



Figura 7

Dos miniaturas del ms. *Vaticano Copto 9* (año 1204-1205)*

Manuel MARCOS ALDÓN
Universidad de Córdoba

Resumen: Análisis de dos miniaturas, san Lucas con el ángel y san Juan con la Virgen, en el ms. Vat. Copt. 9, centrado en los frontispicios de los respectivos evangelios.

Abstract: This is an analysis of two miniatures, St. Luke with the angel and St. John with the Virgin in the MS Vat. Copt. 9, focused on the frontispieces of the respective Gospels.

Palabras clave: Iconografía. Miniatura. Codicología. Arte Copto.

Key Words: Iconography. Illuminations. Codicology. Coptic Art.



Introducción

La calidad de las iluminaciones del ms. Vaticano Copto 9 ha merecido la atención de algunos investigadores¹, dada la riqueza decorativa y miniada que éste representa dentro de la tradición artística de los iluminadores coptos.

Siguiendo la metodología empleada por el Grupo de Antropología Histórica del Occidente Medieval² parece oportuno analizar sucintamente dos de las miniaturas de este manuscrito para acercarnos

* Agradezco al Prof. Ángel Urbán las valiosas indicaciones y sugerencias que hizo del borrador inicial de este artículo.

¹ H. BUCHTHAL; O. KURZ, *A Hand List of Illuminated Oriental Christian Manuscripts*, (Nendeln [Liechtenstein], 1968 = Londres, 1942), p. 59 (nº 290); J. LEROY, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, (Paris, 1974), p. 61, nº 2 y pp. 148-153, nº XVIII; M. MARCOS ALDÓN; J. P. MONFERRER SALA, "Notas sobre un manuscrito iluminado coptoárabe del siglo XIII", *Alfinge* 12 (2000), pp. 133-149.

² Groupe d'anthropologie historique de l'Occident Médiéval, *Thésaurus des images médiévales pour la constitution de bases de données iconographiques*, École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris, 1993).

a la producción iconográfica y libraria del mundo cristiano oriental en la Edad Media.

Debemos tener presente que en el ámbito cristiano, tanto oriental como occidental, el evangeliario es un tipo librario ampliamente difundido por su uso litúrgico³, cuya posesión estuvo extendida entre las capas sociales más poderosas en la época medieval como ostentación del poder y la riqueza⁴.

Esta realidad social y económica influirá en las ilustraciones y en la manera de decorar los libros tanto en Bizancio como en Egipto o Siria. Recordemos que desde los siglos X al XII el arte de la iluminación estará en Oriente dominado por las corrientes imperantes en los talleres de Constantinopla y que este sustrato bizantino servirá como base para las distintas versiones iconográficas producidas en los ámbitos sirio y copto. Estas versiones serán en gran medida fruto de la labor de asimilación y fusión que el mundo Sirio ejerció entre las diferentes provincias del Imperio Bizantino y las influencias artísticas y culturales exteriores⁵.

1. Descripción de las miniaturas

1.1. Retrato de san Lucas

La escena, que se encuentra en el folio 235v, se sitúa en un espacio con fondo neutro. En el lado izquierdo, sosteniendo con su mano izquierda un manto violeta, aparece san Lucas, hombre maduro, de rostro serio, de cabello y barba oscuros, vestido con túnica celeste que cae en pliegues redondeados, decorada, en los hombros y en la espalda, con galones dorados.

³ S. SULZBERGER, "Un exemple d'influence copte sur un manuscrit précarolingien", *Scriptorium* IX (1955), pp. 263-267; M. STRACMANS, "Sur l'origine pharaonique de quelques motifs décoratifs coptes dans une miniature précarolingienne", *Scriptorium* IX (1955), pp. 267-271.

⁴ H. LECLERQ, "Égypte", en *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, IV/2 (París, 1921), col. 2554; A. GRABAR, *La Edad de Oro de Justiniano. Desde la Muerte de Teodosio hasta el Islam*, (Madrid, 1966), p. 197; J. HUBERT; J. PORCHER; W.F. VOLBACH, *El Imperio Carolingio* (Madrid, 1968), p. 75.

