

LA REPRESENTACION DE LA CIUDAD EN UN MANUSCRITO CAROLINGIO

OFELIA MANZI
(Universidad de Buenos Aires – DIMED)

Introducción

Fue en el propio círculo intelectual generado en torno a la corte carolingia en el que se acuñó el concepto de “*renovatio*” para caracterizar el amplio movimiento cultural que proyectó su influencia en Europa occidental entre los siglos VIII y X. El propósito de generar una “*aurea Roma iterum renovata*”¹ tuvo en la ilustración de manuscritos una de sus formas más eficientes a través de la creación de grupos de copistas e ilustradores nucleados en torno a la propia corte de Aquisgrán y de los diversos centros situados en numerosos monasterios dispersos en las vastas regiones del imperio. En el marco de esta actividad, la copia e ilustración del denominado Salterio de Utrecht constituyó uno de los hitos fundamentales del arte carolingio, al mismo tiempo que permitió demostrar la existencia de un estilo que vinculó a los centros de producción de manuscritos de la época con la tradición tardo-antigua. La búsqueda de referentes helenístico-romanos y su resignificación en ejemplares medievales es una de las líneas que ilustran la permanente vinculación de la cultura carolingia con un pasado prestigioso. La conformación de un repertorio con esas características pudo concretarse mediante el conocimiento de manuscritos tardo-antiguos, estucos, relieves, marfiles, camafeos, monedas, así como por la presencia de ruinas arquitectónicas diversas.

En la época carolingia existió un predominio de ilustración de evangelarios, sacramentarios y salterios. En este último caso representó un papel importante la identificación de Carlomagno con el rey David, motivada por la búsqueda de referentes bíblicos, que otorgaron a la monarquía una relación con la historia veterotestamentaria. Desde los más tempranos manuscritos ilustrados en la Escuela Palatina² se advierte la influencia helenístico-romana llegada a través de obras procedentes del medio itálico. Existen, además otras obras más directamente relacionadas con antecedentes helenísticos, producidos por la probable presencia de ilustradores procedentes de Bizancio. Uno de los ejemplos más notables de este estilo lo constituye el denominado Evangelionario de la Coronación, realizado entre los años 790-800³. La leyenda “*Demetrius presbyter*”, existente en uno de los folios de este texto, permite corroborar la hipótesis de la labor de copistas y/o ilustradores procedentes de las regiones vinculadas a la cultura greco-bizantina, lo que explicaría la existencia de la corriente estilística enraizada con esa tradición. La formación de discípulos queda atestiguada por la presencia de ejemplares posteriores, producidos tanto en el ámbito de influencia de la corte palatina como en diversos monasterios, particularmente los ubicados en la región remense. En esta producción, fue importante la obra desarrollada por el obispo Ebbo, antiguo discípulo del hijo y sucesor de Carlomagno, Luis “el Piadoso”. Su

¹ Erwin PANOFKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975, cap. 2.

² Evangelios de Ada, Tréveris Stadtbibliothek, cod. 22; Evangelios de Saint Médard de Soissons, París, Bibliothèque National, lat. 8850, entre otros.

³ Evangelios de la Coronación. Viena, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer (tesoro).

mecenazgo favoreció la realización de obras notables⁴ y su influencia se manifestó hasta mediados del siglo IX. En este ámbito se llevó a cabo la copia e ilustración del Salterio, hoy denominado de Utrecht.

