

Antecedentes e interferencias en la decoración del manuscrito vat. supl. grec 911 de la Biblioteca Vaticana

MANUEL MARCOS ALDÓN
Universidad de Córdoba

Fecha de recepción: 24 de febrero de 2008

Fecha de aceptación: 22 de marzo de 2008

Resumen: El presente trabajo tiene como fin demostrar la interrelación existente entre las escuelas miniaturísticas occidentales merovingias y las orientales, tanto las de origen italiano como las palestinas y siriacas. Estas relaciones prueban que la visión tradicional de la circulación cultural en el mundo del libro es mucho más amplia y de gran alcance entre las dos Europas.

Palabras clave: Manuscritos, codicología, documentación, paleografía, Historia del Arte.

Abstract: The purpose of this article is to give evidence of the close relationships established between the Western and the Eastern Merovingian miniaturistic schools, both those of Italian as well as those of Palestinian and Syrian origins. Such relationships show that the traditional vision of the cultural circulation of books proves much wider between the two areas of Europe.

Key words: Manuscripts, Codicology, Documentation, Paleography, History of Art.

Introducción

En el mundo grecolatino se hizo ya patente la necesidad de diferenciar de manera visual el comienzo de un párrafo en los textos escritos. Problema que se resolvía señalando los espacios entre párrafos con un pequeño guión, *paragraphos*, o con un signo que imitaba un gancho o coma invertida, *coronis*, como podemos apreciar en el *Epigrafe Damasus*, perteneciente al mundo romano y al último tercio del siglo IV. Sin embargo, esta necesidad no fue una invención temprana pues debemos tener presente que en la escritura romana y griega de la antigüedad no se practicaba la separación de las palabras ni se utilizaba una puntuación sistematizada, hecho que se introdujo tardíamente, de tal manera que un renglón se *construía* de manera continua, sin ningún intervalo, ofreciendo al espectador una visión compacta y unitaria. Estos signos interpolados, por lo tanto, no resultaban fáciles de ver y no facilitaban una lectura rápida o cómoda, pero seguramente tampoco se pretendía este fin. Había fuertes resistencias a reducir el carácter compacto de la columna escrita y a dejar espacios que romperían esta visión de unidad usándose en un comienzo los signos de párrafo sólo como signos de término, como *Explicit*.

Por tanto, existen relaciones entre el texto, la imagen a la que da lugar éste y el espacio físico en el que se instalan dentro de los libros-volumen orientales y tiene una clara influencia en el mundo del codex occidental. En un estudio global sobre

estas características debemos prestar atención a estos tres elementos y el análisis de los mismos en conjunto nos depara resultados útiles en la investigación, sobre todo en el caso de los manuscritos griegos, coptos y occidentales de los cuales viene siendo necesario ya un estudio comparativo que quizás modifique o cambie nuestra visión o panorama del mundo codicológico presente.

Existen analogías metodológicas entre la crítica textual y la crítica estilística pictórica y su uso, aunque no común entre los estudiosos de estas materias, sería lo correcto ante la posibilidad que esta unión otorgaría al examinar los códices y manuscritos como un todo. Pretendemos sumar a este binomio un elemento más: la codicología, que, hecho material, será casi siempre fiel reflejo de tradiciones y usos que se unirán a nuestras pesquisas.

Los tres métodos están íntimamente relacionados, pues su objeto es el mismo, pero su fin puede ser distinto, por ello también existen diferencias fundamentales entre ellos; la crítica textual se ocupa principalmente de los textos escritos y de su interpretación, otros aspectos como los rasgos físicos de la escritura –paleografía- y del testimonio en el que se escriben –documento, códice- tienen para ella en principio un interés secundario y se usan para establecer la genealogía textual de los manuscritos; sin embargo podrían tener una influencia decisiva en la interpretación de los textos y hasta el momento se consideran como datos independientes. En las miniaturas el contenido, lo que llamamos iconografía -y puede ser equivalente a las diferentes lecturas de un texto-, está unido al estilo y al espacio que lo limita, así como al texto que le da origen, formando una unidad artística que hace imposible o, por lo menos, empobrece un estudio separado o aislado. El estilo siempre modifica algunos detalles iconográficos de las copias, posteriores o coetáneas, dependiendo del espacio cultural o tradicional en el que se incluya el texto y se crea un nuevo arquetipo; por lo que además de una genealogía de la imagen debemos realizar una genealogía de los arquetipos resultantes. En lo que respecta al ámbito codicológico estas mismas influencias se dejan sentir, y afectan a la imagen, a la disposición del texto y a la propia construcción del códice, por lo que podremos rastrear los arquetipos y la genealogía de las copias permitiéndonos relacionarlas con otros manuscritos que, en principio, pudieran antojársenos de tradiciones distintas.

