



La guerra como metáfora en el arte religioso de la Edad Media

The war as a metaphor in the religious art in Middle Ages

María Laura Montemurro¹

Resumen: Este artículo estudia cómo la iconografía de carácter militar, ampliamente presente en el mundo romano, fue muchas veces resignificada durante el periodo medieval, usándose como medio de transmisión de contenidos religiosos. Esta estrategia funcionó exitosa mente en un mundo donde la guerra era una experiencia cotidiana.

Abstract: This article studies how the military iconography, very common in the roman world, was many times resignified in medieval times, and used as a way of transmitting religious contents. This was a very successful strategy in a world where war was a familiar experience.

Palabras claves: Iconografía Militar; Arte Medieval; Cristianismo.

Keywords: Military Iconography; Medieval Art; Christianity.

Jerome Baschet (1996) da cuenta de la complejidad que se oculta detrás de la definición de la imagen medieval como Biblia de los iletrados, haciendo énfasis en el grado de funcionalidad de la misma. Dado que la producción de imágenes por motivos puros y exclusivamente estéticos no era corriente en aquel momento, toda imagen tenía un rango de utilidad. Evidentemente toda imagen comunica algo, resta entonces indagar acerca de los usos de determinadas imágenes en un período donde las formas de comunicación colectiva son limitadas, y donde existe una doctrina religiosa que atraviesa prácticamente todos los aspectos de la sociedad.

La Edad Media es una época absolutamente atravesada por la religión cristiana, pero también existe otro componente de enorme importancia que, al igual que la fe penetra en los diferentes ámbitos de la vida: la presencia de la guerra. Esta existe como una realidad tangible al igual que la figura del guerrero. Ambos ocupan un lugar fundamental en la conformación de la estructura económica y social, pero también en el imaginario de la época.

Las imágenes que circulan exitosamente en una sociedad particular son aquellas en las que la sociedad se reproduce mentalmente de alguna manera,

¹ *E-mail:* lauramontemurro@gmail.com

que son útiles porque logran un grado de identificación al expresar actitudes colectivas. Es el objetivo de este artículo analizar algunos ejemplos que demuestran que las imágenes con contenido de carácter militar que son producidas y reproducidas durante el medioevo pertenecen a esta clase.

I. La cotidianidad de la guerra

La llegada de los pueblos germánicos significó la alteración del orden político tradicional romano. Su imposición se logró mediante la conquista y las armas. Esta comunidad guerrera fue la que rápidamente se convirtió en una aristocracia rural a partir del poder político conquistado por la fuerza. Como lo señalara ya Romero (1987: 111) estas minorías conquistadoras trajeron a los territorios conquistados sus propios ideales germánicos incluyendo una concepción heroica de la vida.

Junto a estos hechos bien anclados en la realidad histórica se deben sumar otros factores que al fusionarse con las características de los pueblos invasores, delinearon muchos de los aspectos de la sociedad medieval. La concepción romana del individuo limitada al mundo terreno, que restringía sus posibilidades de trascendencia a la idea de gloria, contribuyó a reforzar la concepción guerrera de los pueblos germanos. Si bien la difusión de los cultos orientales, particularmente del cristianismo, significó un viraje hacia el mundo trascendental y espiritual, el ideal guerrero y la actitud heroica lograron perpetuarse en el sector social que conformaba la élite (Romero, 1987: 135).

Ya bien entrada la Edad Media, en pleno desarrollo de la sociedad feudal, cada señor conservaba y ampliaba sus tierras a partir de la fuerza. Las circunstancias que hacían de las armas la única forma de defensa del señorío dio preeminencia a la figura del guerrero, naturalizando la guerra como actividad corriente. La clase de los caballeros constituye hacia el siglo XI una elite cuya pertenencia estaba sumamente restringida por los altos costos que requería el equipo militar, el caballo con su adecuado equipamiento y el armamento defensivo, además de los largos años de entrenamiento que eran necesarios. La presencia del ideal heroico se manifiesta en los cantos que cuentan las hazañas de figuras como Rolando y Rodrigo Díaz de Vivar.