⁵ A. DZUROVA, *Miniatura Bizantina*. Trad. del francés por Ramón Ibero (Madrid, 2001), pp. 165-166; L. GUERRINI, "Copta, arte", en *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* (Roma, 1959), II, pp. 810-811; M. MICHALOWSKI, *Arte y Civilización de Egipto* (Barcelona, 1977), pp. 341-342; P. DE BOURGET, "Art, Byzantine influences on Coptic" en A. S. Atiya (ed.) *The Coptic Encyclopedia* (Nueva York, 1991), I, pp. 241-243; L. A. HUNT, "Coptic art" en J. TURNER (ed.) *The Dictionary of Art* VIII, p. 824, f. 5.

El evangelista se halla sentado en una *cathedra* dorada de inspiración clásica, ricamente trabajada y ornada con motivos geométricos en tinta negra, apoyando sus pies desnudos sobre un escabel almohadillado. A su espalda aparece un muro verde, deteriorado, de sillares marcados a imitación de los de un monasterio. A san Lucas se le representa en una postura hierática escribiendo con su mano diestra las tres primeras letras de su evangelio: $\epsilon\pi\iota$, en una página de pergamino reglada para la ocasión. No es un escritorio al uso de los conocidos en el siglo XIII, sino una tabla a manera de apoyo empleada en el mundo Romano y que sujeta con su mano izquierda. Sobre un taburete junto al trono el artista ha incluido algunos de los útiles necesarios para escribir: el tintero y la vasija para el agua en dos elegantes vasos de cerámica blanca.

Frente a él se encuentra el arcángel, idealizado como un joven noble, de cabello largo y moreno, vestido no a la manera bizantina sino a la antigua, en un intento arcaizante de representación, con diadema en la cabeza, túnica verde clara y manto violeta de pliegues más angulosos que el del santo y calzado con zapatos rojos. Se inclina sobre san Lucas portando en la izquierda un bastón de mando y, al mismo tiempo, con clara actitud inspiradora, le indica con la mano derecha lo que debe escribir. El movimiento del arcángel se acentúa con el de sus alas, doradas y rojas, que extiende en el caso de la derecha y abate en la izquierda.

1.2 Retrato de san Juan

En el folio 388v el artista ha pintado a san Juan como un hombre anciano, de barba blanca y calvicie pronunciada. Está vestido con túnica celeste y manto violeta. Con la mano izquierda sujeta su manto, mientras su derecha descansa sobre su muslo derecho sirviéndole al mismo tiempo de apoyo al ángulo inferior de una plancha sobre la que descansa el pergamino. Sobre éste aparecen escritas las primeras palabras de su evangelio: $\epsilon\pi\ \alpha\rho\chi\eta\ \eta\eta\ \lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma\ \kappa\epsilon\ \omicron\ \lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma\ \eta\eta$ ("En el principio fue el Verbo y el Verbo fue").

Al igual que en la iluminación de San Lucas, el evangelista está sentado en una *cathedra* dorada decorada con motivos vegetales negros y alto respaldo, forrada de rojo, como también es rojo el escabel sobre el que apoya sus pies calzados de sandalias. Delante de él hay un escritorio compuesto de atril y peana que imita un pequeño edificio dorado ornado con motivos de tradición clásica en negro.

Como en la miniatura anterior la mayor parte del fondo es neutro, excepto en el lado izquierdo, donde tras el evangelista está representada una arquitectura fingida y sobria de muros verdeoscuros y tejados rojos con una puerta abierta. Frente al santo, al que mira con rostro hierático, está la Virgen María en actitud orante con las manos alzadas, flanqueada por encima de la cabeza y, en paralelo con las manos, por la abreviatura: ⲙⲣ̅ ⲉⲛ̅, "Madre de Dios", en letras blancas. Está vestida con túnica roja oscura y cubierta con un *maphorion* púrpura de la cabeza a los pies, de pliegues muy marcados y redondeados que caen en cascada por la parte frontal. A la altura de los hombros porta unas joyas en forma de flor perlada de oro y de este mismo material lleva sobre la frente una cruz.

