más comúnmente Jean de Bruges, pintor del rey). El artista se inspiró en diversos manuscritos, sobre todo en un Apocalipsis del S XII.²³ Tenía originalmente entre 140 y 160 metros de largo por unos 6 m de alto, siendo terminado definitivamente en 1382. Legado por el rey René y colocado en la Catedral de Angers, en 1480 fue removido de su lugar y “perdido” durante la Revolución. Encontrado tras algunos años, partes de él eran usadas, por ejemplo, como colchón o cobertura para caballos en los establos del castillo; siendo vendido en 1843 como objeto sin valor. El obispo Joubert de Angers, en una sabia y pia decisión, lo compró por 300 francos y lo hizo restaurar con dispares resultados. Es por esa razón, que el tapiz tiene algunas piezas perdidas o seriamente dañadas, cuando no cortadas en pequeñas porciones. Incluso, las últimas partes del ciclo iconográfico, ni siquiera están mencionadas en muchas guías o documentación, salvo en algunos estudios recientes, que investigan con los métodos más avanzados la recuperación y restauración de las partes.²⁴

En cuanto a la estructura del ciclo de las siete piezas, podría decirse que se conservan tan sólo 103 m de los originales con una altura de 4,5 m aproximadamente. Además de las dos piezas completas, 14 cuadros alternan el fondo de rojo o azul para cada escena repartidos a dos niveles. A la cabeza de cada cuadro, un “Personaje Importante” o “Ilustre” bajo baldaquín introduce al espectador en la lectura alegórica de las visiones que Juan tuvo a finales del S I. En más de una ilustración del texto del Santo, la tapicería contiene información sobre la vida política y social del S XIV, como por ejemplo la referencia a las Armas y la Cruz de Anjou en algunas escenas, y sobre todo en los bordes de las mismas, que sirven de marco y separador a cada una.²⁵

GOMBRICH, E. H.: *Los usos de las imágenes*; México, FCE, 2003; MONREAL Y TEJADA, Luis: Op. Cit..

²³ Este Luis, primer duque de Anjou, al que el rey Carlos V, prestó entre 1373 y 1380 un manuscrito del siglo XII, iluminado con escenas del Apocalipsis para “hacer un buen tapiz”. La obra fue ordenada por Luis, duque de Anjou entre 1373 y 1377, año a partir del cual se registran en las cuentas del príncipe los pagos por la ejecución del trabajo, que fue acabada en 1382 en el taller parisino de Nicolas Bataille. También, se supone que H de Bruges tuvo entre sus manos al Apocalipsis (actual Manuscrito N° 403 de la Biblioteca Nacional de Francia), aunque hay estudiosos que aseguran que pudo consultar cerca de una quincena de obras para la inspiración iconográfica (algunas provenientes de Metz, Namur o Cambrai. Otras, actualmente en Londres o EEUU), lo que hace que puedan alterarse el orden de presentación las escenas respecto del desarrollo del texto original de Juan, atributos o descripción de algunos personajes de esas escenas.

²⁴ Sobre los avatares de este ciclo de tapicería, véase nuestro “*El Apocalipsis de Angers (S XIV): la gestualidad en una obra maestra*”; en: *Letras*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA, Bs. As., Enero – Diciembre 2010, pags. 255-266.

²⁵ El texto del Apocalipsis es ideal para su representación iconográfica y luego de la Peste de 1348, fue fuente constante de inspiración para diversas obras de arte. Aleccionador, admonitorio, tremendo, el Apocalipsis servía tanto a lecturas políticas como a alegóricas. Se podía leer con diferentes niveles de

Nuevamente, la irrupción de lo político en una supuesta pieza de evocación religiosa; aunque se trataba de lo que podemos entender como uno de los mejores exponentes del tapiz al estilo *gótico internacional* del S XIV dentro de las llamadas Artes preciosas.

Entre la importante cantidad de escenas reseñadas basadas en el texto del Apocalipsis de Juan, la nº 24 correspondiente a Juan IX: 1-11²⁶, en la que la invasión de langostas devasta la tierra. Lo curioso de esta complicada escena en la que Juan contempla angustiado la irrupción de la plaga y la desesperación de los agricultores, es que de las entrañas mismas del suelo surge un ejército de cabalgaduras y grandes langostas, todos precedidos por un jinete montado en un caballo con cara humana.