Constantemente, estos dos aspectos cruciales para la sociedad medieval, la guerra y la religión, se encontraron y se fundieron tanto en un plano material como ideológico. Para ilustrar el primer aspecto basta mencionar dos hechos históricos de enorme trascendencia para el mundo cristiano. La alianza de los francos con el papado, la cual se manifiesta primero en la legitimación religiosa concedida por el Papa Zacarías a Pepino, coronado como rey de los francos, continúa con la coronación de Carlomagno por León III y prosigue

con la defensa militar del cristianismo frente al avance de los infieles.

Por otro lado, la ofensiva musulmana fue la oportunidad que la iglesia encontró para encausar los impulsos agresivos de la sociedad, colocándolos bajo su órbita. Las cruzadas permitieron canalizar los impulsos guerreros en defensa de la fe conformando el ideal caballeresco, dando a la profesión de la guerra un propósito superior y cristiano.

Para ilustrar el segundo aspecto analizaremos algunos ejemplos de iconografía de carácter militar.

II. Las imágenes del combate

El relieve histórico tenía un lugar preponderante en el arte romano ya que era una forma elocuente y efectiva de comunicar, recordar y conmemorar hazañas y triunfos, respondiendo a fines políticos específicos. Entre los ejemplos posibles, las columnas conmemorativas son de gran elocuencia. Sin embargo, si se comprara la columna trajana, consagrada en el año 123, con la de Marco Aurelio, terminada en el 193, se observan algunas diferencias en el tratamiento de las figuras y en la composición que deben ser adjudicadas a algo más que a una mayor o menor intervención del taller.

En la columna aureliana, además de la exaltación de la figura del gobernante que, como señala Bedoya (1986: 6) obedece a la conjunción de ideas provenientes del pensamiento estoico y elementos griegos y orientales, existe una simplificación y síntesis en la composición junto con ciertas libertades tomadas con respecto a la forma de narración y representación de la corriente helenística, la cual seguía predominando en el arte² religioso.

Es justamente en los temas de historia contemporánea y otros de carácter privado donde comienza a vislumbrarse un cambio de contenido al que Bandinelli denominó “corriente plebeya” (Bandinelli, 1981: 38).

El mismo autor remonta el origen de esta corriente al realismo plebeyo de la época republicana, con raíces en la cultura itálica, el cual seguirá un desarrollo determinado por la preponderancia del significado y la comunicación directa del mensaje, que desplazándose desde el naturalismo al simbolismo, lleva a desarrollar determinados tipos iconográficos, esquemas compositivos e incluso características estilísticas.

2 Si bien comprendemos que el concepto de arte no es aplicable al momento histórico del que aquí nos ocupamos, lo utilizaremos con el fin de simplificar la exposición.

Esta corriente artística que se establece entre la primer mitad del siglo I a. C. y mediados del siglo I d. C. presenta dos características que consideramos determinantes para el futuro desarrollo de la imagen medieval. Por un lado se halla una composición fragmentaria en donde, o bien se superponen escenas independientes sobre un mismo fondo, o bien se distribuyen escenas heterogéneas sin ilación lógica.

La otra característica importante es el uso de la perspectiva jerárquica, según la cual las proporciones naturalistas de las figuras son sustituidas por otras que dan cuenta de la importancia jerárquica del personaje representado. La misma lógica se aplica a la representación de partes anatómicas y objetos, representando en dimensiones mayores aquello que se considera de mayor importancia.

El arte plebeyo es adoptado hacia fines del siglo III y principios del IV en el ámbito áulico y oficial rompiéndose con la tradición helenística, característica que señala el paso hacia el arte medieval. En los ejemplos cristianos del arte tardo antiguo se adoptan las características anteriormente señaladas para el arte plebeyo: una esquematización de las figuras que tiende a enfatizar aquello donde se centra el interés, y una organización espacial arbitraria.