2. Análisis de las miniaturas

2.1 Los evangelistas

Ambas representaciones forman parte de un arquetipo iconográfico⁶ muy utilizado a lo largo del tiempo. En el siglo VIII ya tenemos noticias de los modelos de los evangelistas en los talleres merovingios y en sus sucesores carolingios. Estos modelos se extendieron por todas las comunidades cristianas de las orillas del Mediterráneo⁷.

En el mundo de los *scriptoria* bizantinos desde finales del siglo IX y principios del X hasta la primera mitad del XI, las miniaturas, tanto las insertadas en el texto como las realizadas a página completa, presentan rasgos estilísticos propios de los talleres de Constantinopla⁸: figuras alargadas, vestiduras con gruesos pliegues que caen pesadamente, rostros hieráticos y fondos ocupados íntegramente por paisajes o arquitecturas, que podemos ejemplificar en el *Evangelio de Trebisonda*, Biblioteca Pública de San Petersburgo, Grec. 21. A partir de la segunda mitad del siglo XI, se eliminan de los fondos los elementos decorativos y los paisajes al igual que en las miniaturas que nos ocupan. El fin de la desaparición del paisaje o de las grandes construcciones arquitectónicas, que situaban las representaciones en

⁶ E. ROSEBAUM, "The Evangelist Portraits of the Ada School and their Models", *The Art Bulletin* XXXVIII (1956), p. 82 y n. 9.

⁷ A. GRABAR, *Christian Iconography. A study of its Origins* (Princeton, 1980), pp. 60-86 y del mismo autor: *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge* (Paris, 1994), pp. 111-154.

⁸ A. DZUROVA, *Miniatura Bizantina*. Trad. del francés por Ramón Ibero (Madrid, 2001), p. 81.

espacios y momentos concretos, es la de centrar la atención sobre el santo o el protagonista. Con esta misma finalidad, los *illuminatores* eliminan incluso toda palabra (nombre del evangelista, palabras del texto, etc) dentro del espacio de la pintura.

Este sistema de representación de las formas gráficas y de los fondos podemos verlo en el Copto 9 y en el *Evangelio*, Atenas, Biblioteca Nacional, Cód. 57, folio 15v, donde aparece san Mateo frente al atril y los instrumentos de escritura, sentado en un trono más austero en decoración que los del Copto 9, pero con la misma actitud. Sin embargo, el arcángel no aparece; la misma composición sin el arcángel se descubre en el *Evangelio de Dionisio* Cód. 588m del Monte Athos, principios del siglo XI.

Estas representaciones anteriores de los evangelistas son hieráticas, apareciendo una más natural en el *Evangelio* Grec. 21a, de la Biblioteca Pública de San Petersburgo, folio 5v. En él, san Marcos está sentado, con su mano izquierda sobre un atril similar a la tabla de escribir que aparece en el Vat. Copto 9. El santo, vestido a la manera senatorial con un galón en el hombro, se halla inclinado ligeramente. En su derecha tiene el *stilus*, y apoya sus pies sobre un escabel.

En esta escena del *Evangelio* Grec. 21a el miniaturista recrea un muro blanco con balcón y ventanas que forma parte de una estructura arquitectónica que llena el fondo, en contraposición con las del Vaticano Copto 9. A pesar de esto, podemos apreciar la filiación estética entre ambas imágenes si examinamos los rasgos del evangelista y su actitud serena.

Aunque con algunas diferencias podemos seguir la tradición y los distintos pasos del modelo seguido por el autor de las miniaturas del Vat. Copto 9 en el códice *Hechos de los Apóstoles, Corpus Paulinum, Apocalipsis*, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cód. Theol. gr. 302. En el folio 17v está representado san Lucas sentado con un rollo de papiro sobre sus rodillas, en la misma actitud rígida que presentan nuestras miniaturas y, frente a él, el mueble con los elementos de escritura.