Podría decirse que esta estilización de insectos trasvasados en un ejército señorial invasor, sería interesante de ver, como un posible recreación iconográfica, en una Europa devastada por guerras y rapiñas señoriales; pero hay datos que no pueden pasar inadvertidos y que aclaran la cuestión a la hora de mostrar la maldad de la pestilencia.

Llama la atención el color azul de las gualdrapas de los caballos y la repetición de la cara del mismo personaje en los hocicos de los otros equinos. Todos tienen la testa coronada y barbados. Emergen de las entrañas de la tierra, formando un cortejo real, detrás del caballo de su señor que marcha con paso señorial y elegante. No es una recreación ni ninguna alegoría extraña: se trata del mismísimo rey de Inglaterra Eduardo III, enemigo natural de la Corona de Francia y que le había dado suficientes dolores de cabeza durante la Guerra de los Cien Años. Por tanto, tenemos al rey de Inglaterra personificando al mal o una de sus facetas incrustado en una obra de corte religioso confeccionada para un cortesano francés.

La política del momento irrumpió certeramente en el Apocalipsis y la personificación misma del mal tuvo cara de rey inglés. No conforme con personificar al

interés, comprensión y profundidad, pero siempre resultaba inquietante.

²⁶ Juan: 9:1 “El quinto ángel tocó la trompeta, y vi una estrella que cayó del cielo a la tierra; y se le dio la llave del pozo del abismo./ 9:2 Y abrió el pozo del abismo, y subió humo del pozo como humo de un gran horno; y se oscureció el sol y el aire por el humo del pozo. / 9:3 Y del humo salieron langostas sobre la tierra; y se les dio poder, como tienen poder los escorpiones de la tierra. / 9:4 Y se les mandó que no dañasen a la hierba de la tierra, ni a cosa verde alguna, ni a ningún árbol, sino solamente a los hombres que no tuviesen el sello de Dios en sus frentes. / 9:5 Y les fue dado, no que los matasen, sino que los atormentasen cinco meses; y su tormento era como tormento de escorpión cuando hiere al hombre. / 9:6 Y en aquellos días los hombres buscarán la muerte, pero no la hallarán; y ansiarán morir, pero la muerte huirá de ellos. / 9:7 El aspecto de las langostas era semejante a caballos preparados para la guerra; en las cabezas tenían como coronas de oro; sus caras eran como caras humanas; / 9:8 tenían cabello como cabello de mujer; sus dientes eran como de leones; / 9:9 tenían corazas como corazas de hierro; el ruido de sus alas era como el estruendo de muchos carros de caballos corriendo a la batalla; / 9:10 tenían colas como de escorpiones, y también aguijones; y en sus colas tenían poder para dañar a los hombres durante cinco meses. / 9:11 Y tienen por rey sobre ellos al ángel del abismo, cuyo nombre en hebreo es Abadón, y en griego, Apolión.” En *Biblia de estudio esquematizada*; Brasil, Sociedades Bíblicas Unidas; 2011.

caballo principal de la escena con la cara del monarca y adosarle una cola de dragón terminada en cabeza de demonio, los seguidores, en medio de una nube de insectos destructivos, repiten el retrato del personaje, el color emblemático de la corona inglesa y los atributos de la Corona de Eduardo.

De esta forma, cuando en el palacio se contemplase esta parte de tal monumental obra, la mofa respecto del personaje odiado daría lugar a una suerte de ridiculización del enemigo, pero en ningún caso menospreciando al oponente: encarna la mismísima maldad infernal y su poder, de no ser conjugado con las fuerzas divinas, daría lugar a una devastación del suelo. A este respecto se hace también alusión a que semejante enemigo ha de ser vencido (al cabo de la Guerra de los Cien años) por la Fuerza Divina: la Iglesia y finalmente, la voluntad de Dios, que se deseaba estuviera del lado francés.