Sin embargo es interesante notar que si bien hay varios lazos que pueden establecerse desde el punto de vista iconográfico entre el arte antiguo y el primer arte cristiano, en este último las representaciones que implican situaciones de combate o incluso la figura del guerrero, no son frecuentemente representadas.

Esto se explica en principio porque el primer arte cristiano, o al menos que ha llegado hasta nuestros tiempos, es un arte casi exclusivamente funerario que circunscribe el repertorio iconográfico a un núcleo temático relacionado con la salvación.

Cuando este finalmente sale al ámbito público, las representaciones más tempranas en edificios eclesiásticos responden a circunstancias bastante específicas que conciernen al establecimiento de la doctrina y la representación de un imperio cristiano universal en donde Cristo es su máximo regente.

Existen, sin embargo algunas escenas militares que, como otros temas iconográficos, también demuestran relación con el arte romano. Según Grabar por ejemplo (1980: 59) las escenas bíblicas de los mosaicos de Santa María la Mayor fueron concebidas según los esquemas de escenas militares de las columnas romanas. Sin embargo debemos tener en cuenta que estas

representaciones de carácter bélico ilustran escenas del antiguo testamento y por ende pueden considerarse de carácter histórico.

El mismo autor afirma que “Lo que la imaginería militar ofrecía a los iconógrafos solía ser inutilizable en los programas corrientes del arte paleocristiano. Su efecto se deja sentir sobre todo en las ilustraciones muy antiguas de manuscritos de los libros históricos de Antiguo Testamento, las que datan del siglo V” (Grabar, 1980: 55). Cuando posteriormente el tema de la guerra vuelve a tener popularidad, tendrá en muchas ocasiones una finalidad muy diferente a la del relato histórico.

En general, las imágenes representadas por el arte cristiano tardo antiguo y medieval no son importantes en sí mismas sino por aquello que significan. Por medio de la iconografía, el orbe cristiano intenta expresar una doctrina política y religiosa de carácter universal. A partir de esta particular funcionalidad de la imagen se retoma un tópico del arte romano como es la escena bélica pero con un cambio sustancial de contenido en el cual es posible señalar un aporte original del periodo medieval.

III. El salterio de Utrecht y la psicomaquia

Si bien los caracteres estilísticos del Salterio de Utrecht están ligados al arte helenístico, (lo que respondía sutilmente a los intereses políticos del imperio carolingio) en lugar de la raíz plebeya que señalamos en los orígenes del arte medieval, este resulta de gran utilidad para entender los usos y las interpretaciones que la Edad Media hizo de la representación de la guerra y del guerrero.

El salterio fue realizado entre los años 820 y 830, en la abadía de Hautvillers. Contiene 150 salmos que siguen la ordenación de la Vulgata, y cada uno cuenta con una ilustración. Lo particularmente interesante de este salterio es el desafío al que debió hacer frente el ilustrador (o más bien, el ideólogo de las ilustraciones) al tener que plasmar en imágenes textos cuyas ideas, debido a su carácter poético, se hacen muy difíciles de traducir en imágenes.

A esta misma dificultad se debe que la ilustración de salterios anteriores haya sido muy limitada, representando escenas de la vida de David, José, Moisés, episodios evangélicos y alegorías morales (Manzi, 1991: 57).

El estudio de una de estas ilustraciones puede ayudarnos por un lado a comprender la metodología usada para ilustrar el contenido de los salmos y por el otro, a comprender como un tópico del arte de la antigüedad como es el tema bélico, es tomado y resemantizado en el arte medieval.