En crítica textual es posible reconstruir el arquetipo en su forma original, y, en ocasiones, con tal grado de exactitud que las lecturas poco aceptables suelen constituir una pequeña parte de la totalidad del texto; por el contrario, la crítica estilística pictórica sufre la penetración del estilo resultando casi imposible que podamos reconstruir en pureza una miniatura de una serie, únicamente podemos separar los rasgos iconográficos de los estilísticos más o menos exactamente. Esta dificultad se convierte en una seria ventaja, mientras que en crítica textual toda desviación del texto autógrafo se considera negativa, nunca un escritor puede mejorar el texto original con correcciones y los cambios se juzgan comparándolos con el arquetipo que determina con pureza la mejor lectura. La codicología muestra el mismo desarrollo pero manifiesta una claridad más precisa en el estado de

evolución de las copias y de la aceptación dentro de una tradición cultural, pueden existir códices griegos en el mundo occidental fruto de la importación, compra, intercambio, de los diferentes avatares históricos, pero además podemos singularizar su influencia al encontrar rasgos griegos, coptos u orientales en manuscritos occidentales. La transmisión de las miniaturas y de estos rasgos físicos, su estudio, tiene este fin encontrar la versión iconográfica más pura del arquetipo, aunque ésta no plasme siempre más correctamente de forma visual y física el contenido de un texto, pero sí su ascendencia y origen. A lo largo del proceso de copiado, las miniaturas pueden modificarse y enriquecerse, pero son metodológicamente son errores respecto del arquetipo, la construcción de un códice puede modificarse y mejorarse técnicamente en el proceso de copia, al introducir costumbres y maneras fruto de descubrimientos de otras tradiciones o de la existente en el momento y lugar de copia pero es, significativamente, una separación del original y su arquetipo.

Aunque resulta paradójico esta corrupción iconográfica y técnica y la perfección artística pueden coincidir en una miniatura o en un códice, dependiendo de los valores estéticos y materiales de una época y espacio geográfico. La distancia tanto técnica como de contenido en la construcción de un códice y en su decoración del arquetipo se compensa por la habilidad del artesano y la capacidad artística del copista, que al distinguirse de la ilustración realizada anteriormente puede acoplarse o ser más fidedigna al texto realzando su significado. Éste mismo fenómeno se trata en crítica textual como una corrupción del original.

Los diversos estilos se introducen en las maneras iconográficas y las diversas técnicas de construcción en las formas finales del códice, estos hechos producen que las diferencias entre copias tanto técnicamente como artísticamente sean muchísimo más profundas que las que pueda haber entre las copias de un texto y, fruto de este acontecer, los manuscritos iluminados son más individuales que los textos escritos y pueden ser testigos más complejos de una tradición cultural, es decir, menos representativos. Ciertamente, hasta el momento la crítica artística considera a estos manuscritos como los mayores representantes de un estilo o el culmen de una tendencia, no abandonaremos estos presupuestos pero sí los matizaremos. lo singular y la dificultad que un códice ricamente iluminado padece lo convierte en un hecho más individual que común y nos será de mayor utilidad el análisis comparado con codices más de uso y pobres delimitando la desviación que el mismo pueda presentar. Debemos sumar a ello un correcto estudio de las tradiciones artísticas y el fin o intención del artista para comprender en su totalidad la elaboración e importancia de los manuscritos, estableciendo así tanto una genealogía correcta como una forma general de construcción. Por el contrario la crítica textual al estudiar un texto tardío intenta desgranar de su contenido todas las desviaciones que hayan podido darse, con el objetivo de reconstruir, apreciar, el verdadero espíritu de la época del autor; la crítica pictórica y la crítica codicológica juzgan los códices y los manuscritos desde dos ángulos diferentes: distinguir el original que lo creó o del que partió la copia y, asimismo, a qué periodo pertenece la propia copia. La

asimilación y comprensión del contenido de un determinado texto en un periodo posterior a su elaboración es más fácilmente aprehensible en las miniaturas y en su reflejo codicológico, y, por lo tanto es esta interrelación de dos factores temporales y culturales lo que enriquece el estudio de las miniaturas, pues se amplía el material a estudiar multiplicándose las versiones, y no degradándose el texto original como puede ocurrir en la transmisión textual.