El Salterio de Utrecht⁵ es, sin ninguna duda, una de las obras más notables del arte medieval. Fue producido en la abadía de Hautvillers en la región de Reims entre los años 820 a 835. La obra contiene el texto de los ciento cincuenta salmos de acuerdo con la versión de la Vulgata acompañados por dieciséis cánticos. Además, hay representaciones del *Te Deum*; el *Gloria in Excelsis*; el Padre Nuestro, una escena denominada de “La fe católica” y el salmo 151 (apócrifo). Cada uno de estos temas aparece acompañado por su correspondiente ilustración por lo que la obra constituye un caso excepcional por la cantidad de miniaturas que posee⁶. Por su parte, la ilustración del texto de los *Salmos* presenta características peculiares dado que los mismos contienen pasajes poéticos de imploración, de alabanza o de arrepentimiento, que remiten difícilmente a imágenes concretas y requieren una interpretación alegórica para generar un conjunto iconográfico que otorgue significado a la letra. Si se tiene en cuenta que, en ejemplos producidos en siglos anteriores, las ilustraciones eran escasas y se vinculaban, generalmente, con episodios de la vida de David, de José o de Moisés, se advierte la importancia del manuscrito carolingio tanto por la cantidad de ilustraciones como por la riqueza de la elaboración textual y su resignificación a través de la imagen⁷.

La imagen de la ciudad

La representación de la ciudad en el arte cristiano tardo-antiguo responde al esquema de muralla poligonal originado en el trazado establecido por los agrimensores romanos cuyos tratados fueron recopilados en la segunda mitad del siglo V en un *Corpus* revisado y completado durante el siglo siguiente⁸. Esta representación tiene como eje el cruce del cardo y el decumano en torno del que se organiza la muralla que puede tener cuatro, seis u ocho lados. De acuerdo con el tratado de Vitrubio, esta última es la forma más adecuada para hacer frente a los vientos⁹. Este esquema —completado por una cierta cantidad de edificios dispuestos en el espacio interior de la muralla— aparece en relieves de arcos de triunfo y en columnas conmemorativas, generalmente para indicar un hecho concreto producido en el exterior de la muralla¹⁰. Sin embargo,

⁴ Evangelios de Xanten, Bruselas, Bibliothéque Royal, ms. 18723; Evangelios de Aquisgrán, Tesoro de la catedral.

⁵ Utrecht, Rijksuniversiteit Bibliothek, MS. 32; pergamino, en latín, 92 folios, 330x255 mm., 3 columnas, 32 líneas. Escrito en capitales rústicas (texto), unciales (leyendas que acompañan los Salmos e iniciales en los versículos individuales) y capitales *quadratae* (iniciales en los versículos del Salmo Primero).

⁶ El manuscrito estuvo en Inglaterra a comienzos del siglo XI y fue conservado en la Iglesia de Cristo en Canterbury. Entre fines del siglo XVI y comienzos del XVII, estuvo en las colecciones de Robert Cotton, quien lo legó a Thomas Howard, duque de Arundel. Probablemente, volvió a Holanda en posesión de la viuda del duque o de su hijo que residieron en ese país. Willem de Ridder lo legó a la Biblioteca de la Universidad a comienzos del siglo XVIII.

⁷ Ofelia MANZI, “La representación de la ciudad en un manuscrito carolingio”, *Estudios e investigaciones*, I (1988), 37-38.

⁸ Biblioteca Vaticana, cod. Pal. Lat. 1564.

⁹ M. VITRUBIUS POLLIO, *De Architectura*, (ed. de M. Nisard), París, 1877.

¹⁰ Columna Trajana (Roma), *El emperador recibe a los enviados dacio* —en Donald STRONG, *Roman art*, Yale, Yale University Press, 1988, fig. 84—. Columna Aureliana (Roma), *Llegada al campamento roman* —en R. BIANCHI BANDINELLI y M. TORELLI, *El arte de la antigüedad clásica. Etruria-Roma*, Madrid, 2000, fig. 142—. Arco de Septimio Severo (Roma) —en Diana KLEINER, *Roman Sculpture*, Yale, Yale University Press, 1992, fig. 298—. Arco de Constantino (Roma), *Toma de Verona*

cuando en el arte romano se muestra un acontecimiento que sucede en el interior de la ciudad, se impone una representación paisajística mediante la cual los personajes actúan teniendo como marco los edificios que configuran la existencia de un núcleo urbano¹¹.