Es conocida la industria pañera medieval y la importancia de los tapices en cuanto a decoración, atesoramiento y abrigo de las casas y palacios, por lo que recalar en este ejemplo, permitirá acceder a un ciclo monumental de producción textil, una obra genial de inspiración artística por parte del equipo que la concibió y acceder al que puede considerarse el tapiz más antiguo de Francia.

EL EXTRAÑO “SOBREVIVIENTE”. EL DÍPTICO WILTON

Luego de la furia iconoclasta antimonárquica de la Revolución Inglesa, pocas cosas han sobrevivido desde la Edad Media en relación a la realeza inglesa. Coronas, objetos ceremoniales y todo lo que estuviese en directa relación con las personas regias, usualmente, o fue destruido o transformado en contante y sonante.

Curiosamente, algunos objetos han sobrevivido extrañamente a tanta pasión por borrar del pasado una porción importante de la historia y que nos ha llegado a nosotros. Este es el caso del llamado Díptico Wilton (Figura 4), bellísima pieza que hoy se conserva en la National Gallery de Londres, que hubo pertenecido a una familia noble, comprada por el estado hacia 1929 y que reflejó en su momento la piedad de un rey, pero, con nuestra intención asediándolo, una clara propaganda política.

Se trata de un par de tablas de pequeño tamaño (escasos 53 x 37 cm) unidas por bisagras y que como todo díptico religioso era para la veneración de alguna imagen protectora del poseedor, el rey Ricardo II, conocido también como “El Príncipe Negro”.

Cuando estas dos hojas se pliegan sobre sí, cerrándose, dejan en su exterior otras imágenes expuestas que representan elementos heráldicos del rey que las mandó a hacer. Se desconoce al autor de las tablas, pero está decididamente inscripto en la

corriente pictórica denominada gótico internacional, debido a las características de formas, color y tratamiento de las figuras. El díptico fue confeccionado entre 1390 y 1395 por un artista del cual no se sabe mucho, ni siquiera si era inglés o continental (especialmente francés), traído a la Corte por la primera esposa del rey, Ana de Bohemia, influenciada por los gustos europeos y conocedora de la obra de los célebres *hermanos Limbourg*, que habían trabajado en las *Muy Ricas Horas del duque de Berry*.

Los paneles están pintados sobre tablas de roble al temple, con profusión de uso de hojas de pan de oro, polvo de lapislázuli y bermellón para colorear los ropajes de los personajes representados.

En los paneles interiores, se pueden ver dos escenas diferentes en su concepción, pero conectadas en la acción. En el panel izquierdo, se encuentra el rey Ricardo II arrodillado y presentado por sus santos protectores: Juan el Bautista (quien prácticamente lo abraza con su derecha, en tanto sostiene un cordero en su izquierda), Eduardo el Confesor y más hacia la izquierda, el Rey San Edmundo de Anglia del Este. Estos dos santos señalan al rey que está vestido de Corte y coronado, en tanto dirigen su mirada hacia la escena que ocurre en el otro panel. Los tres personajes son relevantes, pues se trata de un quien ha bautizado a Cristo (correspondiendo a la fiesta medieval del bautismo de Cristo, el seis de enero, fecha del cumpleaños del rey Ricardo), un rey de Anglo del S IX horriblemente martirizado por no hacer aversión de su fe frente a invasiones danesas (de ahí que porte una flecha, símbolo de su muerte como san Sebastián), habiendo sido Patrono de Inglaterra hasta el Siglo XIV y el rey Eduardo II llamado el Confesor, piadoso fundador de la Abadía de Westminster y sitio de enterramiento real; en tanto lugar especial para la devoción del rey Ricardo.

Eduardo fue el último rey anglosajón antes de la conquista Normanda y porta en su mano un anillo. Esta pieza, según la tradición indicaba que Eduardo solía vestirse sencillamente para salir por las calles y conocer a su pueblo. En cierta oportunidad un mendigo le pidió limosna, pero como ya no tenía dinero encima, le ofreció su anillo real. Este mendigo no era otro que Juan el Bautista, quien siete años más tarde lo devuelve a un peregrino en Palestina para que lo llevase su señor, anunciándole su próximo deceso.