Ya en la primera mitad del siglo V, en el *Codex Alexandrinus*, tenemos testimonios de que se comenzó a distinguir más la subdivisión entre párrafos empleándose la primera letra de los renglones, que al iniciar un nuevo párrafo pasó al margen de la hoja destacándola con un formato mayor y con ornamentación. Estos humildes distintivos son la semilla del desarrollo de la inicial en el transcurso del fin de la Edad Antigua y el comienzo de la Edad Media, marcando su evolución y técnicas durante toda este periodo, al margen de geografías y tradiciones. El manuscrito conocido como *Virgilio Vaticano*¹ del siglo V presenta ya iniciales que se diferencian en todas sus características del resto de la escritura que conforma el texto, no conservamos anterior ningún ejemplo tan temprano del mundo oriental, pero esto no implica que la inicial decorada sea una invención exclusiva del Occidente latino, ya que ante el escaso número de ejemplares conservados en el inicio del códice griego o de origen Oriental se necesitaría un exhaustivo estudio de las decoraciones que se han transmitido a través de las diferentes tradiciones que han dado lugar a sus iniciales para afirmarlo con rotundidad. En un principio el Oriente Griego decoraba sólo la página de explicit, en ella existía el realce del final de texto donde se indicaba el título del libro, como podemos apreciar en el final del Evangelio de San Juan del *Codex Sinaiticus*, siglo IV. Triunfó el desarrollo de la ornamentación al comienzo de la escritura, en la cabeza de los párrafos, esta evolución, este enriquecimiento, podemos seguirlo a través de los ejemplos venideros como el *Explicit-Incipient*, de los Evangelios de San Juan y de San Lucas del *Evangelionario Valerianus*, del 675 y procedente de la Italia nororiental –aunque podría por otra parte obedecer a una tradición bizantina debido a su origen-, o la página de *Incipient* del *Hexameron* de san Ambrosio, de la segunda mitad del siglo VIII del *scriptorium* de Corbie.

1. Antecedentes occidentales.

Al margen de todo esto debemos tener presente que la mezcla de signos abstractos y formas orgánicas o de ornamentos derivados del mundo orgánico no es una idea propia de la Antigüedad clásica, en las escasas decoraciones de los papiros que nos han llegado los miniaturistas gustaban de una clara ornamentación didáctica, explicativa, como en los fragmentos de una novela aparecidos en Egipto del siglo II², donde las figuras se distinguen y se instalan en los espacios que se crean tras el

¹ Biblioteca Vaticana.

² El Pap. gr. Oxy. 2331 de Oxford, contiene tres dibujos con las representaciones de los trabajos de Hércules, según K. Weitzmann es un fragmento de un rollo ilustrado más extenso, aunque también este

texto a explicar; durante la Edad Media, cuando surge la tradición clásica en un manuscrito se intenta separar con claridad las esferas de la escritura y de la imagen como se aprecia en las copias carolingias de los textos clásicos –por citar dos ejemplos: la ilustración de Andria, 2º acto, 6ª escena, de las *Comedias* de Terencio procedentes de Reims de la 2ª mitad del siglo IX; los signos del Zodíaco, del *Manual de cálculos del calendario y de astronomía*, Metz, entre el 820-840-, nada parecidas a los propios manuscritos carolingios. Las iniciales zoomórficas son pues una creación medieval con un marcado rasgo anticlásico³. Una letra es un signo que debe ser unívoco, fácilmente comprensible y distinguible, con un sólo sentido, al transformar la letra en objetos y formas que sugieren elementos concretos o que puede figurarlos, se hace irreconocible el signo de escritura, por tanto, la inicial, cuyo origen es posibilitar la legibilidad de un texto inicia a partir de entonces un desequilibrio de sentidos, simbolismos y significaciones.