Este modelo acerca el Vat. Copto 9 a otros manuscritos como es el caso del *Evangelario* conservado en Moscú, Museo de Historia, GIM, Grec. 311, también fechado entre los siglos XI y XII. En éste, el fondo es neutro, a base de oro, la postura del evangelista es más hierática y se respeta la actitud de meditación y reposo mientras escribe. La manera en la que es representada la vestidura clásica no podemos todavía considerarla igual que la de nuestro ejemplar, pero se apuntan

en todos los manuscritos anteriores la singular caída de los pliegues de forma redondeada, el galón, y el enriquecimiento de los vestidos.

Una manifestación más de la representación de san Juan, aunque de inferior calidad artística, es la que aparece en el *Nuevo Testamento*, conservado en Sofía, Centro de Investigaciones Eslavo-bizantinas, CD gr. 358, folio 107v. El evangelista conserva la actitud hierática, aunque aparece descalzo y mirando al frente. Ya sus vestiduras no son las senatoriales y se aproximan a las que lleva el santo en el Vat. Copto 9.

En el *Tetraevangelio*, Patmos 274, folio 149v, encontramos una miniatura a página completa dividida en dos planos: el superior con el nacimiento de san Juan Prodromo y el inferior con un retrato de san Lucas evangelista, sentado en silla curul. Se le representa como un hombre maduro, barbado, vestido con una túnica celeste de galones rojos y manto dorado. Apoya los pies sobre un escabel y a su espalda aparece un edificio que sitúa la escena. San Lucas escribe en un pergamino sujeto a una tabla que apoya sobre sus rodillas y que aferra con su mano izquierda. Frente a él aparece un atril con el texto a copiar y en el que hay dos piezas de cerámica blancas para la tinta y el agua, vasijas parecidas a las del Vat. Copto 9.

En el *Tetraevangelio de los Comnenos*, de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. VAB, Urb. gr. 2, del año 1125, folio 21r, el evangelista Mateo aparece sentado en silla curul muy trabajada y en la misma postura rígida, junto a un atril semejante a los anteriores. El parecido con nuestro evangelista Lucas es innegable, y podemos considerar que es el modelo habitual de representar a san Lucas en el siglo XII bizantino, apreciable en el *Evangelio*, Monte Athos, *Pantaleimon*, Cód. 25, folio 89v, y en el *Evangelario*, Atenas, BN, Cód. 163, folio 99v, y en Siria, en el *Evangelio* de Londres, British Museum, Harley 1724, folio 173v, coetáneos todos del Vat. Copto 9.

Este retrato arquetípico es exportado a otros personajes que se revisten así de la gravedad y de la importancia de los evangelistas. Tal es el caso de san Gregorio en las *Homilias* de Gregorio Nacianceno, Atenas Biblioteca Nacional Sinait. gr. 339, folio 4v, en que aparece el santo frente a la figura de Cristo, de pequeño formato, que le sirve de inspiración. También puede considerarse como figura inspiradora de san Lucas en el *Tetraevangelio de Ostromir*, en San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia, RNB, Fn I.5, folio 196r, el buey alado, su símbolo, que aparece con rayos de luz dirigidos hacia el santo.

La misma postura, el mismo aspecto, igual actitud y la figura de un ángel frente al evangelista son características que podemos encontrar en el *Tetraevangelio de Alaverd*, en el folio 134v, donde el miniaturista representa a san Mateo y al ángel. Aunque hay parecidos entre el evangelista de este códice y el que estamos analizando, también existen diferencias: el autor pinta al ángel en un formato pequeño y lo sitúa en el ángulo superior derecho, muy alejado del santo.

