

El castillo como imagen. Forma de representación y simbolismos en una iluminación carolingia.

The castle as image. Form of representation and symbolism in a Carolingian illumination.

Fernando Jara Garay¹
fjnjar@gmail.com

Resumen.

Frente al poco tratamiento del carácter simbólico de la arquitectura de los castillos, este trabajo intenta revisar su presencia en una imagen del siglo IX que representa a la ciudad escatológica de la Revelación, un libro que proveyó a la imaginación medieval el estímulo para la creación de una copiosa iconografía. Uno de los primeros testimonios de esta iconografía en el campo de la iluminación de los manuscritos medievales es el Apocalipsis de Tréveris; en este, la representación de la Jerusalén Celestial, estudiada por investigadores como Peter Klein, Bianca Kühnel, Michael Embach, Annelen Ottermann, y Richard Emmerson, nos muestra a través del imaginario del iluminista carolingio, la presencia simbólica de la imagen del castillo mediante una representación esquematizada que constituye un signo icónico con diversas connotaciones.

Palabras clave.

Castillo, imagen, arquitectura, iconografía, simbolismo.

Summary.

Faced with little treatment of the symbolic nature of castle architecture, this paper attempts to review its presence in an image of the 9th century, which represents the eschatological city of Revelation, a book that provided the medieval imagination with the stimulus for the creation of a copious iconography. One of the first testimonies of this iconography in the field of medieval manuscript illumination is the Apocalypse of Trier; in it, the representation of the heavenly Jerusalem, studied by researchers such as Peter

¹ Maestro en Ciencias con Mención en Arquitectura, profesor en la Universidad de Ciencias Aplicadas, Perú. Orcid 0000-0001-7099-6059

Klein, Bianca Kühnel, Michael Embach, Annelen Ottermann, and Richard Emmerson, shows us, through the imagery of the Carolingian illuminist, the symbolic presence of the image of the castle through a schematized representation that constitutes an iconic sign with various connotations.

Keywords.

Castle, image, architecture, iconography, symbolism.

Recepción del artículo: 03-09-22

Aceptación del artículo: 14-03-23

Introducción

La capacidad de comunicar significado de la arquitectura de los castillos está recién empezando a ser valorada, y es tan importante como la de la arquitectura religiosa², la cual ha sido tratada por la historiografía de la arquitectura tan copiosamente. Ya en nuestro trabajo “La arquitectura de los castillos ingleses y el debate historiográfico”³, hemos señalado que el conocimiento histórico de los castillos supone su interpretación, y esta implica dilucidar su carácter simbólico, vinculándolo a la cultura, al pensamiento y al imaginario medieval⁴. Pues como señala Margaret Wheatley (2015), estas obras arquitectónicas son realizaciones culturales que conllevan valores y profundos contenidos, importantes para todo enfoque historiográfico de los castillos que vaya más allá del edificio mismo y de su función bélica-defensiva:

*It is necessary to accept the basic ideas of lordship and defence communicated by the castle's characteristic architectural features, as a first step in recognizing it as a meaningful architecture. However, the second step is to move beyond these basic meanings, to explore texts, images and ideas that reveal the castle's more complex symbolic and ideological connotations*⁵.

Si bien Wheatley señala que últimamente se realizan múltiples estudios en torno a la relación entre los castillos y la cultura medieval, añade que, sin embargo, estos no se plantean ni responden las preguntas fundamentales sobre la posición del castillo como un fenómeno de toda la cultura medieval; lo cual para esta autora supondrá ‘...integrar evidencia arquitectónica, visual y textual, para explorar la idea del castillo en la escritura y el pensamiento medieval, en el arte y en la práctica arquitectónica’⁶.

En este sentido, y refiriéndonos a un campo más específico de esta búsqueda de vinculación de los castillos a la cultura de la Edad Media, nuestro trabajo se centra en revisar los estudios realizados acerca de su presencia en el imaginario

² Wheatley 2015, pp.78-79

³ Ver: Jara, Fernando. “La arquitectura de los castillos ingleses y el debate historiográfico. Unas precisiones teóricas”, En: *Revista Chilena de Estudios Medievales*. Núm. 18 (2020). Pp.62-70.

⁴ Jara 2020, p.69

⁵ ‘Es necesario aceptar las ideas básicas de señorío y defensa comunicadas por los rasgos arquitectónicos característicos del castillo, como primer paso para reconocerlo como una arquitectura significativa. Sin embargo, el segundo paso es moverse más allá de estos significados básicos, para explorar textos, imágenes e ideas que revelan las connotaciones simbólicas e ideológicas más complejas del castillo.’ Wheatley 2015, p. 2 (Traducción propia). Ver también Wheatley 2015, p. 14

⁶ Wheatley 2015, p.3

medieval, en este caso particular en el arte, en una iluminación carolingia, específicamente en la representación de la Jerusalén Celestial en el folio 69r del Apocalipsis de Tréveris⁷, para conocer el tratamiento que ha merecido este motivo iconográfico-arquitectónico medieval, la ciudad escatológica del fin de los tiempos, en su forma de representación y en sus connotaciones simbólicas.

Debemos tener presente que la palabra castillo en la Edad Media supuso la idea de muchas más construcciones que las que normalmente asociamos con ella⁸, incluyendo las diversas arquitecturas fortificadas de la época, entre ellas por supuesto la de las ciudades; cuya imagen se constituyó basándose en los rasgos arquitectónicos característicos de la arquitectura defensiva que en el medioevo caracterizó a los castillos⁹. Podemos decir, por otro lado, que al centrarnos en los estudios sobre esta específica representación de Jerusalén Celestial del manuscrito de Tréveris, estudiaremos la arquitectura del castillo medieval como imagen, pues como confirman Bailey, Kinsella y Thomas (2017)¹⁰ el tratamiento de los castillos en la mentalidad medieval, implicará el estudio de su presencia en las diversas artes de la época, incidiendo en que la imagen arquitectónica en las obras artísticas es para la cultura medieval tan importante como los edificios mismos:

The study of medieval architecture (.....) must not only acknowledge these structures as Cultural artefacts, but also recognize the myriad intersections that link these remnants to other aspects of the creative and intellectual life of medieval England (.....). Architectural structures, whether existing in the real world, in plans and diagrams, or in the imagined spaces of art and literature, can form a focus of memory and shared identity¹¹

Cabe agregar que estos estudios de la representación de la ciudad escatológica en el manuscrito del Apocalipsis de Tréveris, al estar dedicados al arte de la

⁷ Trier, Stadtbibliothek und Stadtarchiv, Hs. 31.

⁸ 'La yuxtaposición más fundamental de la idea y la forma del castillo ocurre en la palabra misma. (.....) denota una gama más amplia de recintos fortificados que las defensas normandas, feudales y privadas con las que generalmente se asocia'. Wheatley 2015, p.15 (Traducción propia)

⁹ Wheatley 2015, pp.22,30

¹⁰ Bailey, Kinsella, Thomas 2017, pp.1-6

¹¹ 'El estudio de la arquitectura medieval (.....) no sólo debe reconocer estas estructuras como artefactos, sino también reconocer las innumerables intersecciones que vinculan estos restos con otros aspectos de la vida creativa e intelectual (.....). Las estructuras arquitectónicas, ya sea que existan en el mundo real, en planos y diagramas, o en los espacios imaginarios del arte y la literatura, pueden formar un foco de memoria e identidad compartida'. Bailey, Kinsella, Thomas 2017, p.1 (Traducción propia). Ver también Wheatley 2015, pp.1-2

iluminación en un códice en el cual se realiza la construcción iconográfica de esta ciudad imaginaria, se realiza en un espacio de estudio fascinante pues, como señala Rodríguez (2016), las imágenes de los libros iluminados eran en la edad media, depositarios de la memoria, y una verdadera puerta de acceso a momentos históricos y míticos a la vez¹².