Imagen 1: Salterio de Utrecht. Salmo 111



El Salmo 111 es un canto de alabanza por la providencia que beneficia a los hombres temerosos de Dios. En el centro de la composición hay una construcción arquitectónica donde, debajo del ábside central, se halla el hombre justo que protagoniza el salmo haciendo actos de beneficencia que ilustran su condición como tal. Lo que nos interesa particularmente es la representación de los soldados armados.

Es posible distinguir dos grupos de estos personajes, uno que se acerca por la izquierda de la composición y otro que se encuentra en el lado derecho. El grupo que se acerca por el lado izquierdo porta armas y escudos, pero no tiene un accionar beligerante sino que, como observa Ofelia Manzi “podemos ver en ellos a la defensa de la fortaleza que crea la acción del hombre bueno” (Manzi, 1991: 61). El otro grupo, igualmente armado y aparentemente dirigido por una figura diabólica con tridente, es tragado por un gran hoyo.

Más interesante que señalar las posibles fuentes que pudieron haber influenciado la resolución de esta iconografía tan particular, nos resulta puntualizar el uso dado al tópico iconográfico de carácter militar. En este caso es fácil notar que el mismo personaje, el guerrero, es usado para señalar dos condiciones bien diferentes. En el primer caso, los soldados representan la defensa de la justicia.

En el salmo correspondiente no existen referencias textuales que deriven en esta traducción plástica. Hay en cambio una idea general que, manifestada en algunas líneas de difícil ilustración, origina esta imagen, por ejemplo: (el hombre justo) su justicia permanece para siempre (...) está muy tranquilo, nada teme, terminará por triunfar contra sus opresores (Salmos 111, 3-8).

El segundo grupo personifica la injusticia. Según el salmo “El criminal, al verlo, se enfurece, se consume de rabia, rechinando los dientes. El propósito del criminal será un fracaso” (Salmos 111, 10). La solución iconográfica que muestra al grupo de personajes como cayendo en un foso, pudo fácilmente ser inspirada por el “rechinarse de dientes”, elemento que junto a la figura demoníaca deja perfectamente claro cual es el carácter de estos personajes.

Sin embargo, como puede leerse en estas líneas, las únicas que hacen referencia a los enemigos de la justicia, no se especifica que estos personajes sean soldados ni se da ninguna referencia que permita asumir que estos deban estar armados. Los únicos calificativos que se utilizan son los de criminal y opresor, a partir de los cuales se interpretó la caracterización militar como la más adecuada para dar a entender que se tratan de enemigos, por un lado del hombre justo, pero también enemigos de la justicia y del temor a Dios que encarnan los buenos soldados.

En este sentido, ambos bandos vendrían a encarnar los conceptos abstractos de justicia e iniquidad. Lo que nos muestra esta escena es la resemantización efectuada sobre el tema del guerrero. Ya no se trata de la figura del combatiente en si misma, sino lo que ella representa en función del contenido de la doctrina.

Una imagen familiar y cotidiana como la del guerrero y la batalla, que por pertenecer al imaginario popular debían resultar fácilmente inteligibles, se tornan metáforas de ideas que, siendo radicales al cristianismo, debían traducirse en imágenes que pudieran actuar como instrumento efectivo y funcional para el arraigo de la enseñanza de la doctrina. Esta ilustración es solo uno de los muchos ejemplos que en el salterio utilizan la representación de la guerra y del guerrero como metáforas de índole moral, ya sea como encarnaciones del bien, del mal o del combate entre ambos.