2.2. El arcángel y la Virgen

En el mundo bizantino y copto se adopta paulatinamente la representación de figuras divinas inspiradoras como pueden ser la de un arcángel o la figura misma de la Virgen María⁹. Estas figuras aparecen de frente, en ocasiones sentadas, pero casi siempre de pie decoradas con oro y pedrerías. Para lograr una representación de grandeza y realeza se solían imitar los retratos habituales de emperadores y personajes de poder durante el siglo XI. Como aparecen, por ejemplo, en los mss.: París, gr. 510; Par. gr. 922; Coislin 79; Monte Athos Lavra A 42 y Vat. Urb. gr. 2, escritos entre el 1071 y el 1081; y el Sin. gr. 364 del Monasterio de Santa Catalina, del 1042 al 1050. Tales representaciones se contraponen con los modelos carolingios tendentes a la naturalidad a pesar de la pompa¹⁰.

En los ámbitos bizantino y copto se utilizó la majestad del poder temporal para representar la solemnidad de lo divino, al igual que en los retratos de los soberanos se utilizaba la grandiosidad como símbolo del prestigio del emperador oriental. En el ejemplar de las *Homilias* de Gregorio Nacianceno escrito por orden de Nicéforo III, BN París, Coislin 79, folio 2v, el modelo que vemos en el Vat. Copto 9 ya se encuentra definido: san Miguel está pintado con la dignidad de un monarca, hierático, a gran tamaño y vestido a la antigua con gran lujo. De esta manera se refuerza la importancia del soberano y de san Juan Crisóstomo.

El modelo de representación de la Virgen¹¹ puede encontrarse en una serie de manuscritos como el *Kosmas Indikopleustes*,

⁹ F. SPADAFORA; M. G. MARA, "Michele Arcangelo" en F. Caraffa (dir.) *Bibliotheca Sanctorum* (Roma, 1989 = 1967), IX, cols. 410-446.

¹⁰ E. ROSEBAUM, "The Evangelist Portraits of the Ada School...", *The Art Bulletin* XXXVIII (1956), p. 84, n. 25 y p. 90.

¹¹ L. REAU, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Trad. Daniel Alcoba (Barcelona, 1996), I/2, pp. 77-78.

Cosmografía, Biblioteca Apostólica Vaticana Vat. gr. 699, folio 76v, del siglo IX, donde, además de un pequeño tondo en el que es representado el busto de la Virgen, aparece una procesión de santos y santas, retratados de cuerpo entero y gran tamaño, que adoptan una aptitud orante frontal, semejante a la de la Virgen en el Vat. Copto 9.

A partir del siglo X y a principios del XI las figuras monumentales, de gran tamaño, que se representaban en los códices se hacen más ligeras y estilizadas. Los *scriptoria* de Constantinopla imponen un modelado cromático en los retratos y extendieron este modelo por todo el Imperio, incluso en las provincias, como puede apreciarse en el *Evangelario, Sinai*, Monasterio de Santa Catalina, ME, gr. 204, folio 2v, donde el retrato frontal entero de la Virgen es semejante al Vat. Copto 9: pliegues marcados de las vestiduras, que no realzan el volumen del cuerpo sino que caen con cierta pesadez.

La aparición de las joyas en la frente y el pecho es apreciable en las *Homilias* de san Juan Crisóstomo, Sinai, Monasterio de Santa Catalina, ME, ms. 364, folio 3r, entre los años 1042 y 1050, en la representación de Constantino Monómaco, Zoé y Teodora, y en el *Salterio* de Teodoro, Londres, British Library, Add. 19352, folio 202r del año 1066, en que aparece la escena de Nabucodonosor y los tres hebreos. La combinación de estas dos miniaturas da lugar al modelo utilizado por nuestro artista copto, aunque existen todavía otros intermedios: el *Tetraevangelio*, Patmos 274, en su folio 149v, donde aparece el nacimiento de san Juan Prodroso y en la que su madre sustituye la figura de María. Otro sería la Virgen representada en una Epifanía del *Tetraevangelio de los Comnenos*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. gr. 1156, del año 1125, folio 1v. Finalmente, también posee características parecidas a la Virgen del Vat. Copto 9 la Asunción que encontramos en el *Evangelio* de Londres, British Museum, Harley 1724, folio 173v, de finales del siglo XII, procedente de Siria o Palestina, en el *Codex Egherti* del Museo Arqueológico del Santuario de Tréveris, cód. 136, siglo X, y la Virgen en majestad (*panagia*) del *Sacramentario de Sicilia* de la Biblioteca Nacional de Madrid, Cód. Lat. 52, realizado entre el 1180 y el 1190.

