

*El movimiento implícito en lo estático: códices medievales
e imágenes dinámicas¹*

Cuatro códices del siglo XIII, procedentes todos ellos de la abadía de St. Albans y atribuidos al monje benedictino Matthew Paris (*Matthæus Parisiensis* o Mateo de París), conservan los mapas más antiguos de la isla de Gran Bretaña.² La singularidad de estos mapas reside tanto en su orientación— con el Norte en la parte superior del diseño —como en el claro intento que en ellos se refleja de representar gráficamente lo que hoy puede considerarse una imagen bastante fiel de la isla. Ninguno de estos rasgos es propio de la cartografía medieval. En el Medievo cristiano las representaciones gráficas del espacio fueron escasas, y los aún más escasos testimonios conservados pocas veces se corresponden con la realidad geográfica que hoy conocemos. La propia existencia de una cartografía en el período es bastante discutible, comenzando por el hecho de que la palabra «mapa» no formaba parte del léxico medieval.³ Los hoy llamados «mapamundi medievales» eran concebidos como imágenes que ayudaban a comprender visualmente la obra de Dios en la Tierra: Jerusalén solía colocarse en alto, determinándose así un eje vertical que descendía en sentido Este-Oeste, y la mayor parte de las referencias geográficas se basaban en ideas heredadas de la Antigüedad, en buena medida mitológicas, o tomadas de los escritos bíblicos. Los portulanos fueron tardíos, y los mapas locales muy raros.

En los mapas de St. Albans la orientación parece ser consecuencia de la voluntad de

¹ Este trabajo ha sido llevado a cabo dentro del proyecto «Lugares de poder e configuração política do reino português (1279-1383)», financiado por la FCT (SFRH/BDP/73087/2010).

² Tres de ellos se encuentran en la British Library (Londres, British Library, MS Cotton Claudius D VI, f. 12v; Londres, British Library, MS Royal 14 C VII, f. 5v; Londres, British Library, MS Cotton Julius D VII, ff. 50-53) y uno en Cambridge (Corpus Christi College, MS 16, f. 5v). Los cuatro mapas fueron publicados en M. PARIS, *Four Maps of Great Britain designed by Matthew Paris about A.D. 1250, reproduced from three manuscripts in the British Museum and one at Corpus Christi College, Cambridge*, Oxford University Press, Oxford 1928. Una reproducción del primero en J. W. GREENLEE, *Queen of All Islands: The Imagined Cartography of Matthew Paris's Britain*, Master's Thesis, East Tennessee State University 2013, p. 9, disponible en <https://dc.etsu.edu/etd/> (último acceso: 11 de febrero de 2014). La imagen digital del segundo puede verse en la página web de la British Library: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8745&CollID=16&NStart=140307> (último acceso: 11 de febrero de 2014). El códice de Cambridge, en el que el mapa se conserva incompleto, está disponible en http://parkerweb.stanford.edu/parker/actions/page_turner.do?ms_no=16I (último acceso: 11 de febrero de 2014). Los cuatro están datados a mediados del siglo XIII. El Gough Map de la Bodleian Library, considerado por algunos especialistas el más temprano mapa geográficamente reconocible de la isla, está fechado en torno al año 1375.

³ Según P. D. A. HARVEY, cuyos estudios constituyen el punto de partida del presente trabajo, agrupando las diversas representaciones del paisaje y llamándolas mapas estamos actuando desde la perspectiva del desarrollo cartográfico posterior, pues nadie en la Edad Media las habría visto como un tipo singular de objetos, y ninguna lengua europea medieval tuvo una palabra que se correspondiese exactamente con lo que hoy entendemos por mapa. Véase P. D. A. HARVEY, «Local and Regional Cartography in Medieval Europe», in J. B. HARLEY-D. WOODWARD (eds.), *The History of Cartography*, vol. I, University of Chicago Press, Chicago 1987, p. 464.