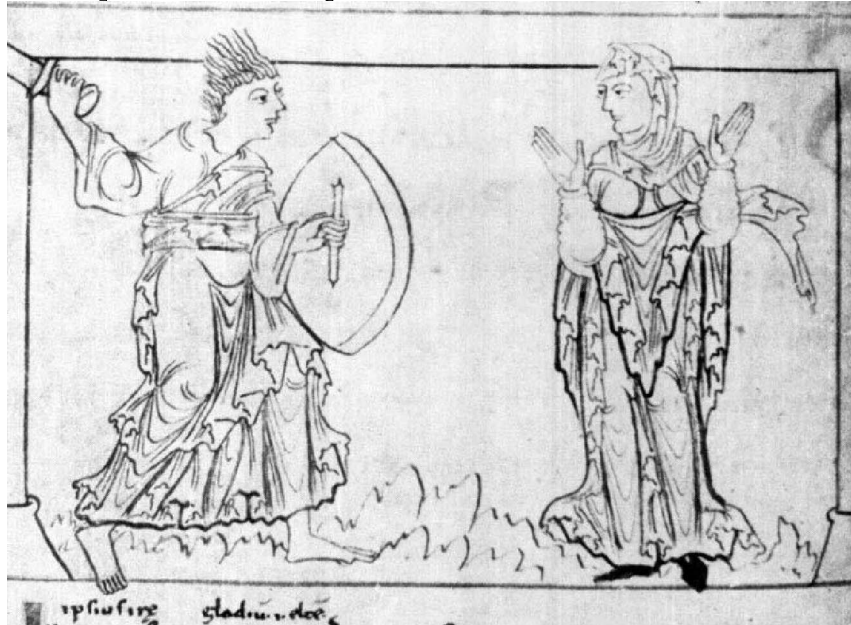
El salterio, sin embargo, debido a su misma naturaleza estaba destinado a una circulación sumamente limitada. Las posibilidades de una comunicación masiva de los contenidos doctrinales se ven aquí coartadas. Esta resignificación efectuada sobre temas militares con fines doctrinales, adquiere mayor sentido cuando se trata de imágenes destinadas a llegar a un número de espectadores mucho más amplio.

Male (1958: 202) adjudica a Tertuliano ser el primero en haber caracterizado a las virtudes como figuras guerreras luchando contra los vicios. Esta imagen representa claramente un tema central del cristianismo. El hombre debe luchar contra las inclinaciones de la carne, y por ende contra si mismo: “Quiero hacer el bien, y me encuentro haciendo el mal. En mi interior me agrada la ley

de Dios, pero veo en mi cuerpo una ley que lucha contra la ley de mi espíritu y me esclaviza en la ley del pecado que hay en mi cuerpo (Carta a los romanos 7, 21-23). El alma se convierte en un campo de batalla. El eterno combate entre las aspiraciones del espíritu y las inclinaciones de la carne recibe a partir de Tertuliano una forma concreta.

Sin duda, también la Psicomaquia del poeta español Prudencio hizo importantes aportes a la resolución plástica que se le dio a este tema durante la Edad Media. Allí se describe el combate entre los dos bandos. Las parejas constituidas por la fe y la idolatría, el pudor y el libertinaje, la paciencia y la cólera, el orgullo y la humildad, la sobriedad y la lujuria, la avaricia y la caridad, la concordia y la discordia, se enfrentan, provocan y atacan en combates singulares. Una copia de este poema de Prudencio, datado entre los siglos X y XI procedente de Canterbury y que actualmente se halla en la London British Library muestra cómo se resolvió la ilustración del tema narrado.

Imagen 2: Copia de la Psicomaquia de Prudencio. La Ira Atacando a la Paciencia



En esta imagen se muestra el combate entre la ira y la paciencia. La ira, vestida y armada para el combate atenta con su espada contra la figura de la paciencia, que espera desarmada sin dar muestras de defenderse. En la próxima escena, la espada de la ira se rompe en pedazos sobre la cabeza de la Paciencia. Esta ilustración sigue de manera casi literal la escena correspondiente narrada en el poema. Se describe el desarrollo y desenlace del enfrentamiento. La escena es dinámica, las figuras, o al menos la Ira, están en acción. Si bien, la metáfora del combate para puntualizar la eterna lucha entre las tendencias de la carne y las aspiraciones del espíritu tendrá larga data en la historia del arte, las adaptaciones a los usos y soportes de las imágenes originarán diferentes soluciones plásticas.