Producida la progresiva cristianización del imperio romano, la importancia del eje cardo-decumano fue reemplazada por la “cruz de iglesias” aun cuando la representación conservó esencialmente las características fijadas en la Antigüedad, es decir, el esquema poligonal de número variable de lados. La imagen más frecuente fue la de una muralla, generalmente de cinco o más lados —llegando a doce en relación con la descripción de la Jerusalén celestial—. En el interior de la misma se representan varios edificios entre los que se destacan aquellos que, por su forma, son iglesias. Existen numerosos ejemplos que atestiguan la generalización de este esquema, ampliamente difundido a partir del siglo IV y cuya presencia en el arte medieval se conservó a través del tiempo. En el arco triunfal de la iglesia romana de Santa María la Mayor (siglo V), existe un ejemplo significativo: se han representado, mediante figuras colocadas en registros superpuestos, diversas escenas del ciclo de la infancia de Cristo. El conjunto, tanto por el soporte arquitectónico como por la disposición de las figuras, reconoce como antecedente los relieves triunfales del arte imperial romano, particularmente aquéllos de época teodosiana. En el extremo inferior del arco, en ambas impostas, se encuentran representadas dos ciudades, identificadas por sus respectivos nombres: Belén y Jerusalén. Aunque son visibles sólo en parte, es posible determinar la existencia de un esquema hexagonal limitado por altas murallas que enmarcan edificios dotados de techos a dos aguas y rematados mediante un frontis triangular. En el caso de la representación de Jerusalén, un edificio de planta central podría ser identificado como la Rotonda de la Anástasis, ubicada en el testero de la basílica del Santo Sepulcro. Si se toma en cuenta la iconografía desarrollada en el conjunto, las dos ciudades indican el marco geográfico en el cual sucedieron los hechos representados. En el resto del arco, el esquema de la ciudad se repite otras tres veces: en la escena de los Magos ante Herodes, en la de Jesús entre los Doctores y en la Adoración de los Magos. En cada uno de estos casos, la ciudad sirve como indicador de un espacio real.

En el manuscrito denominado “Rollo de Josué”, copia realizada en el siglo X de un original perdido del siglo V¹², toda vez que el texto menciona la ciudad —puede ser Ay, Jericó o Gabaón—, la misma aparece de acuerdo con el esquema poligonal en el que las murallas, representadas según una perspectiva rebatida, encierran diversos edificios. La generalización del motivo en ejemplos tempranos está atestiguada, igualmente, en casos tales como la decoración de las iglesias ravenesas de San Apolinario Nuevo y San Apolinario in Classe. La multiplicación de tales ejemplos atestigua el modo mediante el cual el esquema, originado en las representaciones romanas, sirve en el arte cristiano para crear una imagen-signo que, despojándose gradualmente de un significado estricto urbanístico-arquitectónico, tiende a adquirir un contenido simbólico.

—en R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma el fin del arte antiguo*, Madrid, 1971, fig. 67—. Columna de Arcadio (dibujos del Freshfield Album) —en STONG, *op. cit.*, figs. 256-257—.

¹¹ *Ara Pietatis Augustae* (Roma) —en BIANCHI BANDINELLI y TORELLI, *op. cit.*, fig. 82—. Relieves aurelianos —*ibidem*, fig. 142—. *Dionisio visitando a un poeta*, relieve, Londres Museo Británico —en J. J. POLLITT, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, fig. 211—. *Anaglypta Traiani, Hadriani adlocutio*, Museo de la Curia, Roma —en KLEINER, *op. cit.*, fig. 216—. *Paisajes pompeyanos* —Roger LING, *Roman Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, figs. XIA-XIIB—.

¹² *Cod. Vat. pal. grec.* 431.

La ciudad en el Salterio de Utrecht

Desde el punto de vista estilístico, la ilustración del Salterio muestra una clara influencia de modelos helenísticos para cuya difusión es necesario considerar la posibilidad del conocimiento, por parte de los iluminadores, de copias de imágenes tales como las que contienen el denominado Virgilio Vaticano¹³ o el Quedlinburg Itala¹⁴ —obras realizadas a comienzos del siglo V—, además de la supuesta existencia de un salterio ilustrado aproximadamente en la misma época.