Inicialmente la manera más sencilla para lograr esta transformación es la sustitución de los trazos de las letras y de su *ductus* por elementos heterogéneos que no pertenezcan o estén vinculados a ella: los astiles, barrigas, caídas y ojos son reemplazados por elementos zoomorfos como en el *Incipit* del *De Trinitate* de San Agustín, procedente de los talleres del norte de Francia y de mediados del siglo VIII, donde ya aparece un ave, alimentándose de un pez en una *D* inicial de gran formato; en una inicial *H* de un *Leccionario* de Luxeuil, del siglo VII-VIII, formada por dos peces paralelos o el *Incipit* de la 2ª parte del *Sacramentarium Gelasianum*, sobre el 750. Este es el modelo o norma que siguieron las iniciales de las diferentes escuelas precarolingias del reino franco, con formas zoomorfas totalmente despojadas de vida orgánica, convertidas en elementos escultóricos pretendiendo lograr una abstracción.

Debemos tener presente una realidad significativa sobre la diversidad del vocabulario ornamental zoomorfo empleado por las primeras iniciales. En Galia y en Italia se usan los peces y los pájaros, motivos que no encontramos en ningún otro manuscrito de la época. Sobre su procedencia y significado original no se tienen actualmente demasiadas certezas pues aún no está resuelto que el motivo del pez haya gozado de popularidad debido a una vinculación eucarística, ni se ha respondido todavía si la decoración de peces y aves en las iniciales tardoantiguas y merovingias tiene alguna relación directa con las iniciales zoomorfas conservadas en los manuscritos armenios⁴, ya se ha conjeturado un origen común⁵, con lo que la autoría finalmente recaería de nuevo sobre Oriente. La relación entre las letras configuradas por peces y pájaros, elaboradas en Occidente y en Oriente, ha sido

autor cita las opiniones de otros autores que lo han calificado como pequeño poema satírico. (K. Weitzmann, *The Oxyrhynchus Papyri XXII*, 1954, pp. 85-89., lám. XI; P. Maas, "The Gryllos Papyrus", *Greece and Rome*, 2ª serie, vol. V, nº 2 (oct. 1958), pp. 171-173.)

³ Otto PÄCHT, *the Medieval Illustration*, Munich, 1984, p. 50.

⁴ L. A. DOURNOVO, *Miniatures arméniennes*, Erewan, 1967, láms. 51, 60, 63 y 74.

⁵ J. STRZGOWSKI, *Der Dom zu Aachen und seine Entsellung. Ein kunstwissenschaftlicher Protest*, Leipzig, 1904, pp. 53-55.

tratada de manera sintética por C. Nordenfalk en *Die spätantiken Zierbuchstaben*, Estocolmo, 1970, pp. 202-206, sin embargo, todos estos ejemplos armenios no son anteriores al siglo X, y las iniciales zoomorfas de los manuscritos hebreos, que también podrían ser una fuente de inspiración, se fechan muy posteriores⁶, como las que se encuentran en la *Biblia* de Kennicot⁷ del año 1476 o en la *Biblia* de Cervera⁸, España, del 1300, además, en ambas ocasiones estas iniciales aparecen en el colofón del miniaturista. En nuestro caso pertenece a un manuscrito griego-árabe del año 1043, siglo XI, muy vinculado en su decoración al mundo occidental.

La creación de iniciales con aves y peces podemos rastrearla en un ejemplar de la *Exposición de la fe católica* de san Ambrosio, conservado en San Pablo de Carintia, y en los *Evangelios* escritos en la región norte de Italia por un escriba llamado Valerianus, que actualmente se encuentra en la Biblioteca de Munich, este escriba realiza con caracteres griegos, hacia el 675, los títulos latinos de los *Evangelios* y sus *Explicit*, adornándolos con follajes, con apostillas de palmitas o con ornamentos geométricos verdes y rojos, columnas, pechinas, y, lo que nos interesa a nosotros, pájaros y peces. El origen de estos motivos está tomado directamente de la pintura y de las inscripciones lapidarias cristianas, elementos esenciales en la miniatura merovingia, y fue desarrollado por dos abadías galas, Luxeuil a mediados del siglo VII, y posteriormente, Corbie, que era a la sazón filial de la anterior.