La fórmula iconográfica establecida en la Edad Media para representar la idea del vencedor y del vencido, y que perdurará en los siglos siguientes, consiste en mostrar al vencedor erguido y triunfante, y bajo sus pies la figura del vencido. Este esquema es el que se aplicó en muchas de las representaciones medievales de la psicomaquia, añadiéndose en ocasiones un aspecto diabólico a la imagen del vicio. Tal solución plástica es la que podemos encontrar en muchas de las iglesias románicas y del gótico temprano, por ejemplo en Aulnay.

Imagen 3: Psicomaquia. Aulnay. Siglo XIII



Allí, la representación de los vicios y virtudes se dispone sobre las arquivoltas del tímpano. Están resueltas de manera bastante sistemática sin detalles que las diferencien entre sí, aunque cada pareja está acompañada por los nombres que las identifican. Sólo algunos cambios en las posturas de las virtudes alivianan la monotonía del conjunto. Las virtudes, en posición frontal y estática, están armadas con grandes escudos y espadas. Bajo ellas yacen los vicios. Si bien a partir de los elementos que las caracterizan y del esquema utilizado no caben dudas de que se trata de figuras armadas, de soldados que han batallado, el dinamismo de la lucha se ha suprimido para mostrar solamente el desenlace final: la victoria de las virtudes.

Según el principio de síntesis que funciona sobre las imágenes y atendiendo a su función principal de grabar en las mentes de los espectadores un hecho fundamental para el pensamiento cristiano, mostrar los pormenores de la

batalla no es importante, sino tan solo lo es su inexorable resultado. En este caso, la potencialidad moralizante y educativa que se deriva de este particular uso del tema del combate llega a su máxima concreción, en principio por su emplazamiento en el ámbito público, pero también por el grado de persuasión alcanzado a partir de la eliminación de todo detalle anecdótico que pudiera desviar la atención del espectador, situándose en el tema central de forma directa y clara.

Lo interesante de lo anteriormente expuesto es volver a puntualizar el uso metafórico que la Edad media hará de un tema iconográfico corriente en la antigüedad, el combate, y que adaptado a sus usos e intereses será resignificado y reelaborado, derivando en imágenes como las aquí analizadas.

IV. Los santos militarizados

Hasta aquí nos hemos detenido en ejemplos que involucran personificaciones de conceptos abstractos. Sin embargo, la importancia que en la Edad Media adquiere la figura del caballero llega hasta el punto de que sus características son proyectadas a figuras concretas, protagonistas del imaginario cristiano, como son los santos y mártires.

Con la paz de la iglesia y el ascenso del cristianismo crece en el siglo IV el culto a los mártires. Se exhuman los cuerpos y se los coloca en tumbas jerarquizadas por la arquitectura. A partir de la redacción de las Actas se da cuenta de sus procesamientos y muertes, y sus imágenes e historias se instalan definitivamente en el imaginario de la gente. Como señala Ofelia Manzi (Manzi, 1997: 127) el rasgo mas notable de la figura de los mártires y santos es su existencia terrena, de la que se desprende su capacidad para actuar como intermediarios entre Dios y los hombres.

La primera característica es lo que los diferencia de las divinidades paganas, y además permite, a través de su biografía, ser ejemplo de conducta y constituirse en medio de salvación. En los comienzos de la cristiandad se consideraba que las almas de los mártires eran las únicas que podían acceder al cielo antes del fin de los tiempos y del juicio final, por ende estos se convertían en seres privilegiados generadores de salvación, como lo testimonian numerosas imágenes que los presentan como intercesores de los difuntos ante el mismo Cristo.

En algunos casos, la figura del santo mártir se infunde también del carácter guerrero que caracteriza al período. La vinculación del santo con la guerra no escapará al particular uso que de ella hace la Edad Media en tanto metáfora-símbolo del combate con las fuerzas del mal. Esta identificación se verá

además en ciertos momentos alentada por circunstancias históricas específicas como las cruzadas.