El libro del Apocalipsis y la representación de Jerusalén Celestial

El libro del Apocalipsis o libro de la Revelación es el último de los libros del Nuevo Testamento, atribuido a San Juan y escrito en el primer siglo de nuestra era¹³, es un libro que tiene un carácter especial por la singularidad de su recepción en la iglesia cristiana y en el arte; no obstante, es recién en los siglos IV y V en los que aparece una iconografía relacionada a la Revelación¹⁴. Este libro del Apocalipsis según San Juan, como señala Elena Ota (2022), dio al mundo occidental una descripción de lo que el hombre nunca había podido ver, el cielo como la estancia escatológica de la creencia cristiana, la Jerusalén Celestial como tipo iconográfico para el arte medieval¹⁵, aclarando que esta importancia del texto de Juan y su iconografía se refiere al medioevo occidental, ya que en Bizancio como dice Ota citando a Angela Volan, este texto fue ignorado y desautorizado¹⁶.

La idea de una ciudad celestial tiene lejanos orígenes que a través de la biblia hebrea llegan al pensamiento cristiano, y es en el Apocalipsis según San Juan

¹² 'En las épocas antigua y medieval, la interiorización de las voces y los hechos del pasado manteniéndolos vivos en la memoria era el fin último de la lectura, ya sea a través de palabras o imágenes, y la marca del verdadero conocimiento y conducta ética. Los libros funcionaron, entonces, como depositarios de la memoria. (.....). Las ilustraciones que acompañan a los textos subrayaban la calidad visionaria y liminal del libro (como un umbral a otros mundos), estimulando la implicación emocional de los lectores en los hechos narrados'. Rodríguez 2016, p.56

¹³ Si bien durante la Edad Media se atribuyó este escrito a San Juan Evangelista, la investigación moderna identifica al Juan de la Revelación como un judío creyente en Cristo exilado de Palestina durante la segunda revuelta judía de los años 63-73 después de Cristo. Emmerson 2018, p.11

¹⁴ Kühnel 1987, pp.119-120

¹⁵ 'La existencia del cielo o un lugar celestial de estancia reservado para los justos es un componente cardinal de la creencia cristiana. Sin embargo, como admitió Pseudo-Athanasios (d. c. 1200), ni un solo ser humano pudo ver el cielo e informar cómo se veía (.....). Para los europeos occidentales, uno de los principales tipos iconográficos del cielo era la Jerusalén Celestial (Apoc. 21: 9- 22: 5), que se observaba con frecuencia en ilustraciones de manuscritos apocalípticos y representaciones del Juicio Final'. Ota 2022, p.479 (Traducción propia)

¹⁶ Volan, A. (2005), 'Last Judgments and Last Emperors: Illustrating Apocalyptic History in Late- and Post-Byzantine Art', PhD thesis, University of Chicago, Chicago, 3. Citado en Ota 2022, p.490

donde, concebida como la Nueva Jerusalén, tiene una de las descripciones más detalladas¹⁷, esta descripción se encuentra específicamente en el capítulo 21:9, del cual tenemos una buena traducción al castellano por Del Olmo (2012)¹⁸. Esta descripción de Jerusalén Celestial, sin embargo, dará lugar a diferentes interpretaciones, configuraciones, símbolos y modos de representación, lo que sucede no solamente en el caso de la imaginada ciudad prometida, sino en el de toda la imaginaria y simbolismos que este libro generó¹⁹. Bianca Kühnel señaló el mosaico de Santa Pudenciana del siglo V como el primer testimonio existente de una representación de la Jerusalén Celestial; obra en el estilo de la “Antigüedad tardía” que nos muestra que en el arte tardo-antiguo la concepción de la Jerusalén Celeste se basó mayormente en los elementos de la Jerusalén real; en ella tendríamos en realidad no una representación ceñida al texto de San Juan, sino una más bien basada en elementos arquitectónicos de la Jerusalén histórica reformada con las obras de Constantino²⁰.

Luego el arte occidental se distanciará de esta concepción, y este alejamiento hacia una interpretación alegórica de la Jerusalén Celestial, es una idea que alcanza su total desarrollo en el pensamiento de San Agustín, en el cual se identifica a la ciudad escatológica con la iglesia cristiana del presente medieval²¹. Esta visión alegórica de la ciudad celestial resultará en unas representaciones formales más remotas de las características físicas de la Jerusalén

¹⁷ Del Olmo 2012, p.37

¹⁸ ... Y me transportó en espíritu a un monte de gran altura y me enseñó la ciudad santa, Jerusalén, bajando del cielo, desde Dios, con la gloria de Dios. Su resplandor es semejante a piedras preciosas, como piedra de jaspe cristalino: tiene una muralla grande y alta, con doce puertas, y en las puertas doce ángeles, con nombres grabados, que son los de las doce tribus de los hijos de Israel. A oriente, tres puertas, y al norte, tres puertas, y al mediodía, tres puertas, y al occidente, tres puertas. Y el muro de la ciudad tiene doce cimientos, y sobre ellos, los doce nombres de los doce apóstoles del Cordero. Y el que hablaba conmigo tenía una vara de oro como metro para medir la ciudad y sus puertas y su muralla. Y la ciudad es cuadrada, y su longitud es tanta cuanta su anchura. Y midió la ciudad con la vara: unos doce mil estadios: su longitud, su anchura y su altura son iguales. Y su muralla medía ciento cuarenta y cuatro codos, medida de hombre, que es la del ángel. Y las piedras de la muralla son de jaspe, y la ciudad es de oro puro, semejante a cristal claro. Los cimientos de la muralla de la ciudad están adornados con todas las piedras preciosas: el primer cimiento, de jaspe; el segundo, de zafiro; el tercero, de calcedonia; el cuarto, de esmeralda; el quinto, de sardónice; el sexto, de cornalina; el séptimo, de crisolina; el octavo, de berilio; el noveno, de topacio; el décimo, de crisopacio; el undécimo, de jacinto; el duodécimo, de amatista. Y las doce puertas, son doce perlas; cada una de las puertas era de una sola perla. Y la plaza de la ciudad era de oro puro como cristal transparente. Y no vi templo en ella, pues su templo es el Señor Dios. Del Olmo 2012, p.42

¹⁹ Kühnel 1987, pp.112, 120-121

²⁰ Kühnel 1987, pp.63,70, (Traducción propia)

²¹ Kühnel 1987, p.76

histórica, buscando acercarse a la idealidad implícita en el texto original; llegando a representaciones abstractas, de las que podemos citar como una de sus principales expresiones al apocalipsis de Valenciennes²², también carolingio y también del siglo IX como el de Tréveris, en este sentido igualmente podríamos mencionar como ejemplos de representaciones abstractas a las representaciones de la ciudad celeste de los llamados Beatos²³.

El apocalipsis de Tréveris.

El manuscrito que constituye el primer ciclo de ilustraciones de la Revelación según San Juan en un códice, es el Apocalipsis de Tréveris²⁴, está fechado en las primeras décadas del siglo IX, años del sacro imperio carolingio, no existiendo ejemplos más tempranos siendo Peter K. Klein (1975) quien lo fechó y lo atribuyó a la escuela de Tours²⁵. Klein hizo esta atribución en base a consideraciones paleográficas, y desde el punto de vista del trabajo artístico²⁶; pero disintiendo de esta opinión de Klein, Michael Embach (2014) planteó que, si bien esa vinculación parece darse en la parte escrita del manuscrito, no se sostiene en su aspecto iconográfico, debido a que los manuscritos de Tours generalmente no tienen ciclos de ilustraciones, y el Apocalipsis de Tréveris además carece de la ornamentación propia de esta escuela²⁷.

También plantea Embach que este ciclo pictórico del manuscrito de Tréveris, además de ser el más antiguo conocido, tiene la calidad de ser el conjunto iconográfico más completo del Apocalipsis de San Juan, y que tiene manifiestas influencias de la antigüedad tardía o paleocristiana, considerándolo una “obra puente” entre las representaciones tardo-antiguas o del cristianismo temprano y las de la Edad Media; atribuyéndole incluso el ser copia de un prototipo o modelo del siglo V o VI, un apocalipsis cristiano primitivo ilustrado del cual

²² Valenciennes Bibliotheque Municipale, Ms. 99

²³ Sobre los Beatos ver: Emmerson 2018, pp. 47-82

²⁴ Trier Stadtbibliothek Ms. 31

²⁵ Kühnel 1987, pp.121,124

²⁶ Klein 2014, p.61

²⁷ Embach 2014, p.35

habría tomado los rasgos esenciales²⁸, afirmando que nos muestra la forma en que debió haber sido ilustrada la revelación en la antigüedad cristiana tardía²⁹.