Estas abadías, que pronto se convirtieron en centros de producción libraria, importaron como modelo manuscritos del norte de Italia, cuyo principal artista había sido el citado Valeriano. Este tipo de dibujo estilizado para la creación de iniciales es el más numeroso e, incluso, debemos considerarlo el más fácil de trazar, los peces y los pájaros se prestan con naturalidad a las iniciales, curvando y engrosando el dorso y el vientre toman con comodidad los astiles, caídas y barrigas de las letras. El empleo de estos animales podemos encontrarlo en Plinio el Joven, en la segunda mitad del siglo I, como propia de los escribas romanos.

Estas letras iniciales se afianzaron en Italia desde el siglo VI, pero es en Bobbio, fundada por san Columbano y el rey Agilulfo, abadía poblada con monjes irlandeses –al igual que Luxeuil–, la que generó un mayor número de manuscritos con ese género decorativo, de los que destacamos las aves y peces que adornan los frontispicios de manuscritos realizados en la Galia del Norte, Lanón y Corbie: el *Sacramentario gelasiano* en torno del 750, y el *Comentario* de san Agustín al *Heptateuco* de la misma época. Debemos prestar especial atención al *Comentario* pues sintetiza la tradición insular de sus monjes con motivos que están claramente tomados de la zona oriental del Mediterráneo: cuadrúpedos en pie afrontados o unidos a los lados de un arbusto, ristras de perlas, palmitas y rosetones, todos ellos típicos de los bordados coptos. Por lo tanto, son una realidad las influencias de la

⁶ J. GUTMANN, *Hebrew Manuscript Painting*, Londres, 1978, fig. IX, lám. 10.

⁷ Oxford, Bodleian Library, Ms. Kennicot I, fol. 447r.

⁸ Lisboa, Biblioteca Nacional, Ms. 72, fol. 449r.

zona de Asia Menor y del Mediterráneo oriental. Tejidos y pinturas coptas se asumen en la zona Lombarda y se convierten en elementos esenciales de la pintura de manuscritos continental del siglo VIII.

En los márgenes de la *Crónica de Fredegario* del 750, procedente de la Galia del Norte o Nordeste, aparecen personajes suavemente dibujados que responden a los bordados coptos, aquí ya tenemos un testimonio preciso de relaciones artísticas entre el Este y el Oeste; posteriormente, del 800, conservamos un manuscrito procedente de las proximidades de Meaux, el *Sacramentario* de Gellone, ya citado, cuyas iniciales se inspiran en estos mismos tejidos; contemporáneo también de este último el autor del *Salterio* de Corbie realiza sus iniciales de manera más abrupta sacrificando la claridad del texto. Es aquí, en este manuscrito y en esta abadía, donde esas iniciales sintéticas de Oriente y Occidente van a superar a las tradiciones insulares, como lo confirman la profusión de monstruos y de figuras de Oriente con los que se realizan las letras, que además son la única decoración del volumen, perro-ave (el *simurgh*) y el jinete con un velo largo que le protege de la arena (el *cheche*). Técnicamente el dibujo con líneas gruesas, musculatura subrayada de volutas y de perfiles caligrafiados podemos encontrarlos en los manuscritos coptos.

Este salterio confirma la influencia de Oriente, pero además los textos aseguran que había numerosos griegos y sirios en la Corte Lombarda y en la Galia⁹. El último rey de los lombardos, Desiderio, había muerto pocos años antes del 814 en la abadía de Corbie y existe una clara similitud entre la decoración del *Salterio* y los motivos ornamentales de los estucos del Templeto de Cividale de Friul, construido por este rey, que posteriormente imitaran los carolingios, sin embargo, la huella sasánida está más presente en Corbie que en Cividale, las razones pueden rastrearse.

La comprobación histórica de la presencia de bizantinos en los talleres occidentales es una de las pruebas de la influencia oriental¹⁰, existía un cierto dominio del mundo griego sobre los *scriptoria* existentes¹¹. El *Salterio de Amiens* se redactó bajo el dominio del obispo Jorge que firmaba en griego. Suya es la traducción latina de una *Crónica Universal* alejandrina, esta autoría la sabemos por una nota autógrafa de principios del siglo IX. El único ejemplar conocido en griego de esta crónica es una copia fragmentaria del siglo V que está ilustrada. Si comparamos la traducción latina de Jorge, realizada mientras estuvo en Corbie, comprobamos que posee espacios en blanco en los mismos lugares en los que está ilustrada el original griego. Obedecía fielmente, pues, al sistema bizantino de decoración. Si el *scriptorium* más importante de la Francia merovingia mantenía la tradición bizantina ¿qué debemos pensar de los talleres que seguían a Amiens? De las ilustraciones de su *Crónica* sólo ha sido ejecutado un dibujo: la inicial del comienzo del texto, una *P* en la que se mezclan Eva y la Serpiente. Este mismo tema

⁹ B. BISCHOFF, *Paléographie de l'antiquité Romaine et du Moyen Âge occidental*, pp.113-119.