De acuerdo con estos elementos referenciales, la originalidad de la obra carolingia está demostrada a través de la estructuración de cada una de las escenas. Estructuración lograda, independientemente de los elementos estilísticos, mediante una interpretación que busca resolver la relación entre texto e imagen por la utilización de metáforas y alegorías visuales, las que generan un particular lenguaje retórico. De este modo, aspectos estilísticos —que, en la tradición helenística, constituían meros indicadores de paisajes, edificios y objetos diversos— adquieren una significación distinta, sólo comprensible mediante la interpretación general del contexto en el que se encuentran¹⁵.

En las miniaturas que acompañan los ciento cincuenta salmos aparece la representación de la ciudad en reiteradas ocasiones. Sigue el esquema de muralla poligonal, presentada según una perspectiva rebatida, de cuatro, seis, ocho o doce lados, con las murallas cerradas o bien interrumpidas en la parte posterior pero claramente indicadas en la zona frontal. En todos los casos, edificios y personajes —dispuestos en el interior— son visibles mediante diversos recursos perspécticos.

Este tipo de figuración aparece acompañando, de manera clara y precisa, a cuarenta y seis de las ciento cincuenta ilustraciones lo cual representa un porcentaje del 30,66% con respecto al total. Resulta particularmente interesante establecer los diferentes significados que se otorga, de acuerdo con la interpretación textual, a ese recinto. Se puede establecer el siguiente esquema:

- La representación de la ciudad utilizada como espacio que evoca la salvación y/o la fortaleza para el oprimido: salmos IX, XVII, XXIII, XLIII, XLV, XLVII, LVIII, LIX, LXVIII, XCI, XCIII, CV, CXIII, CXXIV, CXXVI, CXXXV. Total 17 ilustraciones¹⁶.
- La representación de la ciudad como morada de Dios: salmos XXVII, XXX, XLVII, LXVII, LXXV, LXXXVI, XCIV, XCV, C, CV, CXVII, CXX, CXXVI, CXXXI. Total 14 ilustraciones.
- La ciudad representada de acuerdo con un ámbito concreto e identificable desde el punto de vista geográfico: salmos LIX, LXXV, LXXVIII, LXXXVI, CI, CVII, CXIV, CXV, CXXI, CXXIV, CXXV, CXXVII, CXXIV, CXXXVI, CXLVI, CXLVII. Total 16 ilustraciones.
- La ciudad representada como sede del mal: salmos IX (corresponde a los salmos 9 y 10 de la Biblia de Jerusalén), LIV. Total 2 ilustraciones.

¹³ *Vergilius Vaticanus*, Biblioteca Vaticana, cod. lat. 3225

¹⁴ *Quedlingurg Itala*, Deutsche Staatsbibliothek. Berlín, cod.teol. lat. 485.

¹⁵ Ofelia MANZI y Francisco Corti, *La retórica visual del Salterio de Utrecht y sus antecedentes helenísticos*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, 1990, pp. 7-12.

¹⁶ La numeración sigue el texto de la Vulgata. La transcripción del texto latino de los Salmos de acuerdo con *Biblia Sacra iuxta Vulgata Clementinam* (ed. de Alberto Colugna O.P.y Laurentio Turrado), Madrid, BAC, 1946. Texto castellano *Sagrada Biblia* (ed. de Eloino Nácar Fuster y Alberto Colugna), Madrid, BAC, 1963.

- La ciudad representada como sede del bien: salmos LXIV, LXXI, LXXII, LXXXIII, CXXVII. Total 5 ilustraciones.
- La representación de la ciudad como marco referencial de una escena: salmos XLVI, CVI. Total 2 ilustraciones¹⁷.