La Virgen María aparece de pie y frontal en el *Evangelio* de la Biblioteca del Patriarcado Siriaco Ortodoxo de Damasco del 1054, y en el *Evangelio* de Princeton, Garret 6, al igual que en las miniaturas del Vaticano Copto 9.

En concreto, a partir del siglo XII se produce en el mundo bizantino un cambio de estilo caracterizado por la abundancia de la iluminación marginal y de miniaturas integradas en el texto, carentes de encuadres marginales, como es el caso del Vat. gr. 398, 752, 747, y París gr. 74. La miniatura en folio aparte sólo se conservó en la representación de los evangelistas¹².

A partir de los años setenta del siglo XI y hasta finales del periodo mesobizantino -época en la que se realizó el Vat. Copto 9- las características que presentan los manuscritos producidos en los talleres imperiales son: motivos floridos en los encabezamientos cuadrados y en los títulos. En lo que respecta a la tipología de las iluminaciones sus manuscritos poseen: iniciales crisografiadas e historiadas, miniaturas con representaciones vegetales, iluminaciones a página completa¹³ y otros motivos que pueden considerarse préstamos orientales procedentes de Asia Menor¹⁴. A pesar de seguir estos modelos iconográficos, los artistas coptos se distinguieron de los talleres constantinopolitanos por emplear trazos finos para delimitar y estilizar los elementos decorativos y las figuras, representándolas en posturas hieráticas, pero no excesivamente rígidas, que obedecen generalmente a la ley de la frontalidad. Por otra parte, simplifican los fondos hasta lograr un carácter neutro que resalta las figuras de los protagonistas, y también imitan en el paisaje arquitectónico los decorados teatrales, sustituyendo, por último, los tonos suaves de los pigmentos por colores densos aplicados en finas capas a la manera de esmaltes.

3. Las orlas

En ambas miniaturas encontramos el mismo tipo de orla o marco encuadrando las escenas. Marco de dos calles de oro de estilo clásico, en cuyo centro se instala una lacería doble, cuyo exterior se decora con una crestería alternada por puntos, contracurvas enfrentadas y remates lanceolados y en los ángulos remates formados por un florón en forma de cruz de brazos apuntados.

¹² A. GRABAR, *La Edad de Oro de Justiniano. Desde la Muerte de Teodosio hasta el Islam*, (Madrid, 1966).

¹³ A. GRABAR, "Byzantine Architecture and Art" en *The Cambridge Medieval History* (Cambridge, 1967), IV; pp. 320-321.

¹⁴ R. S. NELSON, "An Icon at Mt. Sinai and Christian Painting in Muslim Egypt during the Thirteenth and Fourteenth Centuries", *The Art Bulletin* LXV (1983), p. 206; J. LEROY, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés* (París, 1974), p. 152.

Un breve análisis de estos elementos nos permite distinguir las influencias artísticas apreciables en el Vat. Copto 9¹⁵, que van desde el empleo de la geometría simple procedente de Mesopotamia, Egipto y Grecia, -y extendida a través de los manuscritos matemáticos y médicos, por ejemplo el *Dioscorides*-, hasta la utilización de motivos decorativos islámicos como las rosetas, flores de palmetas y palmetas digitadas, incluyendo las procedentes de tradición clásico-mediterránea, las de tradición sasánida (cadenetas) y las propias bizantinas (cresterías plumeadas).