¹⁰ G. Cavallo, *La circolazione della cultura tra Oriente e Occidente, Splendori di Bizanzio, en Testimonianze e riflessi, d'arte e cultura bizantina delle chiese d'italia*, Milán, 1990, pp. 39-54.

¹¹ B. BISCHOFF, *Paléographie de l'antiquité Romaine et du Moyen Âge occidental*, pp. 208-215

es el dibujo inicial del *Salterio* de Corbie, las semejanzas y las relaciones son obvias. Mientras gobernaba en Amiens Jorge, en Corbie los escribas del abad Maurdramme desarrollaban, basándose en la semiuncial usada en la Italia del Norte, la escritura carolina que sustituiría todas las escrituras locales incluida la de Corbie. Asociado al abadiado por Maurdramme Adalardo, primo hermano de Carlomagno, viajó numerosas veces a Italia para establecer relaciones con griegos, latinos, monjes de Monte-Cassino y lombardos, su afición por el mundo oriental es manifiesta: en un ejemplar de *Contra Joviano* de San Jerónimo existe un Autógrafo suyo en griego indicando que había ordenado la copia de la obra. Esta afición no era una moda impuesta por un abad ni pasajera, la influencia oriental es creciente y permanente a lo largo del tiempo: el obispo Jessé, sucesor de Jorge en el abadiado de Amiens, ordenó una colección de *Evangelios* que está decorada en el frontispicio con un Cristo de frente, rodeado de símbolos evangélicos zoomórficos en medallones perlados a la lombarda, sentado bajo un arco y ante una cortina bordada con cordelillos tomados de un ejemplar griego de Dioscórides del siglo VI, conservado hoy día en Viena, y con una cartela en la que se leen las palabras $\Phi\Omega\Xi\text{-}\Sigma\Omega\text{H}$. Por lo tanto, los talleres artísticos merovingios tenían como modelo el Mediterráneo oriental. Prueba de ello es el *Salterio* conservado en Stuttgart, treinta años más tardío que el de Corbie y originario del norte de Francia –Saint-Germain des-Prés– que posee un programa iconográfico fiel al sistema bizantino.

2. Antecedentes Orientales.

Desde el 730 las disputas teológicas en Bizancio se materializan en la orden dada por el emperador Filipo Vardan (711-713), armenio de origen y representante de los monofisitas, para la destrucción de las imágenes. Nada escapa a esta furia destructora, ni siquiera los manuscritos decorados, pero se han conservado un número de ejemplares pertenecientes a las provincias imperiales. En ellos se impone la decoración ornamental, aquella que había dado sus primeros pasos en los manuscritos iluminados anteriores al siglo VII. Esta ornamentación ocupa los encabezamientos, las composiciones de los frontispicios, los colofones y la inicial presenta ya, tímidamente, una decoración realizada con elementos vegetales y ornitomorfos prestada de los márgenes de los manuscritos¹². Estos motivos de aves y peces, junto con otros zoomórficos, aparecen habitualmente en las Tablas de los Cánones evangélicos y la Carta de Eusebio a Carpianos y en los epigramas con forma de medallón destinados a los autores¹³. Las fuentes en las que se inspiran los motivos aparecen emparentadas con los modelos decorativos empleados en los mosaicos, la arquitectura y las inscripciones funerarias de la antigüedad tardía¹⁴. Línea decorativa que continuarán los manuscritos de los siglos VIII-IX, la diferencia

¹² J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Institut Français d'Archéologie de Beyrouth, Bibliothèque Archeologique et historique, 77, Paris, 1964.

¹³ A. DZUROVA, *Miniatura Bizantina*, Lunewerg Editores, Milán, 2001, p. 33.