Mediante el análisis de algunos de estos ejemplos se puede realizar la identificación de los recursos compositivos e interpretativos utilizados.

3.1.- La representación de la ciudad como ámbito de salvación o fortaleza para el oprimido. Salmo XCI (92)¹⁸ “*Laus Dei, sortes hominum sapienter et iuste gubernantis*” (fig. 1).

En este caso, la muralla poligonal aparece desplegada y sirve como marco a la acción que se desarrolla en el interior. Los muros establecen, igualmente, una separación entre un espacio interno, sacralizado por la presencia del templo y un exterior que resulta la morada para los impíos. La oposición entre la figura del edificio cultural y el ejército armado, situados respectivamente a un lado y otro de la muralla, marca de manera visual la dicotomía bien-mal. El templo remite al versículo 14 del salmo “*Plantati in domo Domini/ In atriis domus dei nostri florebut*” (“Plantado en la casa de Yavé/ florecerá en los atrios de nuestro Dios”). La presencia de dos personajes que tocan instrumentos evoca el versículo 4 “*In decachordo, psalterio, cum cantico, in cithara*” (“Al decacordio y a la lira/ con las melodías de la cítara”). El texto del versículo 2 —“*Bonum est confiteri Domino et psallere nomini tuo, altissime*” (“Justo es alabar a Yavé y cantar tu nombre, oh! Altísimo”— se expresa mediante la figura de Cristo flanqueado por ángeles que preside, desde lo alto, el conjunto de la composición. Esta imagen ofrece elementos compositivos que, por otra parte, caracterizan a numerosas de las ilustraciones del Salterio, esto es, la utilización de elementos iconográficos vinculados a las figuras evangélicas para identificar a personajes del Antiguo Testamento. En todas las ocasiones en que se debe representar a Dios Padre, se recurre a los rasgos iconográficos que el arte cristiano otorgó a Cristo.

En esta miniatura, en el extremo opuesto a la imagen de la ciudad, aparece la representación de los impíos evocados en el versículo 8 “*Cum exorti fuerint peccatores sicut foenum/ et apparuerint omnes qui operantur iniquitatem/ ut intereant in saeculum saeculis*” (“Que germinan los impíos como la hierba/ y florecen tantos malhechores/ para ser destruidos por la eternidad”). La representación del mal mediante la imagen de un ejército en armas es un recurso frecuentemente utilizado por los ilustradores del Salterio¹⁹.

En este caso se advierte la existencia de tres niveles claramente determinados: un espacio terrenal al que la presencia del grupo armado otorga un sentido negativo, un segundo espacio terrenal protegido, evocado mediante la figura de la ciudad —cuyas murallas ofrecen seguridad y protección— y un espacio celestial representado por las figuras de Cristo y los ángeles que lo rodean. La dualidad bien-mal existente en la Tierra confiere, en este caso, a las murallas de la ciudad un sentido de fortaleza espiritual emanada de la fe.

3.2.-La ciudad como morada de Dios, Salmo XLVII (48) “*Gloria Dei in liberatione Urbis manifestata*” (fig. 2)

¹⁷ El total de cincuenta y seis ejemplos se debe a que, en diez casos, el significado del esquema es plurivalente.

¹⁸ Entre paréntesis se indica el número correspondiente a la versión de la Biblia de Jerusalén.

¹⁹ MANZI y CORTI, *op. cit.*, pp. 9-10.