Es muy importante el señalamiento de Richard K. Emmerson (2018) quien aludiendo a la total ausencia de ejemplos concretos de ciclos ilustrados de los apocalipsis previos al de Tréveris, que demuestren tal presencia de un modelo o prototipo original del cual la obra carolingia sería copia, resalta la importancia de no descuidar el estudio de la inventiva y significado del manuscrito medieval³⁰. Afirmando que el concepto paleocristiano de que las imágenes narrativas deberían representar solamente *historiae*, desalentó la ilustración de eventos futuros como los contenidos en el Apocalipsis³¹; añadiendo inmediatamente que, por otro lado, había también en la corte de Carlomagno cierta suspicacia hacia el uso de imágenes, la cual es claramente expresada por Teodulfo de Orleans (ca.760-821):

The lack of an early illustrated apocalypse may be related to the general suspicion of images at the Carolingian court in the late eight century. This suspicion (.....) marks de “*Opus Carolis Regis Contra Synodum*”, written in Charlemagne’s name by Theodulf of Orleans (ca.760-821). (.....) Theodulf sarcastically declares that when John was exiled to Patmos, God revealed many mysteries and was told to write them in a book, not paint them³².

²⁸ Embach 2014, p.46

²⁹ ‘El ciclo pictórico del Apocalipsis de Tréveris, compuesto por 74 miniaturas, tiene una importancia destacada en la historia de la ilustración apocalíptica. El ciclo creado en la época carolingia representa la secuencia de imágenes más antigua y al mismo tiempo más completa sobre la Revelación Secreta de la Alta Edad Media. La presentación iconográfica del Apocalipsis de Tréveris apunta a la época de la antigüedad tardía. Nos da información sobre el arquetipo de la representación tardo antigua del apocalipsis que no se ha conservado y, por lo tanto, cumple una especie de función de puente: así como se ilustra el Apocalipsis de Tréveris, la Revelación debió haber sido ilustrada en la antigüedad cristiana tardía.’ Embach 2014, p.30 (Traducción propia). Corroborando la anterior apreciación formulada por Snyder (1964) de que: ‘... este manuscrito nos proporciona una clave importante para la recuperación de las ilustraciones paleocristianas del Apocalipsis, ya que se puede demostrar que sus miniaturas copian modelos muy anteriores.’ Snyder 1964, pp. 147-148 (Traducción propia)

³⁰ Emmerson 2018, pp.25-26

³¹ Emmerson 2018, p.26

³² ‘La falta de un apocalipsis ilustrado temprano puede estar relacionada con la suspicacia general hacia las imágenes en la corte carolingia a finales del siglo VIII. Esta sospecha (.....) marca el “*Opus Carolis Regis Contra Synodum*”, escrito en nombre de Carlomagno por Teodulfo de Orleans (ca.760-821). (.....) Teodulfo declara sarcásticamente que cuando Juan fue exiliado a Patmos, Dios reveló muchos misterios y le dijo que los escribiera en un libro, no que los pintara.’ Emmerson 2018, p.27 (Traducción propia)

El ciclo de imágenes del Apocalipsis de Tréveris, sin embargo, habría surgido como expresión de la posición “pedagógica” de la iglesia carolingia, posición planteada como un punto medio entre la iconoclastia y la iconodulia luego del segundo Concilio de Nicea en el año 787³³. En este sentido, Emmerson señala la presencia central y gran importancia que, no obstante, la señalada suspicacia de Teodulfo, tuvo, sin embargo, este último libro del Nuevo Testamento en la cultura general del periodo carolingio, señalando incluso el significado apocalíptico que habría tenido la misma coronación de Carlomagno en el año 800³⁴ y la consiguiente retórica que impregnó su reinado³⁵.

De hecho, los aspectos generales de la iluminación del Apocalipsis de Tréveris, tanto iconográficos como formales ya señalados previamente como influenciados por el arte tardo antiguo o el arte paleocristiano, no ocultan claras presencias de motivos carolingios que demuestran su pertenencia a este contexto medieval³⁶, que incluyen edificios de iglesias más influenciados por la arquitectura carolingia que por la constantiniana a pesar de los rasgos de influencia estilística tardo antigua ya mencionada³⁷.

Por otro lado, la relevancia de este ciclo iconográfico del manuscrito de Tréveris en su contexto cultural, al ser el ciclo más extenso y narrativamente más rico sobre el Apocalipsis con sus 74 imágenes, es resaltada por Klein cuando señala que fue esta una razón para ser elegido como fuente iconográfica para el llamado “Fragmento de Maguncia”³⁸, dedicado a un comentario de Beda (672- 735) sobre el Apocalipsis³⁹; siendo esta relación del ciclo de

³³ Ver Hernández 2011, p.79 y Aves-Freeman 2016, p.133

³⁴ ‘Las teorías milenarias afectaron mucho al reino de Carlomagno a finales del siglo VIII. El año 800 d.C. marca, según el sistema de cómputo de San Jerónimo, la llegada del año 6000 desde la creación del mundo, a la que los cristianos occidentales atribuyen sus expectativas apocalípticas del fin del mundo.’ Amirkhanián 2016, p.49 (Traducción propia)

³⁵ ‘La cultura carolingia (...) era profundamente apocalíptica. Se desplegó una retórica apocalíptica para legitimar las reformas y guerras de Carlomagno (r.768-814) (...). Su coronación como emperador en 800, un año que en un sistema cronológico representaba el ‘Annus mundi’ 6000 y, por lo tanto, el final inminente, también puede haber tenido un significado apocalíptico.’ Emmerson 2018, pp.26-27 (Traducción propia)

³⁶ Embach 2014, p.45

³⁷ ‘Con respecto a los edificios de iglesias, Carol Heitz llegó a considerar que estaban más influenciados por la arquitectura carolingia que por la constantiniana. El estilo de las pinturas en general, sin embargo, es sin duda la antigüedad romana.’ Embach 2014, p.45 (Traducción propia)

³⁸ Mainz, Hs frag. 18. Fragmento Carolingio tardío, analizado e identificado en un simposio el 30 de noviembre de 2011 en la biblioteca de la ciudad de Maguncia. Otterman 2014, p.16

³⁹ Klein 2014, p.62

imágenes de Tréveris con el texto de Beda el único caso conocido de vinculación del comentario de Beda sobre el Apocalipsis con un ciclo detallado de imágenes⁴⁰.

3. Jerusalén Celestial en el Apocalipsis de Tréveris. Forma de representación

Elena Ota (2022) se refiere a la representación de Jerusalén celestial del ciclo gráfico del Apocalipsis de Tréveris en el folio 69r (figura 1) describiéndola como ‘...as a circular citadel surrounded by a wall adorned with 12 piers...’⁴¹ señalando que es una visualización literal del texto, excepto en la forma, que el texto señala como cuadrada⁴². Previamente, ya Bianca Kühnel (1987), se había referido a esta imagen de manera más detallada, mencionando particularmente su representación mediante un conglomerado compacto de torres y edificios, su ubicación sobre una muy alta base de ladrillo, la presencia de doce torres “casi sin muros entre ellas”, la presencia al interior de este conglomerado, de dos iglesias longitudinales de una sola nave, la representación de las torres con diferentes longitudes en degradé, la presentación de dos vistas simultáneas, una frontal y una “a vuelo de pájaro”, el uso de una forma de planta redonda, en lugar de la forma cuadrada que es explícita en el texto⁴³.