¹⁴ D. AJNALOV, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick, 1961.

estriba en la localización de su uso, en la etapa anterior estos motivos zoomórficos ocupan el final o la base de los astiles de las iniciales, a partir del siglo VIII participan en la construcción de las astas. Su origen es la influencia de los manuscritos coptos y egipcios a causa de la producción de manuscritos en serie, destinados a la venta¹⁵. Son precisamente éstos los que sirvieron de modelo durante todo el periodo, antes y después de la iconoclastia, pudiéndose apreciar un vínculo directo entre los monasterios más antiguos de la Galia, los de las islas irlandesas y la iluminación de sus manuscritos bajo la influencia directa de los monasterios egipcios¹⁶. En los manuscritos coptos más antiguos, la tradición helenístico alejandrina tardía, sumada a la influencia bizantina y a la posterior árabe sasánida, nos muestra motivos zoomorfos que podemos encontrar en las iniciales y en los encabezamientos decorados de los manuscritos italo-griegos e, incluso, de los manuscritos glagolíticos¹⁷, como por ejemplo, la *E* inicial del *Evangelio de Zografo*, formada por tres peces unidos por la boca, la *A*, del *Euclologio del Monte Sináí*, donde un pez sostiene el astil superior de la letra, las decoraciones marginales con aves, pavos reales, del *Pierpont Morgan Library, M. 567*, y del *Pierpont Morgan Library, M. 592*. Son iniciales con cabezas de aves-animales en sus terminaciones, o en las astas, como hemos apreciado en los manuscritos italogriegos de principios del siglo IX, como podemos apreciar en los siguientes ejemplos:

¹⁵ J. LEROY, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Institut Français d'Archéologie de Beyrouth, Bibliothèque Archeologique et historique, 96, Paris, 1974, pp. 69-71

¹⁶ C. NORDENFALK, *Insular Buchmalerei. Illuminierte Handschriften der Britisch Inseln, 600-800*, Munich, 1977.

¹⁷ J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Age fantastique. Antiquité et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1955.

Anexo I
Occidente



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
PARIS 13719 lat 12048 f.134v

BnP. Lat. 12048, f. 134v.

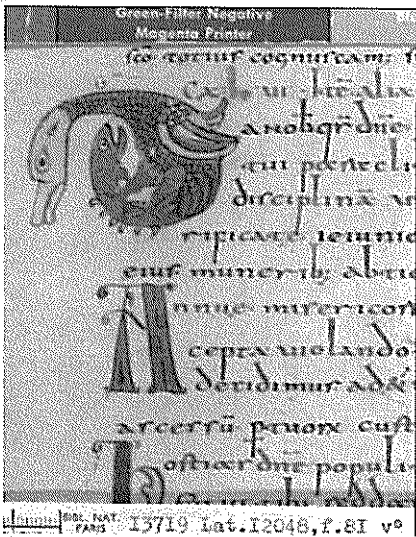


BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
PARIS 13719 lat 12048 f.255v

BnP. Lat. 12048, f. 255 v.



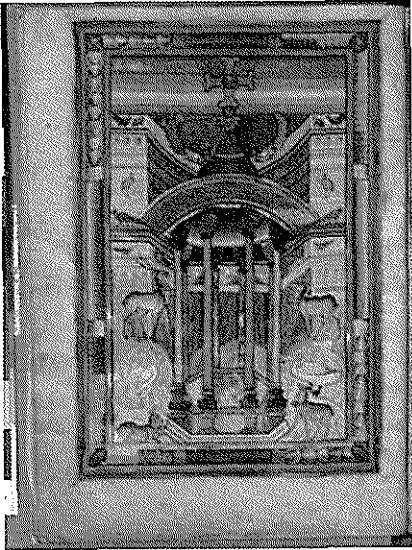
BnP. Lat. 12048, f. 38 r.



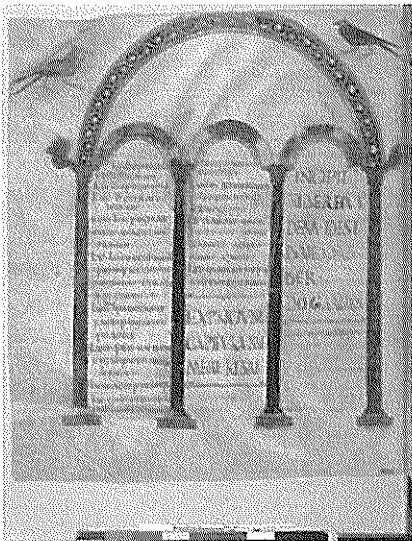
BnP. Lat. 12048, f. 81 v.