En el panel enfrentado, La Virgen con el niño está rodeada de once ángeles vestidos de azul y con el símbolo heráldico del rey Ricardo estampado en sus túnicas de lapislázuli: un ciervo blanco, que es el mismo que tiene el rey sobre el recamado de su capa ceremonial. Los ángeles están coronados de flores y con sus alas desplegadas, en

un delicado juego de escala de colores en sus alas, creando un fuerte contraste con el fondo dorado del panel, con un fuerte movimiento de rostros y acciones, en tanto reina el hieratismo en la tabla anterior.

Parece haber comunicación visual entre la Virgen y el rey, en tanto el Niño está bendiciendo, tanto al monarca que ora en la tabla enfrentada como al estandarte ondeante de San Jorge, símbolo de la monarquía inglesa y que está portado por un ángel. Evidentemente, la Virgen y el Niño bendicen a Inglaterra y su mismísimo rey, presentado por tres poderosos benefactores, desde un jardín delicado plagado de rosas, emblema de María.

En los paneles exteriores, se pueden observar a la izquierda, el escudo de armas del rey superpuestas a las de Eduardo el Confesor ⁽²⁷⁾ y a la derecha el “White hart”, o ciervo blanco echado sobre romero verde ⁽²⁸⁾, emblema de su nobleza y que tiene una corona dorada en su cuello, de la que se desprende una larga cadena de oro con incrustaciones de esmalte blanco.

Indudablemente, elemento de piedad privada para un rey, esta pieza, habla de contenidos políticos al relacionar la persona del comitente, con tres santos, dos de los cuales han sido prestigiosos reyes ingleses, en tanto su dueño pasó a la historia con un turbulento y largo reinado que condujo a la llamada guerra de las dos Rosas.

²⁷ Es inverosímil que Eduardo tuviese escudo de armas, pues la heráldica es un invento posterior a su existencia. Usualmente, se hicieron escudos ad hoc para algunos personajes y con mucha posterioridad a sus vidas. Incluso llegaron a tener escudos de armas personajes bíblicos, la misma María y hasta Cristo. Para más datos, véase nuestro “*La heráldica, el retrato y el fin de la edad media. Un acercamiento antropológico a la iconografía*”, en las XIII^a Jornadas Interescuelas / Departamentos De Historia; S. F. del Valle de Catamarca, 2011.

²⁸ CHERRY, John: *Las artes decorativas medievales*; Madrid, Akal, 1999, pag. 32 y ss.

CONCLUSIONES

El arte medieval otorga múltiples circunstancias que se pueden edificar como fuentes para el estudio y divulgación de algún acontecimiento o por lo menos, de un período interno determinado. Dada su dilatada duración e intensidad de eventos y procesos, en modo alguno puede seguir creyéndose a los tiempos medievales en los términos que Voltaire y antes que él, los renacentistas le endilgaron, como una *Edad Oscura*. Tan oscura como cualquier período de la historia humana, y lo suficientemente luminosa como para opacar muchos siglos anteriores y posteriores, pero que, por la necesidad del momento, la historiografía buscó oscurecer y ocultar.

El Romanticismo no abrevó en ella en forma gratuita y por más que tuviese sus intereses creados respecto de ella, la Edad Media nos puede seguir sorprendiendo en muchos aspectos.

Uno de ellos es a través de su producción artística, que no cesa de generar estudios y adeptos.

Los invitamos a sumarse!

APÉNDICE ICONOGRÁFICO



Figura 1 – Mosaico en la iglesia de San Vital, Ravena, Italia: Justiniano en cortejo (546-547)



Figura 2: Evangeliario de Otón III (997 – 1002) – Maestro de Registrum Gregorii Bayerische - Staatsbibliothek de Munich



Figura 3: Escena N° 24 del Ciclo de Tapices del Apocalipsis de Angers (S XIV)
Museo del Castillo de Angers



Figura 4: Interior del Díptico Wilson (S XIV) – National Gallery de Londres



Figura 4: Exterior del Díptico Wilson (S XIV) – National Gallery de Londres