Estos motivos, que aparecen tanto en los marcos de las miniaturas, en los encuadres de los *títuli*, en las iniciales decoradas, como en la decoración de las sillas de los evangelistas podemos rastrearlos sucintamente en diversos manuscritos. Es una influencia del arabesco oriental y de la orfebrería mediterránea el uso de la palmeta estilizada compuesta y coloreada por medio de manchas de color aplicadas libremente. El tratamiento y la síntesis zoomórfica y vegetal de los elementos de esta palmeta hasta lograr la simplificación geométrica del Vat. Copto 9 es apreciable en el manuscrito Atenas BN Cód. D. 228. En el siglo XI esta palmeta ya aparece en los encabezamientos de capítulos como en el caso del Ath. gr. 253, del año 1054 y en el Ath. C.D. 216, aunque aquí con una mayor sobriedad en el uso de los colores y, asimismo, reducida de tamaño¹⁶.

Los motivos griegos, persas y egipcios fueron usados hasta el periodo iconoclasta por los bizantinos que los exportaron a todas sus provincias. El mundo copto los recibió, modificó y asimiló sumándolos, desde los siglos IX y X, a elementos procedentes de otras tradiciones artísticas, como la islámica y la indo-iraniana, que ya empleaban los artistas coptos y que apreciamos en la decoración de las sillas o *cáthedras* de los evangelistas, doradas y ornamentadas con motivos vegetales negros, como aparecen, por ejemplo, en el París, BN, ms. árabe 5847, *Maqāmāt* de *al-Ḥarīrī*, fol. 107v, donde, junto al cadí, un secretario se sienta en un banco dorado con estos mismos elementos en negro; o en el fol. 148v de este mismo manuscrito en el que se representa una escena escolar: dos maestros discutiendo en un

¹⁵ B. HIDALGO, "Elementos decorativos en dos miniaturas del ms. Vaticano Copto 9" en J. P. MONFERRER SALA y M. MARCOS ALDÓN (eds.) *Grapheion, estudios históricos y filológicos*, col. "Studia Semitica" 2 (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2003), pp. 331-338.

¹⁶ G. CAVALLO, "La trasmissione scritta della cultura greca antica in Calabria e Sicilia tra i secoli X-XI. Consistenza, tipologia, funzione", *Scrittura e Civiltà* 4 (1980), pp. 157-245.

diván ornado con estos mismos motivos y elaborados de la misma forma.

En un manuscrito iraquí de un clásico de la literatura árabe, el *Kalīlah wa-Dimnah* de Ibn al-Muqaffa', BnF ár. 3465, fol. 95v, puede observarse la importancia de la influencia oriental en el mundo copto: el rey de los cuervos está representado rodeado de sus súbditos, composición donde el eje de simetría es una palmeta perfecta, modelo seguro de la utilizada por los artistas coptos¹⁷.

A manera de conclusión

Tradicionalmente se ha considerado que las provincias bizantinas fueron las fuentes de la originalidad, del esplendor y del desarrollo artístico del Imperio Bizantino hasta el siglo IX. Los ámbitos sirio y copto, entre otros, alimentaron iconográficamente a los talleres Constantinopolitanos¹⁸. Fue más tarde cuando la capital tomó el relevo en la creación de modelos artísticos que siguieron luego otras regiones de influencia bizantina. El manuscrito Vaticano Copto 9, realizado entre 1204-1205, pertenece teóricamente a este período de dominio iconográfico bizantino ejercido desde la capital, y que coincide con una época de crisis en el Imperio: el fin de la etapa mesobizantina y la caída de Constantinopla en manos de los cruzados en 1204. Su riqueza iconográfica y decorativa no se corresponde, pues, con su realidad política ni con la teoría tradicional de difusión de los modelos ilustrativos y decorativos en los códices.

El mundo librario copto emplea los sustratos culturales y los modelos artísticos que le rodean creando un estilo propio, que no es mero seguidor o imitación del arte de la capital, y que prueba la capacidad de asimilación y transformación de sus talleres.

¹⁷ F. GABRIELI *et alii*, *Iraq en los siglos VIII-XIII. El apogeo de la cultura arábigo-musulmana*, (Madrid, 1998), pp. 80-86.

¹⁸ J. LEROY, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés* (París, 1974), pp. 29-30; A. DZUROVA, *Miniatura Bizantina*. Trad. del francés por Ramón Ibero (Madrid, 2001), p. 278.



Vaticano Copto n.° 9