adaptar el diseño al formato de la página, y prueba que fueron concebidos como parte de los códices. En cuanto a las representaciones, su aparente anacronismo sólo puede explicarse en función de su intencionalidad. De ahí que, para comprender el «cómo» de estas imágenes, se haga preciso entender antes el «porqué».⁴ Alcanzar este objetivo requiere aceptar previamente que lo que hoy vemos como una precoz tentativa cartográfica no fue tal, pues las representaciones del espacio medievales apenas comparten con los mapas modernos la óptica vertical y la naturaleza plana. Quizá esta idea sea la más difícil de asimilar, dado que al observar un mapa se procura siempre hacer corresponder la imagen que nos ofrece con aquella que tenemos.⁵ Con todo, los mapas de St. Albans se entienden mejor si pensamos en ellos como diagramas; es decir, como dibujos, en mayor o menor medida esquemáticos, destinados a representar relaciones topográficas.⁶ Partiendo de esta idea, los mapas pueden verse como itinerarios que trazan una ruta lineal, y a los que se han añadido una serie de elementos topográficos ajenos a esa ruta.⁷ De hecho, y para ser más precisos, pueden verse como cuatro versiones de un mismo itinerario.⁸

En los códices de St. Albans las páginas que preceden a los mapas recogen otros itinerarios más claramente reconocibles como tales: diagramas formados por líneas verticales que unen puntos geográficos, representados por pequeños bocetos de lugares, trazando los recorridos de Londres a Apulia y a Tierra Santa. En anotaciones marginales se indican las distancias, medidas en función del tiempo requerido para completar cada tramo.⁹ Lo que diferencia a estos itinerarios de los mapas es la tentativa de representación en los segundos del espacio en el que se inscriben los recorridos: de una serie de esquemas formados por líneas, ilustraciones y textos, se pasa a un diseño que define la forma de un territorio, con fronteras marítimas, islas próximas, ríos, líneas divisorias y denominaciones de áreas. Dicho diseño

⁴ Partiendo de que todo mapa medieval fue diseñado con un propósito particular, para comprenderlo debemos antes saber porqué fue diseñado. Ver P. D. A. HARVEY, «Medieval Maps: An Introduction», in J. B. HARLEY-D. WOODWARD (eds.), *The History of Cartography*, cit., p. 284.

⁵ De hecho, tal y como señala P. D. A. Harvey («Medieval Maps: An Introduction», cit., p. 284), los mapas medievales que más problemas presentan son los que mejor definen los contornos de los territorios y más se corresponden con la escala.

⁶ Idea sugerida, para las representaciones cartográficas medievales en general, en P. D. A. HARVEY, «Local and Regional Cartography in Medieval Europe», cit., p. 469.

⁷ En palabras de P. D. A. Harvey, «(the) map of Great Britain, which also survives in four versions, should also be seen as an itinerary map. Its axis is the route from Newcastle upon Tyne to Dover, with some fifteen intermediate places, among them Matthew Paris's own monastery at Saint Albans; this route is drawn along a straight line, ignoring the fact that on the ground it turns through ninety degrees at London to run east instead of south. On either side of this route, and beyond it in Scotland, are many further details: towns, rivers, and coastlines, as well as a few topographical notes. The result bears some resemblance to a modern geographic map of Great Britain, but to view it in this light is to miss the crucial point of its construction on the basis of a single route; essentially it is simply an itinerary map with additions», P. D. A. HARVEY, «Local and Regional Cartography in Medieval Europe», cit., p. 496.

⁸ Se considera que la más tardía sería la que aparece en el «Claudius map» (Londres, British Library, MS Cotton Claudius D VI, f. 12v). Véase sobre ello P. D. A. HARVEY, «Matthew Paris's Maps of England», in P. R. COSS-S. D. LOYDD (eds.), *Thirteenth Century England IV: Proceedings of the Newcastle Upon Tyne Conference 1991*, Boydell Press, Woodbridge 1992, pp. 109-122.

⁹ Véase sobre ello S. LEWIS, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1987, pp. 323-324.

está condicionado por el formato, pues siendo el soporte de las imágenes las páginas de un códice, éstas debieron adaptarse a su forma y dimensiones. En los mapas el folio es un marco que, por un lado, y como ya se indicó, es causa formal de la orientación de la imagen; y, por otro lado, la limita. En el códice Royal de la British Library una reveladora frase, situada en la mitad inferior a la altura de Londres, indica que si la página lo hubiese permitido la longitud de la isla hubiese sido mayor (*Si pagina pateretur hec totalis insula longior esse deberet*).¹⁰ Esta nota prueba que hubo en el autor una intención de adaptar la representación de un espacio que conocía, y cuya forma aparentemente podía diseñar, a las dimensiones de un soporte preexistente.¹¹ Los otros itinerarios se completan con pestañas que salen de los folios, pero el inscrito en los mapas se encuadra en un espacio físico que se quiso ocupar, o aprovechar, en la medida de lo posible. Importó más adaptar la imagen al folio; probablemente porque ello ampliaba el margen para las leyendas, dispuestas en su mayoría en horizontal. De este modo, los contenidos se impusieron a la representación, tal y como la nota explica.¹²