A las dos alusiones previas de Elena Ota y de Bianca Kühnel es necesario agregar que esta iluminación se caracteriza además por un particular uso perspectivo⁴⁴ mediante el cual se intenta una cierta ilusión de profundidad y el consecuente efecto de vista alta inclinada mediante la elevación de las torres posteriores, y, por otro lado además, el efecto de forma circular, variando la altura de las torres del primer plano, las cuales al tener en la gráfica como base común una línea horizontal, plantean un efecto contradictorio al no dar el efecto – como sus cúspides – de una disposición circular en planta. Se trata de recursos formales que utilizó el miniaturista para crear los efectos ilusionistas

⁴⁰ Klein 2014, p.67

⁴¹ ‘...una ciudadela circular rodeada por un muro adornado con 12 pilares...’ Ota 2022, p.480 (Traducción propia)

⁴² Ota 2022, p.480

⁴³ Kühnel 1987, p.123-125

⁴⁴ Utilizo la expresión “Uso perspectivo” planteada por Gerardo Boto para su análisis de representaciones de ciudades en los Beatos. Ver Boto 1996

de profundidad y de una planta circular, que podemos ver en el Evangelionario de Godescalc, en su representación de “La fuente de vida” (Aquisgrán 781-783) - y podemos observar además que para una misma representación, en un manuscrito contemporáneo al apocalipsis de Tréveris, los Evangelios de Saint Medard de Soissons (Aquisgrán, principios del siglo IX) se realiza ya abandonando la horizontalidad de las bases de las columnas⁴⁵; de hecho sobre este efecto ilusionista en los Evangelios de Godescalc y de Soissons – y que postulo que se realiza también en Tréveris – se refiere Erwin Panofsky, señalando que en el último se tiene una versión “plastificada” (sic) y que:

Puede verse como la pintura carolingia, que en un primer momento había buscado sus modelos, sobre todo entre las representaciones decididamente planas del arte siríaco, se encuentra ahora ya capacitada para retomar los modelos de occidente comparativamente “más plásticos”⁴⁶.

La imagen de la ciudad escatológica en el manuscrito de Tréveris no es ajena a vestigios de la concepción propia de los primeros siglos de aparición de la iconografía relacionada con la representación de la Jerusalén Celestial, la cual se remite a algunos elementos de la Jerusalén real constantiniana. En este sentido, aluden algunos estudiosos a la asociación de un edificio longitudinal - pintado al interior de la imagen - con una rotonda, como una vinculación con el complejo arquitectónico del Santo Sepulcro de Constantino⁴⁷; lo cual es confirmado por Van de Wouw (2016) al aludir al carácter propio de la antigüedad clásica de los dos edificios interiores, señalando que es propio de los dos apocalipsis carolingios, el de Tréveris y el de Cambrai⁴⁸. Veremos que en lo referente al estilo arquitectónico de estos edificios interiores hay entre los investigadores una muy leve diferencia de enfoque, pues Embach (2014) plantea – disintiendo de Van de Wouw – y citando a Carol Heitz (1986), que en este manuscrito nos estaríamos encontrando con arquitectura carolingia dibujada con estilo tardo antiguo⁴⁹, afirmación que va en la línea de su previo aserto de que el estilo de todo el ciclo de las iluminaciones de

⁴⁵ Sobre las iluminaciones carolingias ver: Denoël, *et al.* 2018

⁴⁶ Panofsky 1999, p.134, n.33

⁴⁷ Kühnel 1987, p.125

⁴⁸ Van de Wouw 2016, p.61

⁴⁹ ‘Con respecto a los edificios de iglesias, Carol Heitz llegó a considerar que estaban más influenciados por la arquitectura carolingia que por la constantiniana. El estilo de las pinturas en general, sin embargo, es sin duda la antigüedad romana.’ Embach 2014, p.45 (Traducción propia)

Tréveris pertenece, al igual que su escritura, a la época en que fueron creadas, principios del siglo IX⁵⁰, atribuyendo podemos entender, los rasgos estilísticos tardo antiguos de 'la antigüedad romana' a la "*Renovatio*" carolingia.

Igualmente, Embach citando la obra de Isabelle Marchesin (2011) sobre los intereses de los estudiosos carolingios en las imágenes y sus significados, destaca que el iluminador de Tréveris evidencia especial atención en los contenidos simbólicos de los motivos que utiliza⁵¹. Esto, nos dice Emmerson (2018), se expresa en el trabajo del iluminador, mostrando, por ejemplo, al interior del mismo conjunto de imágenes del manuscrito, claros contrastes entre sus representaciones de la Iglesia y la de la "Sinagoga de Satanás", o entre la de Babilonia y la de Nueva Jerusalén⁵².

4. Representación sintetizada de la ciudad escatológica.

La Jerusalén Celestial del Apocalipsis de Tréveris podemos decir que es una representación en la cual gran parte de su simbolismo se realiza debido a su carácter sintético; es decir que es una representación "abreviada", caracterizada por usar una fórmula propia de la simbología medieval en otras expresiones culturales de la época, como la cartografía y la numismática. Pascal Arnaud (1984) utiliza el término "viñeta" para referirse a una forma de representación de ciudades que la cartografía medieval hereda de la antigüedad tardía de los siglos III y IV, añadiendo que este motivo iconográfico se encuentra también en la numismática, y cuyas características principales son el uso de la vista aérea oblicua, y la representación de un conjunto de edificaciones delimitado por un trazado de murallas circular o poligonal⁵³. Lo cual coincide con la forma

⁵⁰ Embach 2014, p.43

⁵¹ '... sugiero que las primeras imágenes del Apocalipsis de Tréveris resuenan con parte de la tradición exegética textual pero también, y sobre todo, con las preocupaciones de los estudiosos carolingios sobre las imágenes y, más ampliamente, los poderes expresivos y el modo de operación de la forma visual significante'. Isabelle Marchesin: *Ontologie et fonctions du visible et audible dans les premières images de l'Apocalypse de Trèves* (Stadtbibliothek, Cod. 31), in: Guglielmetti, *L'Apocalisse* 2011, S. 181–205. Citado en Embach 2014, p.34, n.9 (Traducción propia)

⁵² Emmerson 2018, p.31

⁵³ 'Para ilustrar las principales ciudades (...), la '*Tabula Peutingeriana*' tenía un solo símbolo: un recinto poligonal con torres angulares percibidas en vista aérea oblicua; (.....) un mapamundi del siglo XI, (...) nos muestra así dos grandes viñetas anónimas, (...) todos los detalles arquitectónicos, con presencia de un '*opus quadratum*', de torres angulares y cubiertas abovedadas de estas torres, así como el ángulo de visión elegido, nos remiten muy precisamente a los arquetipos de ciudades representados por la numismática a finales del siglo III y IV'. Arnaud 1984, p.545 (Traducción propia)

de representación que vemos en nuestro manuscrito de Tréveris, y que es en esencia una imagen arquetípica del castillo medieval europeo.

Las representaciones de edificios en las producciones plásticas medievales se remiten -según la clásica obra de Krautheimer sobre la iconografía medieval⁵⁴ - a algunos aspectos “esenciales” que los identifica como símbolos de ciertos modelos paradigmáticos, (de hecho atribuye también esta desintegración y recomposición de los “modelos” a la práctica misma de la arquitectura en la Edad Media); y poniendo como ejemplo a una representación pictórica del Santo Sepulcro de Jerusalén en una iluminación de la *Anastasis* del sacramentario de Henry II de 1017 (figura 2), dice que la mayoría de reproducciones se limitan a unos pocos elementos esenciales, y que estos pocos elementos son seleccionados por su carácter simbólico subordinado al orden jerárquico de su importancia religiosa⁵⁵.

Podemos anotar que este carácter “abreviado” o “sintetizado” al contener pocos elementos esenciales, que consisten en aquellos que constituyen los elementos arquitectónicos característicos de los castillos⁵⁶, constituye en esencia un “signo icónico” del castillo medieval, pues como define Umberto Eco:

Digamos pues que los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas - por ello un determinado signo denota de una manera arbitraria una determinada condición perceptiva, o bien denota globalmente una cosa percibida reduciéndola arbitrariamente a una configuración gráfica simplificada⁵⁷.