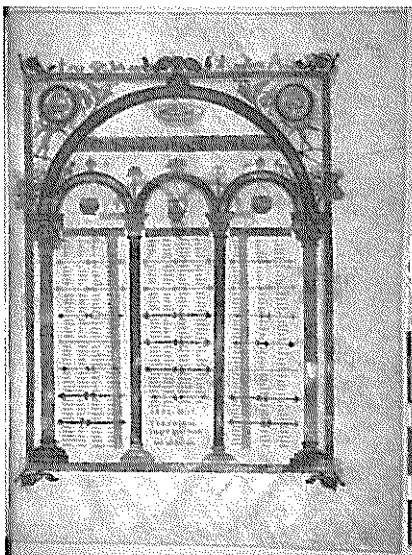
Miniatura a página completa ms. BnP., Lat. 12048



Evangelario de Ada, Trevers, Stadtbibliothek, cod. 22

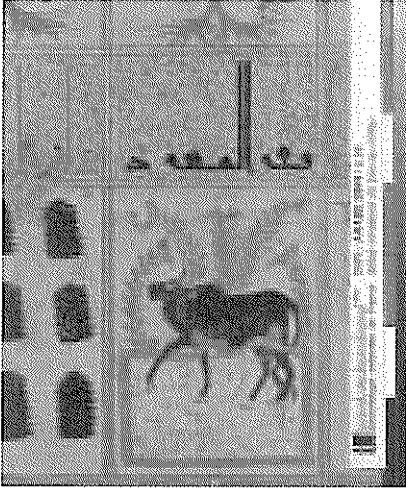


Página de cánones eusebianos con figuras acróteras.

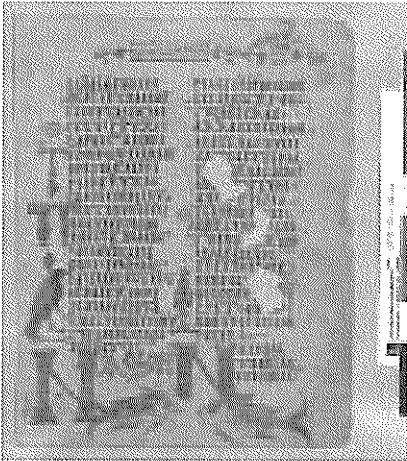


Página de cánones eusebianos con figuras acróteras.

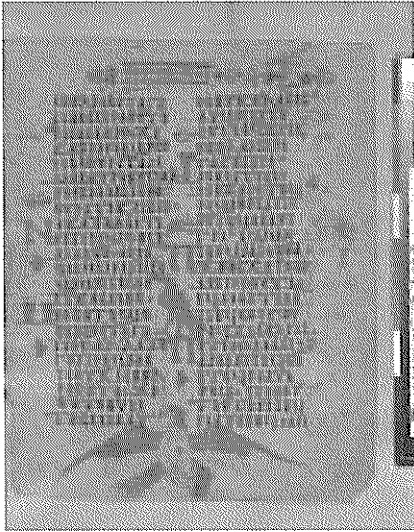
Anexo II
Oriente



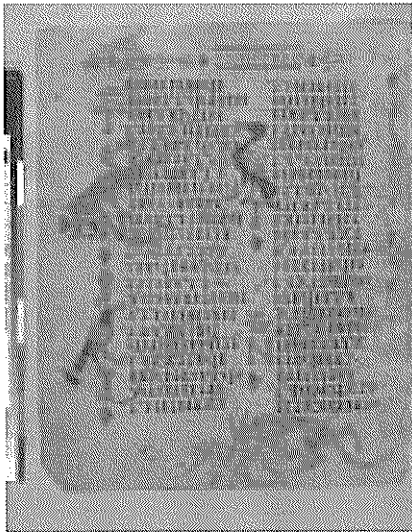
BnF, ms. **Arabe 2964** p. 55



BnF, ms. **Copto 129 (11)** Folio 116v



BnF. Copto 129 (11) Folio 119r



BnF. Copto 129 (11) Folio 119v