En este caso, la ciudad —representada como un polígono de ocho lados— aparece en el extremo derecho de la composición. La urbe está mencionada expresamente en el versículo 2 del salmo “*Magnus Dominus et laudabilis nimis/ in civitate dei nostri, in monte Sancto eius*” (“Grande es Yavé y muy glorioso/ en la ciudad de Yavé en su monte Santo”) y en el versículo 3 “*Fundatur exultatione universae terrae Mons Sion;/ latera aquilonis, civitas regis magni*” (“El monte de Sion, delicia de toda la tierra,/ se yergue bello al lado del aquilón,/ de la ciudad del gran rey”). Estamos en presencia de una transcripción literal que contempla también el contenido del versículo 4 “*Deus in domibus eius cognoscetur cum suscipiet eam*” (“Dios en su palacio/ es conocido refugio”) y se traduce en la representación de un templo-palacio de Dios, ubicado en el interior del recinto amurallado. En el versículo 9 se reitera la evocación de la ciudad: “*Sicut audivimus, sic vidimus/ in civitate domini virtutum, /in civitate Dei nostri/ Deus fundavit eam in aeternuum*” (“Como lo habíamos oído, así lo hemos visto/ en la ciudad de Yavé/ en la ciudad de nuestro Dios/ Dios la hará subsistir siempre”).

El versículo 12 “*Laetetur Mons Sion,/ et exultent filiae iudae,/ propter iudicia tua, Domine*” (“Alégrese el Monte de Sión, / salten de júbilo las ciudades de Judá,/ por tus juicios Oh! Yavé”) se expresa mediante la presencia de varias jóvenes bailando dentro del recinto amurallado. Una serie de personajes que, visiblemente, se encuentra dando vueltas evoca el contenido del versículo 13: “*Circumdate Sion, et complectimini eam;/ narrate ubi turribus eius*” (“Recorred a Sión, dad la vuelta en torno de ella; contad sus torres”).

El versículo 7 “*Tremor apprehendit eos;/ ibi dolores ut parturientis*” (“Apodérase de ellos el terror/ una angustia como de mujer en parto”) se expresa visualmente mediante el recurso de representar a tres mujeres con un niño. Los barcos que aparecen en el exterior de la muralla evocan el contenido del versículo 8 “*In spiritu vehementi conteres naves Tharsis*” (“Como el viento solano,/ que hace pedazos las naves de Tarsis”).

Esta ilustración presenta el caso —relativamente poco frecuente si se toma en cuenta la totalidad del manuscrito— de contar con un texto en el que la mención de los objetos y acciones es lo bastante clara como para facilitar su versión iconográfica.

3.3.- Una ciudad de existencia real. Salmo CXXXVI (137) “*Exsulum maerores et desideria*” (fig. 3)

El texto del salmo contiene el lamento del pueblo hebreo cautivo en Babilonia. Este hecho determina la evocación de dos espacios: el que actúa como prisión y el que representa la patria perdida y añorada. La composición de la miniatura que ilustra este texto se organiza generando dos imágenes opuestas, la de dos ciudades que ocupan ambos extremos. Las figuras responden al esquema poligonal cuyas murallas aparecen cerradas. Un río, que corre entre ambas, enfatiza la función dicotómica.

En este caso, el texto identifica claramente ambas ciudades en sus versículos 1 y 5: “*Super flumina Babylonis illi sedimus et flevimus/ cum recordaremur Sion*” (“Junto a los ríos de Babilonia, allí nos sentábamos / y llorábamos acordándonos de Sión”), “*Si oblitus fuero tui, Ierusalem,/ oblivioni detur dextera mea*” (“Si yo me olvidare de ti, Jerusalem/ sea echada en olvido mi diestra”). El enfrentamiento existente entre babilonios y hebreos se expresa a través de la presencia de diversos personajes que luchan en el interior de las murallas, en tanto que el recinto se encuentra defendido por un ejército que lo custodia desde el exterior.

Esta disposición compositiva representa ambas ciudades que encarnan el enfrentamiento entre bien-mal. La miniatura ofrece, en un espacio unificado la unión

ideal y dicotómica de dos ámbitos geográficos presentes en la poesía y trasladados literalmente a la imagen.