Lo cual en nuestro caso resulta relevante, pues la libertad respecto al sagrado prototipo original, en nuestro caso la libertad del iluminador del apocalipsis de Tréveris frente al texto de la Revelación de San Juan 21:9, expresa que la mimesis de los ilustradores medievales, se orienta no a las formas en sí, sino a “algo más”, se orienta, mediante este signo icónico, a las connotaciones simbólicas que pueden tener por ejemplo una planta circular o una planta en cruz, lo que confirma el carácter simbólico de la imagen que estamos

⁵⁴ Krautheimer 1942

⁵⁵ Krautheimer 1942, pp.12-15,19

⁵⁶ Sidney Toy relata como en un poema del siglo V se describe un castillo, mencionando principalmente sus murallas y sus torres. Ver Toy 1984, p.50

⁵⁷ Eco 1986, p.174

estudiando, carácter que resulta propio del lugar que ocupan las imágenes en la cultura medieval⁵⁸.

Este motivo iconográfico, logrado mediante el agrupamiento de edificaciones circundado por una muralla y el punto de mira central y elevado, de la Jerusalén celestial del Apocalipsis de Tréveris, representada de manera esquemática o “abreviada” (o de “viñeta” urbana según Arnaud⁵⁹) o “signo icónico”, tendría un antecedente escultórico clásico temprano en las representaciones alegóricas de ciudades mediante las personificaciones de diosas como Tique (figura 3), a las que las ciudades antiguas se consagraban, tal como señala Pérez (2017):

‘La iconografía de las diosas clásicas, ya sean denominadas Tique, Cibele o Rea, coronadas por la simplificación simbólica de las ciudades que se consagraban bajo su protección, podría considerarse como el origen de la abstracción en la representación de cualquier ciudad más o menos amurallada con la forma de un castillo, provisto de torres, almenas, (.....) tal y como frecuentemente solemos encontrar en muchas representaciones medievales las ciudades, tanto en heráldica como en miniatura, pintura o escultura.’⁶⁰

Y la encontramos también por ejemplo ya en el arte paleocristiano, por ejemplo en una representación de la ciudad de Sodoma del Génesis de Viena⁶¹ (figura 4). A este tipo de representación paradigmática se refiere Margaret Wheatley cuando se refiere al uso de sellos cívicos representativos simbólicos de ciudades y portadores del orgullo y prestigio comunal⁶², sello en el cual los estudiosos, nos dice, ven un castillo o una ciudad fortificada⁶³; por otro lado, resaltando el carácter esquemático-sintético, con que una imagen como esta

⁵⁸ Krautheimer 1942, p.20

⁵⁹ Ver nota 49

⁶⁰ Pérez 2017, p.37-38

⁶¹ ‘Sodoma siempre está representada allí en su totalidad por una abreviatura de ciudad, para la cual se pueden encontrar paralelos en la numismática. En el Génesis de Viena, un anillo hexagonal de murallas reforzado con torres angulares encierra arquitecturas individuales de la ciudad representada dos veces (Fig. 7)’. Konen 1986, p.1362 (Traducción propia)

⁶² ‘Los sellos cívicos, por ejemplo, implementan imágenes de castillos como insignias de orgullo comunitario y prestigio. Estas imágenes representan simbólicamente la continuidad física entre las defensas de la ciudad y el castillo en muchos sitios urbanos ...’ Wheatley 2015, p.15 (Traducción propia)

⁶³ ‘...los expertos en sellos cívicos no han podido ponerse de acuerdo sobre el significado de la imagen arquitectónica representada aquí. Algunos ven “toda la ciudad” de Colchester. Otro describe “un castillo o ciudad almenada” ...’ Wheatley 2015, pp.40-41 (Traducción propia)

podía simbolizar la idea y significados del castillo en el imaginario medieval, y confirmando en consecuencia la validez general que una representación como la que nos ocupa tendría para los hombres de la edad media, Wheatley cita a Anselmo de Canterbury cuando escribió que *'Any tower with a wall around it is called a castle'*⁶⁴.

Esta expresión paradigmática de la ciudad santa en los manuscritos iluminados del Apocalipsis, de la cual es el primer testimonio nuestro manuscrito de Tréveris, se prolongará a lo largo de la Edad Media, estando presente por ejemplo también en los apocalipsis anglo-franceses del siglo XIII - de los cuales podemos mencionar en particular al Apocalipsis Morgan (figura 5) - los que Van de Wouw (2016) nos dice que siguen la tradición carolingia⁶⁵. De hecho, esta representación seguiría utilizándose por ejemplo a mediados del siglo XIV para representar una idealizada ciudad de Constantinopla, como podemos ver en un manuscrito de la Biblioteca Apostólica Vaticana, (Vat. gr. 1851, fol. 2r), mostrado en el trabajo de Matthew Savage (2019)⁶⁶.

5. Connotaciones defensivas en el Apocalipsis de Tréveris.

Es con este carácter simbólico que podemos observar en la Jerusalén Celeste del Apocalipsis de Tréveris, cómo la cerrada conformación de torres le otorga el carácter de ciudad fortificada, lo cual si bien procede en parte del texto mismo de San Juan, en el que se menciona una "alta muralla", también es expresión del concepto medieval de la ciudad ideal como ciudad fortificada, estereotipo que nuestro códice representa, expresado básicamente con tres de los elementos que Le Goff menciona como imperantes en el imaginario medieval de la ciudad ideal: las murallas, las puertas y las torres⁶⁷. El códice de Tréveris en la representación de la ciudad Celestial responde a este estereotipo, yendo más allá de la mención de la muralla en el texto de san Juan y resaltando una connotación defensiva que está en el trasfondo de sus circunstancias históricas y teológicas⁶⁸.

⁶⁴ 'Cualquier torre con un muro alrededor se llama castillo'. Wheatley 2015, p.29 (Traducción propia)

⁶⁵ Van de Wouw 2016, p.65-66

⁶⁶ Savage 2019, p.69, f. 3.2

⁶⁷ Sobre el estereotipo medieval de la ciudad ideal como ciudad fortificada ver: Le Goff 1998, pp.3,10,39

⁶⁸ 'De este modo queda acentuado un inédito carácter defensivo que encuentra su estímulo en unas circunstancias históricas o teológicas antes que en una fidelidad textual'. Boto 1996, p.16

Pues los elementos iconográficos de la arquitectura del castillo medieval con que se construye esta imagen connotan defensa y poder, y estas connotaciones, por lo tanto, se hacen particularmente evidentes en gran cantidad de posteriores representaciones de la Jerusalén Celestial en los códices medievales. Como por ejemplo en las del Apocalipsis de Haimo de Auxerre (figura 6) hoy en la Bodleian Library de Oxford y la del Salterio de Zwiefalten (figura 7), hoy en Stuttgart⁶⁹. Connotaciones defensivas que son literalmente reforzadas, por la cita en latín sobre la que nos llama la atención Yves Christe (1981): ‘*et super muros eius angelorum custodiam*’, que encuentra en estas iluminaciones de Jerusalén Celestial, así como en la del manuscrito de la Biblioteca Real de Bruselas (Ms. 3039, fol. 23r) (figura 8), en las que destaca una guardia de ángeles armados⁷⁰.

Y lo que es muy importante es que estas connotaciones defensivas, evidenciadas iconográficamente en los ejemplos mencionados mediante la representación de una ciudad paradigmática caracterizada esencialmente por elementos arquitectónicos característicos de los castillos medievales, no son otra cosa que la expresión de un contenido conceptual medieval, como es la identificación que realiza San Agustín de esta ciudad escatológica como una alegoría de la iglesia cristiana del presente medieval⁷¹. La representación de la Jerusalén Celestial del Apocalipsis de Tréveris, pues, caracterizada por los elementos propios de la arquitectura de los castillos, y de la ciudad ideal del imaginario medieval, simboliza a la iglesia del milenio⁷²; expresándose en nuestra imagen el sentido alegórico con el cual se interpreta el texto⁷³; lectura alegórica que por cierto Emerson atribuye a todo el ciclo de iluminaciones del manuscrito⁷⁴.