Un ejemplo paradigmático de lo dicho es el caso de San Jorge. Esta leyenda en la que se identifican componentes de mitos egipcios y griegos tuvo mucho éxito entre los cristianos de Siria. Más tarde el culto de San Jorge pasa a Constantinopla y a Occidente.

Según la leyenda originada alrededor del siglo IV, Jorge era un soldado romano, cristiano, originario de Capadocia al servicio de Diocleciano que al rehusarse a participar de las persecuciones a los cristianos sufrió el martirio. La *Leyenda Dorada* popularizó el relato en el que San Jorge combate con un dragón que estaba a punto de devorar a una joven princesa. Según Reau (1996: 154) los cristianos de Siria hicieron de la lucha del santo contra el dragón el símbolo de la conquista de Capadocia, mientras que la princesa se interpretó más tarde como el símbolo de la iglesia cristiana y el dragón se convirtió luego en símbolo del paganismo (Reau, 1996: 155).

Si bien había ya iglesias bajo su advocación antes del siglo XII, fue adoptado como patrono por los cruzados en tierra santa.

Imagen 4: San Jorge luchando contra el dragón. Tímpano de la catedral de Ferrara (c. 1135)



En el tímpano de la catedral de San Jorge en Ferrara se halla una representación de este santo combatiendo con el dragón. Esta imagen originada en la primera mitad del siglo XII, ejemplifica uno de los tipos iconográficos más difundidos del mártir. Montado en su caballo y armado como caballero, blandiendo su espada se dispone a rematar al dragón que yace a sus pies ya abatido. La composición está conformada únicamente por las dos figuras mencionadas, habiéndose elegido no representar a la princesa salvada así como tampoco pareció importante dar ninguna referencia espacial ni otros

posibles detalles que acompañan a veces a esta iconografía.

Al focalizarse en la matanza del dragón, parte del relato se pierde. Se prescinde del motivo por el cual San Jorge llega a combatir con el monstruo para concentrarse en la matanza misma. El santo aparece con todos los atributos del caballero, la cota de malla, casco, escudo y espada, mientras que la lanza yace ya hundida en el dragón. Incluso su caballo está equipado para la guerra. Representada en su momento culmine, a la escena se le confiere mayor dramatismo a partir de la jerarquización de la figura del santo que, además de su pose heroica, es sobredimensionada hasta superponerse al marco del luneto. También vale la pena resaltar el hecho de que se lo represente a caballo. Si bien no es una de las iconografías más difundidas, a San Jorge se lo representa también a pie en el momento de abatir al dragón.

El representarlo a caballo jerarquiza, por supuesto, su condición de soldado. Vemos en esta imagen la representación del guerrero como defensor de la fe cristiana, combatiente de la maldad encarnada en el dragón, símil de la serpiente. La actitud heroica, el ideal de gloria y el carácter caballeresco en general, son extrapolados a este mártir de Cristo que se constituye como paladín de la verdadera fe.

De esta manera, la figura del mártir que por su misma condición se erigía como modelo e ideal cristiano y como protagonista de la salvación, materializa estos aspectos mediante la personificación del caballero, con lo que esto implicaba en el imaginario de la época, mostrándolo en pleno ejercicio de su actividad.

Si bien la imagen del soldado como combatiente en favor de la fe cristiana se populariza en la Edad Media en numerosas figuras, sus raíces por excelencia se encuentran en la imagen de San Miguel Arcángel luchando contra el dragón, tomado del Apocalipsis 12, 7-9, imagen que solo se diferencia de las de San Jorge por la representación alada de Miguel. El ángel combate generalmente a pie, y en pocas ocasiones a caballo respondiendo en este caso a la concepción de San Miguel como un caballero de la cruzada, como se puede ver en el coro de San Jorge de la catedral de Bamberg.