3.4.- La ciudad identificada con la sede del mal. Salmo LIV (55) “*Contra inimicos et perfidum amicum*”

En la ilustración correspondiente a este salmo, la muralla poligonal aparece desplegada en un primer plano y visiblemente rodeada por un foso. Dentro y fuera de los muros, distintos personajes están trabados en lucha escena que evoca el contenido de los versículos 10: “*Praecipita, domine, divide linguas eorum;/ Quoniam vidi iniquitatem et contradictionem in civitate*” (“Confunde, Señor/divide sus lenguas,/ porque veo en la ciudad la violencia y la discordia”); 11: “*Die ac nocte circumdabit eam super muros eius iniquitas;/ et labor in medio eius*” (“Que día y noche giran sobre sus murallas,/ y en medio de ellas la iniquidad y la maldad”); 12: “*Et iniustitia./ Et non defecit de plateis eius/ usura et dolus*” (“Dentro de ella la insidia;/ de sus plazas no se apartan nunca/ la mentira y el fraude”).

El sentido general otorgado al conjunto de la composición representa el contenido de los versículos 16 y 24 respectivamente: “*Veniat mors super illos,/ et descendant in infernum viventes,/ quoniam nequitiae in habitaculis eorum, in medio eorum*” (“Sorpréndalos la muerte. Desciendan vivos al sepulcro/ porque no hay sino maldad en sus moradas, en su corazón”); “*Tu vero Deus, deduces eos/ in puteum interitus/ viri sanguinum et dolosi non dimidiabunt dies suos*” (“Tu, oh Dios, arrojarás a éstos/ a lo profundo del sepulcro/ Hombres sanguinarios y dolosos,/ no llegarán a la mitad de sus días,/ mas yo confiaré en ti”). En ambos casos, el texto evoca la figura del foso que, en la ilustración, aparece rodeando la muralla de la ciudad.

En esta ocasión, el espacio urbano evoca la sede de las iniquidades que pueden acosar al hombre pío. La maldad —identificada con los hombres en lucha— se encuentra por doquier, lo que explicaría las escenas dispuestas tanto en el interior como en el exterior de la muralla de modo que ésta no separa espacios de connotación diversa sino que, por el contrario, los unifica constituyendo un único contexto negativo.

3.5.- La ciudad como sede del bien. Salmo CXXVII (128) “*Pii israelitae felicitas domestica*” (fig. 4)

El caso opuesto al tomado en consideración en el ejemplo anterior, lo constituye la ilustración de este salmo, en el cual el significado del recinto amurallado remite a una connotación positiva.

Este salmo es muy breve y expresa la felicidad que embarga al hombre justo. Su texto comporta muchas referencias concretas, cuya transcripción iconográfica está realizada de manera muy fiel.

La ciudad de Jerusalén está mencionada de forma directa en el versículo 5: “*Benedicat tibi dominus ex Sion/ et videas bona Ierusalem omnibus diebus vitae tuae*” (“Bendígate Yavé desde Sion/ y veas próspera a Jerusalén todos los días de tu vida”). En la composición, la muralla poligonal se encuentra desplegada en un primer plano y constituye el marco de una serie de escenas que evocan el bienestar como índice de la manifestación de la voluntad divina. Dicha composición sigue fielmente el texto del versículo 3: “*Uxor tua sicut vitis abundans, in lateribus domus tuae;/ filii tui, sicut novellae olivarum,/ in circuitu mensae tuae*” (“Tu mujer será como fructífera parra/ en el interior de tu casa./ Tus hijos, como renuevos de olivo/ en derredor de la mesa”). La imagen presenta una escena de banquete que ocupa el ángulo derecho; de la mesa surgen ramas florecidas dispuestas entre los comensales, quienes disfrutan de la abundante comida. De este modo, se genera una vinculación iconográfica entre el

bienestar producido por la comida y la naturaleza que presenta sus más hermosos frutos. En el versículo 2, el texto indica el origen de los productos de los que goza el hombre: “*Labores manuum tuarum quia manducabis, / Beatus es, et bene tibi erit*” (“Comiendo lo ganado con el trabajo de tus manos, / serás feliz y bienaventurado”). La traslación del texto a la imagen genera uno de los relativamente escasos ejemplos en los cuales la acción desarrollada en el interior de la ciudad mantiene una relación directa con lo que sucede en el exterior. De acuerdo con esta interpretación, el muro perimetral solamente actúa como elemento divisor del mundo rural y del urbano.