Pero la imagen del castillo tiene en general significados simbólicos e ideológicos más complejos que los directamente defensivos⁷⁵; actuando como un

⁶⁹ Sedinova 2000, p.36

⁷⁰ Christe 1981, p.176

⁷¹ Kühnel 1987, p.76

⁷² ‘Estos pocos elementos figurativos muestran claramente que la iconografía medieval, al igual que la tradición exegética, puede muy bien concebir una imagen de Jerusalén como ciudad del presente, como figura ideal de la Iglesia del milenio’ Christe 1981, p.177 (Traducción propia)

⁷³ Sobre los sentidos literal, alegórico, tropológico y anagógico con que la Edad Media interpreta las escrituras tanto del antiguo como del nuevo testamento véase Sauer 1924 p.52 y sobre el alegorismo medieval véase Eco 1997, pp. 80-93

⁷⁴ Emerson 2018, p.32

⁷⁵ ‘Es necesario aceptar las ideas básicas de señorío y defensa comunicadas por las características arquitectónicas del castillo, como un primer paso para reconocerlo como una arquitectura significativa.

referente arquitectónico de ideas complejas e interrelacionadas; pues la arquitectura de los castillos – y con ella, podemos agregar, sus imágenes - encierra profundos contenidos transversales a la cultura medieval⁷⁶, que van más allá de las peculiaridades que puedan tener los castillos individuales y apunta a su esencia simbólica en la civilización de la Edad Media europea:

*'... the semantic basis for any castle lay in the ideas of supreme power, common feudal law, defense and submission, i.e., the values of the political and legal culture, reflecting the world of medieval Europe.'*⁷⁷.

6. Contenidos ideológicos que denota el Apocalipsis de Tréveris.

Las imágenes de las arquitecturas fortificadas, y por consiguiente también esta representación de Jerusalén Celestial en Tréveris, denotaron contenidos teológicos⁷⁸, por esta razón las imágenes de los castillos o de la arquitectura fortificada se instauran en contextos bíblicos (al igual que en los mitos de origen), como señala Wheatley respondiendo a las pretensiones de las dinastías reales para reforzar sus pretensiones políticas y sustentar su continuidad sobre la base de su vinculación con estos contextos religiosos y/o míticos⁷⁹. Y podemos agregar que en este sentido las pretensiones del sacro imperio romano de Carlomagno no fueron menores⁸⁰, teniendo en consecuencia este ciclo de imágenes de Tréveris las mismas pretensiones simbólicas, en este caso el uso

Sin embargo, el segundo paso es ir más allá de estos significados básicos, explorar textos, imágenes e ideas que revelan las connotaciones simbólicas e ideológicas más complejas del castillo. Solo entonces se puede apreciar el castillo como una forma arquitectónica como sofisticada por derecho propio’ Wheatley 2015, pp.2-3 (Traducción propia)

⁷⁶ ‘...el castillo defensivo se convirtió no sólo en un símbolo del poder político, económico y militar feudal y de la cultura caballeresca en el territorio, sino que, al extenderse por las regiones europeas, vinculó tierras que eran diferentes en cuanto a sus condiciones políticas, económicas, sociales y desarrollo cultural con su población en un único espacio civilizatorio de la Europa medieval’. Kilimnik 2013, p.175 (Traducción propia)

⁷⁷ ‘... la base semántica de cualquier castillo yacía en las ideas de poder supremo, derecho feudal común, defensa y sumisión, es decir, los valores de la cultura política y jurídica, reflejando el mundo de la Europa medieval’. Kilimnik 2014, p.459 (Traducción propia)

⁷⁸ ‘.... el castillo se convirtió en un motivo significativo en la teología medieval’. Wheatley 2015, p.16 (Traducción propia)

⁷⁹ ‘Al igual que con los ejemplos bíblicos, los castillos medievales se proyectan a través de la historia en contextos clásicos, historias legendarias y mitos fundamentales. (.....) Tales connotaciones se utilizaron para reforzar las pretensiones políticas de las sucesivas dinastías reales, y pueden vincularse a las afirmaciones imperiales en las leyendas de la fundación nacional’. Wheatley 2015, p.16 (Traducción propia)

⁸⁰ Ver notas 32 y 33

del mensaje apocalíptico reforzando la ascendencia imperial; específicamente la representación de Jerusalén celestial como “Iglesia del Milenio” responde a la intención del imperio carolingio de identificarse como “iglesia imperial” intención manifiesta en el Concilio de Frankfurt del año 714⁸¹. En este sentido, cabe agregar que el Apocalipsis de Tréveris es muy cercano en el tiempo a la construcción de la Capilla Palatina de Aquisgrán, construida entre los años de 795 y 803⁸², capilla imperial también cargada de contenidos apocalípticos que se evidencian particularmente en el mosaico del domo central.

La representación en forma circular de la Nueva Jerusalén del manuscrito de Tréveris, a diferencia del texto, que señala que la ciudad era cuadrada, puede responder a lo que podríamos denominar “una forma de ver” medieval y que describe muy bien Krautheimer, señalando que en estas producciones artísticas de la época existía inexactitud en la reproducción de una forma particular representada, lo cual - nos dice - sucedía no solo con la arquitectura, sino con todas las formas geométricas, debido a una “indiferencia” hacia la imitación precisa de formas y patrones arquitectónicos⁸³; “forma de ver” que llevará obviamente, como es el caso de la imagen que nos ocupa, no solamente a representaciones “abreviadas” o “paradigmáticas”, sino además a iluminaciones que tal como indica Emmerson, trascenderán una representación literal del texto que ilustran y contendrán aspectos que el artista añade y que no necesariamente están presentes en este:

‘Although the Trier Apocalypse is often dubbed a literal illustration of scripture, it is selective in what it represents, sometimes ignoring discursive details, sometimes adding figural features unrelated to the text.’⁸⁴

Con este sentido selectivo y libre, la Jerusalén Celestial, en el imaginario del miniaturista de este ciclo iconográfico, es capaz de contener una alusión simbólica al Santo Sepulcro y a la representación de este edificio por el obispo del siglo VII Arculfo⁸⁵ (figura 9) cuyos diagramas fueron de mucho interés

⁸¹ Hernández 2011, p.79

⁸² Kühnel 2016, p.96

⁸³ Krautheimer 1942, pp.7-8

⁸⁴ ‘Aunque el Apocalipsis de Tréveris a menudo se denomina una ilustración literal de las Escrituras, es selectivo en lo que representa, a veces ignora los detalles discursivos, a veces agrega características figurativas que no están relacionadas con el texto.’ Emmerson 2018, p.31 (Traducción propia)

⁸⁵ Kühnel 1987, p.129

en el siglo IX, existiendo de estos 4 copias carolingias⁸⁶; este contenido es también propuesto por Elena Ota (2022) al afirmar que esta consideración simbólica puede haber estado presente en la mente del artista del manuscrito de Tréveris, citando a Bianca Kühnel⁸⁷. Al interés Carolingio por los simbolismos apocalípticos ya señalados previamente, podemos entonces agregar que el Santo Sepulcro es una imagen simbólica importante que está presente y se expresa también en su arquitectura:

The recent investigations in Aachen have signaled yet another presence connected to Jerusalem, namely the Holy Sepulchre Church. In her most recent publication, Judith Ley goes so far as to assume a straightforward and allegedly intended similarity between the ground floor plan of the church in Aachen and the Rotunda of the Holy Sepulchre.⁸⁸

Esta representación circular lleva en sí, por otro lado, en el pensamiento medieval la simbolización de la imagen del mundo y del cosmos. En la edad media hay múltiples representaciones circulares del cosmos, que se repetirían por ejemplo en los mapas medievales de forma circular, mapas como el de San Isidoro de Sevilla y que se pueden vincular con representaciones de la ciudad celestial en otros apocalipsis como los de Valenciennes y de París⁸⁹. Por otro lado, la forma circular, al simbolizar no solo el cosmos, sino al tener también un significado temporal⁹⁰, lleva en sí la promesa del apocalipsis: la segunda venida del Mesías⁹¹.

La representación de Jerusalén celestial con una forma circular, al igual que la expresión paradigmática, se prolongará hasta bien entrada la Edad Media,

⁸⁶ Kühnel 1987, p.129-130

⁸⁷ Ota 2022, p.480

⁸⁸ 'Las investigaciones recientes en Aquisgrán han señalado otra presencia más conectada con Jerusalén, a saber, la Iglesia del Santo Sepulcro. En su publicación más reciente, Judith Ley llega a suponer una similitud directa y supuestamente intencionada entre la planta baja de la iglesia de Aquisgrán y la Rotonda del Santo Sepulcro.' Kühnel 2016, p.99

⁸⁹ Kühnel 1987, p.136.