Hay que mencionar por último que el caso de San Jorge es solo el más popular entre los santos que han sido “militarizados” por la edad media, como Demetrio y Mercurio quienes se convirtieron junto con San Jorge en patronos de los cruzados, e incluso Santiago Apóstol entre cuyas formas de representación se encuentra un tipo ecuestre, Santiago Matamoros, que se difunde tardíamente durante la Reconquista.

Sin embargo, lo que distingue a San Jorge de estos otros casos es la plasmación que en él se hace de una idea intrínseca a la doctrina cristiana que se resuelve en una fórmula fácilmente legible y de gran efectividad comunicativa al utilizar como principales componentes dos elementos profundamente arraigados en la mentalidad medieval: el uso del dragón-serpiente como representación del mal (llámese a este demonio o infieles), y la imagen del soldado como combatiente defensor de la cristiandad, idea que se ve reforzada en el contexto de las cruzadas.

V. Conclusión

Hemos visto a partir de los ejemplos estudiados cómo la iconografía militar en sus diferentes variantes es ampliamente utilizada para la comunicación de contenidos cristianos. La insistencia en este uso del tema de la guerra y del guerrero pone en evidencia una estrategia comunicativa, ricamente explotada en la época medieval, basada en la imbricación existente entre la sociedad y el la actividad militar, a partir de la cual se logra materializar en imágenes concretas contenidos intrínsecos a la fe cristiana.

En los ejemplos analizados, y especialmente en los destinados a un consumo público, se utilizan estrategias discursivas y otras concernientes al tratamiento plástico y compositivo, que acentúan su carácter didáctico en tanto priorizan la claridad e inteligibilidad del mensaje.

La amplitud del tema permite que las características del guerrero sean aplicadas tanto a figuras que encarnan el bien como aquellas que encarnan el mal, tal como se vio en el salterio de Utrecht. Sin embargo, la condición del buen guerrero siempre es destacada mediante recursos de tipo iconográfico por los cuales estos personajes no solo se definen como buenos soldados sino que, en casos como el de San Jorge, encarnan además el ideal caballeresco.

Por último creemos necesario aclarar que solo se tomaron en consideración las imágenes que respondían a los fines del artículo, dejándose de lado casos como las escenas pertinentes en el *Tapiz de Bayeux*, que poseen un carácter de crónica, sin por ellos haber agotado los múltiples ejemplos posibles ni las posibilidades de acertamiento a los mismos.

Bibliografía

- BEDOYA, Jorge. M. *La narración en las columnas conmemorativas romanas y en los mosaicos paleocristianos*. Buenos Aires: Opfyl 1986.
- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Del Helenismo a la Edad Media*. Madrid:Akal, 1981.
- BASCHE, Jérôme y J. C. SCHMITT (dir). *L'image. Fonctions et usages des images dans l'occident médiéval*. París: Cahiers du Léopard d'or, 1996.
- DUBY, George. *Guerreros y Campesinos. Desarrollo inicial de la economía europea (500-1200)*. Madrid: Siglo XXI Editores,1992 (1976).
- GRABAR, André. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid:Alianza, 1985 (1979).
- LE GOFF, Jacques. *La Baja Edad Media*. Madrid: Siglo XXI editores, 1985 (1965)
- MALE, Emile. *L'art religieux en France au XIII siècle*, París, A. Colin, 1958 (1898).
- MANZI, Ofelia. *Los gestos de la guerra en un manuscrito carolingio. Estudios e investigaciones*, Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia de las Artes, n. 4, 1991.
- MANZI, Ofelia. *Modelos de heroización. Entre paganismo y cristianismo*. Temas Medievales PRIMED CONICET, n 7, 1997.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano .Tomo 2, vol. 2: Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- ROMERO, José Luis. *La Edad Media*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica,1987 (1949).