En el extremo izquierdo de la composición, un edificio escorzado —cuya puerta de acceso muestra sus cortinas recogidas y en cuyo interior es visible el altar— representa la morada de Yavé, ante cuya puerta se inclina el salmista. Sobre el templo, diversas líneas onduladas separan a éste de las figuras de Cristo y los ángeles. En el centro, existe un árbol junto al que se reúnen tres personajes. La presencia del árbol reitera la mención del versículo 3: “*Uxor tua sicut vitis abundans, in lateribus domus tuae...*” (“Tu mujer será como fructífera parra/ en el interior de tu casa”). La colina, representada en el extremo derecho, marca el camino que el bienaventurado deberá recorrer para acceder a los bienes celestiales.

En el exterior de la muralla, en el extremo izquierdo, se encuentran dos cultivadores que efectúan la cosecha, en tanto que otros dos personajes arrastran una cesta llena de productos de la tierra. La pequeña escena que se desarrolla en el extremo derecho representa a dos vendimiadores recogiendo la uva en sendos recipientes. Esta ilustración constituye un invaluable documento para el conocimiento de las actividades campesinas y es uno de los contados casos en que las mismas están representadas en el conjunto del manuscrito²⁰.

De acuerdo con ciertas pautas generales de composición, en los casos en que aparecen este tipo de actividades, las mismas ocupan invariablemente el espacio inferior, indicando de manera significativa lo que es propio de la vida terrenal. En cuanto a los aspectos estilísticos, tanto en la elección de los motivos como en la resolución plástica de los mismos, se advierte la notoria influencia de las formas de representación de raigambre helenística²¹.

Esta miniatura puede ser considerada emblemática en cuanto a la riqueza de situaciones y de personajes vinculados con una idea-eje claramente identificada.

Los ejemplos analizados pueden ser tomados como elementos referenciales en cuanto a las múltiples transformaciones realizadas sobre motivos iconográficos originados en el tardío arte romano y conservados en el arte cristiano tardo-antiguo. Se advierte que el esquema que evoca la ciudad amurallada, merced a una interpretación alegórica, adquiere significados diversos que testimonian tanto las distintas posibilidades de resignificación de la imagen como los recursos interpretativos de un texto. En lo que hace a la temática desarrollada, se advierte la existencia de una selección de pasajes cuya secuencia iconográfica difiere de la literaria. Las posibilidades de traslación visual de los contenidos literarios generan un nuevo discurso en el que texto e imagen se interrelacionan y crean distintos significados cuyo eje es una idea

²⁰ Las actividades rurales aparecen en la ilustración del Salmo LXXXIV, en la que se muestra a un campesino conduciendo a los bueyes —uncidos a un arado—, mientras otros dos personajes están cosechando y un par de pastores vigila un rebaño. En la miniatura que acompaña al Salmo CIII puede verse un personaje arando.

²¹ LING, *op. cit.*, pp. 176-180 ; BIANCHI BANDINELLI y TORELLI, *op. cit.*, figs. 50-55, 82, 139, 140 y 142 ; POLLIT, *op. cit.*, pp. 185-194. Ejemplos escultóricos en STRONG, *op. cit.*, pp. 49-50, 168-169, 191-204, 318-321; KLEINER, *op. cit.*, pp. 236, 249, 290-291, 333.

rectora surgida de la exégesis del discurso. Aun cuando la composición iconográfica resulta de la reunión de contenidos, frecuentemente no relacionados entre sí, aparece un nuevo discurso que complementa y enriquece el texto. Como resultado final, se produce la transformación de la imagen bucólica helenística en otra, notoriamente simbólica, que constituye uno de los elementos fundamentales de la creación plástica medieval.