⁹⁰ 'El disco cósmico de Isidoro de Sevilla, además: '... se utiliza para organizar los elementos del cálculo pascual, pero también para representar el cosmos, la Tierra y los planetas, reduciéndose su forma esférica a un diseño geométrico circular y bidimensional. Sirviendo como un marco simbólico para reunir varios conceptos y asuntos del universo espacio-temporal.' Amirkhanian 2016, p.52 (Traducción propia)

⁹¹ 'La presencia de símbolos cristianos junto a elementos que involucran la categoría del tiempo transmite otro mensaje importante: en el mundo del espacio-tiempo regido por Jesucristo, los movimientos cíclicos de los planetas, la revolución de las estaciones, meses, años y varias unidades de tiempo son la promesa de la Segunda Venida del Mesías.' Amirkhanian 2016, p.52 (Traducción propia)

estando presente en apocalipsis anglo-franceses del siglo XIII⁹². Esta representación tiene además como otra característica que enfatiza el valor simbólico de la ciudad celestial, su esencia simétrica, que al interior del mismo ciclo gráfico de Tréveris se otorga principalmente a la ciudad santa, a diferencia de otras ciudades también representadas⁹³. Lo que se une además al hecho de que la representación circular es símbolo de armonía que se utiliza particularmente para representar a la ciudad santa histórica en los mapas de la época, simbolismo debido al cual es también una manera de representar una ciudad de leyenda, como la ciudad de Troya, que está en los mitos de origen de muchos de los pueblos medievales europeos⁹⁴.

Conclusión:

Hemos podido ver que en esta representación, los aspectos arquitectónicamente relevantes y característicos de los castillos han sido utilizados por el miniaturista carolingio en la construcción, mediante una esquematización (esquematismo que no se ve afectado por la *renovatio* carolingia en su búsqueda de resurrección de la plasticidad de la antigüedad greco-latina) que resalta su carácter emblemático, su carácter de signo icónico de una ciudad fortificada, con fuertes connotaciones defensivas, reforzadas en casos posteriores por la inclusión de elementos iconográficos como los ángeles guardianes o abiertamente por textos aludiendo a esta guardia.

Por otro lado, hemos visto como esta representación que nace en el contexto de una concepción pedagógica de las imágenes, propia del pensamiento carolingio tras el Segundo Concilio de Nicea, está también asociada a las expresiones del poder imperial (que se manifiestan en otras obras artísticas como la arquitectura - y sus correspondientes tratamientos pictóricos - como la capilla palatina de Aquisgrán, de cuya construcción este manuscrito de Tréveris es casi contemporáneo). Y si bien su carácter alegórico de una “Iglesia del Milenio” expresa esta asociación a las pretensiones imperiales carolingias; por otro lado, su concepción circular estaría en la base de la noción que lleva al uso de la circularidad en las concepciones cosmológicas de la época, que se manifiestan

⁹² Van de Wouw 2016, p.65-66

⁹³ Kühnel 1987, p.125

⁹⁴ Wheatley 2015, pp.63,65

más claramente y en mayor cantidad en la cartografía, circularidad que incluso tiene connotaciones temporales asociadas a la promesa de la segunda venida del mesías que el apocalipsis anuncia. Esta misma circularidad nos lleva a los significados que vinculan esta representación al Santo sepulcro de Jerusalén, tan presente en el pensamiento medieval como el templo por excelencia.

La representación de Jerusalén Celestial en el Apocalipsis de Tréveris es consecuentemente un testimonio de la presencia simbólica de la imagen de los castillos en el pensamiento de la Alta Edad Media; expresada en este caso particular, en la representación de una ciudad imaginada, perteneciente a la escatología cristiana medieval, es decir en la representación de una arquitectura nunca vista; y que si bien se supone que ilustra la descripción literaria del libro del Apocalipsis 21:9, vemos que el artista escapa a la representación literal para privilegiar su propio imaginario, un imaginario que no puede escapar al pensamiento de la época.

Bibliografía

- Amirkhanian, Rouzanna. “Les diagrammes cosmiques, l’apocalypse et la Jérusalem céleste”. Иницијал. Часопис за средњовековне студије [*Initial. A Review of Medieval Studies*]. Belgrado, Центар за напредне средњовековне студије [Centro de Estudios Medievales Avanzados]. Num. 4 (2016) pp.43–62
- Arnaud, Pascal. “Les villes des cartographes : vignettes urbaines et réseaux urbains dans les mappemondes de l’Occident médiéval”. *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, Num.1 (1984). pp. 537-602
- Awes-Freeman, Jennifer. *Erasing God: Carolingians, Controversy, and the Ashburnham Pentateuch*. Faculty of the Graduate School of Vanderbilt University. Nashville, Tennessee. 2016.
- Bailey, Kinsella, Thomas. “Introduction to Architectural Representation in Medieval England”. *Leeds Studies in English*. Leeds. University of Leeds. Vol. XLVIII, (2017) pp. 1-6
- Boto, Gerardo. “Ciudades escatológicas fortificadas. Usos perspectivas en los beatos de Girona y Saint-Sever”. *Locus Amoenus*. Barcelona, Departament d’Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona. Num.2 (1996) pp.15-30
- Christe, Yves. “Et super muros eius angelorum custodia”. *Cahiers de civilisation médiévale*. Núm. 95-96 (1981) pp.173-179
https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1981_num_24_95_2176
- Consultado el 15.06.22
- Del Olmo, Gregorio. “Del palacio de Baal a la Jerusalén celestial: de lo primordial a lo definitivo. arquitectura celestial en el levante antiguo”, en Azara, Pedro (Ed.) *Arquitecturas celestiales*. Tarragona, Institut Català d’Arqueologia Clàssica (ICAC). 2012 pp.37-43
- Denoël, et al. “Illuminating the Carolingian era: new discoveries as a result of scientific analyses”. *Heritage Science*. Num 6. (2018) pp.1-19
<https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40494-018-0194-1> Consultado el 14.09.22
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, Editorial Lumen, S.A. 1986
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona, Editorial Lumen, S.A. 1997
- Embach, Michael. “Die Trierer Apokalypse (Stadtbibliothek Trier, Hs 31 4o). Zum Stand der Forschung”, en Ottermann, Annelen (Ed.) *Das spätkarolinische Fragment eines illustrierten Apokalypse-Kommentars in der Mainzer*

- Stadtbibliothek. Bilanz einer interdisziplinären Annäherung. Mainz. Bibliotheken der Stadt Mainz. 2014, pp.30-50
- Emmerson, Richard. *Apocalypse illuminated. The Visual Exegesis of Revelation in Medieval Illustrated Manuscripts*. Pennsylvania. The Pennsylvania State University Press. 2018.
- Hernández, Alfonso. "Iconoclasmo e Iconodulia entre oriente y occidente (Siglos VIII-IX)". *Byzantium Nea Hellás*. Num. 30. 2011, pp.75-84
- Jara, Fernando. "La arquitectura de los castillos ingleses y el debate historiográfico. Unas precisiones teóricas". *Revista Chilena de Estudios Medievales*. Santiago. Universidad Gabriela Mistral. Núm. 18, (2020) pp.62-70.
- Klein, Peter. "Die Stellung des Mainzer Beda-Fragments in der Tradition der illustrierten Apokalypsen und Apokalypse-Kommentare", en Ottermann, Annellen (Ed.) *Das spätkarolingische Fragment eines illustrierten Apokalypse-Kommentars in der Mainzer Stadtbibliothek*. Bilanz einer interdisziplinären Annäherung. Mainz. Bibliotheken der Stadt Mainz. 2014, pp.51-77
- Konen, Ulrike. "Die brennende Stadt: Sodom in spätantiken Darstellungen". *Actes du XIe congrès international d'archéologie chrétienne*. Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 septembre 1986. Rome: École Française de Rome, 1989. pp.1355-1367.
- Krautheimer, Richard. "Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. London, The Warburg Institut. Vol. 5 (1942), pp. 1-33
- Kühnel, Bianca. *From the earthly to the Heavenly Jerusalem. Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*. Freiburg Im Breisgau. Verlag Herder. 1987
- Kühnel, Bianca. "Jerusalem in Aachen", en Verhoeven, Bosman, Van Asperen (Eds.) *Monuments & Memory. Christian Cult Buildings and Constructions of the Past*. Turnhout, Brepols Publishers, 2016, pp.95-105
- Le Goff, Jacques. *L'imaginario medievale*. Bari. Editori Laterza. 1998
- Ota, Elena. "The Absence of Heavenly Jerusalem in Byzantine Art". *Bulletin of the Graduate School of Letters, Arts and Sciences of Waseda University*. Tokyo. Waseda University. Vol.67 (2022) pp.479-497
- Pérez Ana, "El simbolismo del castillo en la iconografía medieval". Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017
- Ottermann, Annellen. "Rückblicke – Einblicke – Ausblicke", en Ottermann, Annellen (Ed.) *Das spätkarolingische Fragment eines illustrierten Apokalypse-Kommentars in der Mainzer Stadtbibliothek*. Bilanz einer interdisziplinären Annäherung. Mainz. Bibliotheken der Stadt Mainz. 2014, pp.14-20

- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets Editores.1999
- Rodríguez, Rosa. “Beyond the Two Doors of Memory: Intertextualities and Intervisualities in Thirteenth Century Illuminated Manuscripts of the Roman de Troie and the Histoire Ancienne”, en Brenner, Elma (Ed.) *Memory and Commemoration in Medieval Culture*. New York. Routledge. 2016, pp.55-76
- Sauer, Joseph. *Symbolick des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*. Freiburg. Herder & Co.1924.
- Savage, Matthew. “Building Heavenly Jerusalem: Thoughts on Imperial and Aristocratic Construction in Constantinople in the 9th and 10th Centuries”, en Sloopjes, Daniëlle y Verhoeven, Mariëtte (Eds.) *Byzantium in Dialogue with the Mediterranean. History and Heritage*. Leiden, Koninklijke Brill NV. 2019, pp. 67-90
- Šedinova, Hana. “The Precious Stones of Heavenly Jerusalem in the Medieval Book Illustration and Their Comparison with the Wall Incrustation in St. Wenceslas Chapel”. *Artibus et Historiae*. Vol. 21, Num. 41 (2000) pp. 31-47
<http://www.jstor.org/stable/1483634>
Recuperado el 19.02.21
- Toy, Sidney. *Castles. Their construction and history*. New York, Dover publications. 1985
- Ulrike, Konen. “Die brennende Stadt: Sodom in spätantiken Darstellungen”. In: *Actes du XIe congrès international d'archéologie chrétienne*. Rome, École Française de Rome (1989) pp.1355-1367
- Van de Wouw, Teuntje. “The Zutphen Chandelier in a new light. A search for the international roots of a local masterpiece”. Master's Thesis. Utrecht, Utrecht University, 2016
- Wheatley, Abigail. *The Idea of the Castle in Medieval England*. New York. York Medieval Press, 2015

♦

ANEXO. FIGURAS



Figura 1. *Apocalipsis de Tréveris*. Trier Stadtbibliothek Ms. 31, fol. 69r.
(De Van de Wouw 2016, f.38)

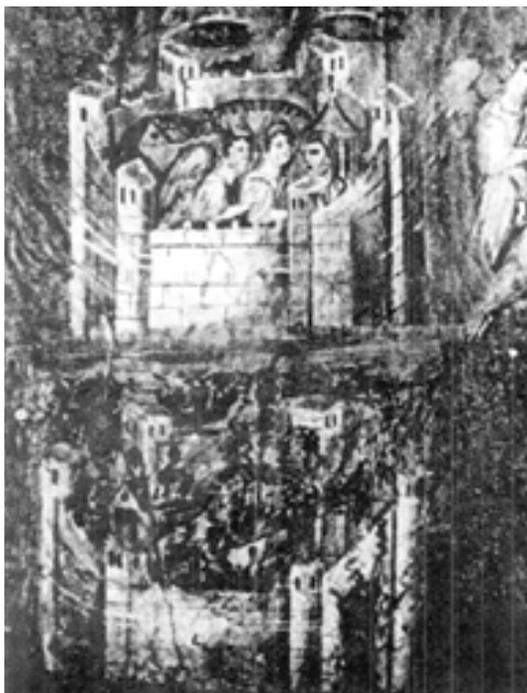


d—Anastasis in the Sacramentario of Henry II. Munich, cod. lat. 4456 (p. 14)

Figura 2. *Anastasis en el Sacramentario de Henry II*. Munich, cod.lat.4456
(De Krautheimer 1942, lam.2)



*Figura 3. Tique (en latin Tyche). Obra de Eutíquides. Museos Vaticanos.
(De: Pérez 2017, f.3)*



*Figura 4. Genesis de Viena
(De: Konen 1986, f.7)*

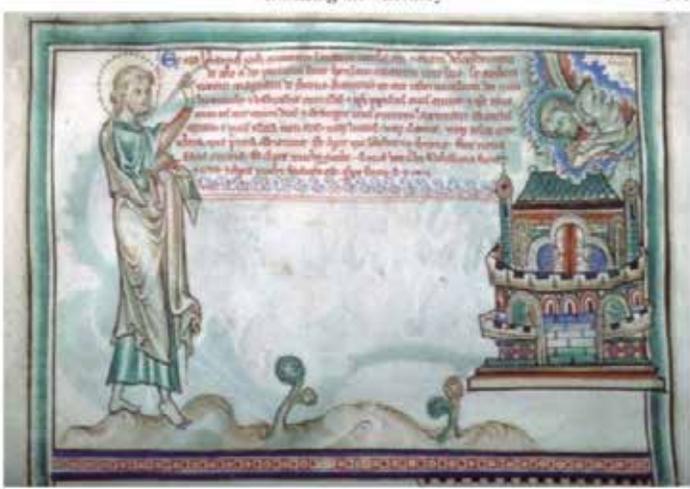


Figura 5. New York, Morgan Library & Museum, Ms. 524, fol. 20v.1260
(De: Van de Wouw 2016, fig.53)



Figura 6. Apocalypsis de Haimo de Auxerre Oxford. Bodleian. Lib., Ms. Bodl. 352, fol. 13 r.
(De: Christie 1981, fig.3)

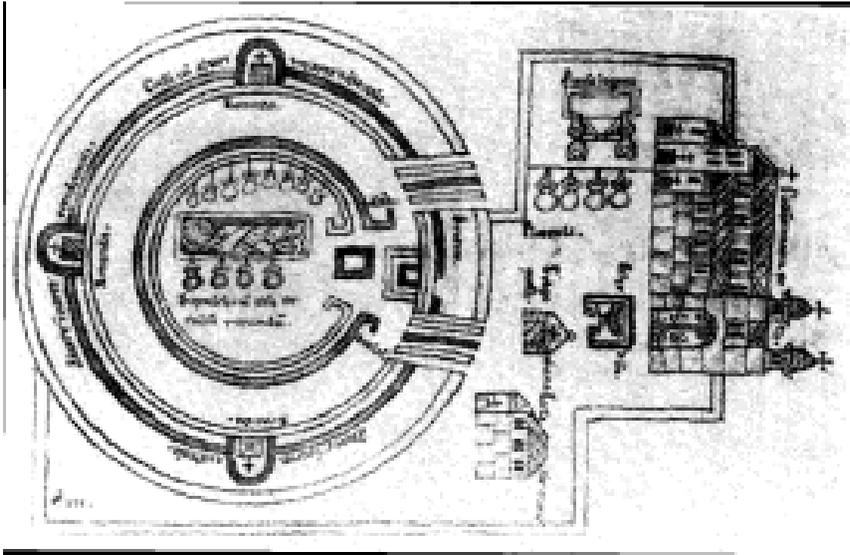


Figura 9. Santo Sepulcro por el obispo del siglo VII Arculfo. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 609 fol.4. (De: Kühnel 1987, f.8)