Itinerarios y mapas ocupan los primeros folios de códices que recogen obras historiográficas. Es opinión general, aunque no unánime, que éstas y otras imágenes presentes en los manuscritos fueron realizadas por el autor de los textos. Ello conduce a pensar que las representaciones fueron introducidas para ilustrar, completar y ampliar los contenidos de los escritos. En consecuencia, varios especialistas han indagado en la relación existente entre los itinerarios y las obras *–Chronica Maiora e Historia Anglorum–* que los códices contienen.¹³ Bajo esta óptica, los mapas deberían encuadrarse no ya sólo dentro de cada códice, sino en el conjunto de obras atribuidas a Matthew Paris; quien, a su vez, forma parte de una tradición historiográfica, la benedictina, de enorme peso en el Medievo.¹⁴ Así, y sin restar originalidad a las imágenes, se establece un marco dentro del cual poder interpretarlas. Dicho marco ha de ser, con todo, acotado para poder comprender algunas características de los mapas. Es decir, una vez establecido que se trata, en esencia, de itinerarios colocados al inicio de obras historiográficas escritas por un monje benedictino británico a mediados del siglo XIII, se hace necesario indagar en las causas y finalidades de una obra que debe ser entendida, en esencia, como un mensaje. Cada uno de estos mapas y, por extensión, cada uno de los códices que los contienen, funcionaron en su día como canales que comunicaban a un autor con un conjunto de receptores, todos ellos pretéritos. Adoptando esta perspectiva, el mapa deja de ser una imagen plana para convertirse en un medio que nos permite, hoy, aproximarnos a algunos ámbitos poco conocidos del universo medieval.

Para analizar el proceso de comunicación en el que los mapas se inscriben han de

¹⁰ London, British Library, Royal MS. 14.C.vii, f. 5v.

¹¹ P. D. A. HARVEY, «Local and Regional Cartography in Medieval Europe», cit., p. 496. Sobre la naturaleza condicionante del soporte véase E. MURPHY-SCHWARTZ, «Presentia Falsa Libri: Medieval Virtuality», in *2010-2011 Penn Humanities Forum on Virtuality*, disponible en http://repository.upenn.edu/uhf_2011/7/ (último acceso: 11 de febrero de 2014).

¹² Véase sobre ello M. GAUDIO, *Matthew Paris and the Cartography of the Margins*, in «Gesta» 39.1 (2000), p. 50.

¹³ Para S. Lewis las representaciones cartográficas de Matthew Paris son extensiones de su trabajo como historiador y artista, concebidas para acompañar a los textos. S. LEWIS, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*, cit., p. 322.

¹⁴ Como subraya B. WEILER, *Matthew Paris on the writing of history*, in «Journal of Medieval History» 35 (2009), p. 257.

considerarse por separado los diferentes papeles que en ese proceso jugaron el autor –emisor del mensaje–, el canal –los códices– y el receptor o receptores. En todos los casos debemos contemplar una pluralidad. Con el canal y el receptor es fácil hacerlo: aun considerando que hablamos de cuatro versiones de un mismo mapa o itinerario, se reproduce en cuatro códices, lo que multiplica tanto el canal como el número de receptores. En lo referente al autor la cuestión es más compleja. La mayor parte de los especialistas apuesta por la idea del monje como «autor total», responsable único –intelectual y material– de una obra –cada códice– concebida como un todo.¹⁵ En consecuencia, Matthew Paris habría sido simultáneamente autor (*dictator*), escriba (*scriptor*) e ilustrador de las obras.¹⁶ Esta teoría casa mal con el concepto de «autoría plural» que suele aplicarse al Medioevo, dentro de la cual el frecuente anonimato ocultaba a menudo una multiplicidad de identidades: promotores, escritores, compiladores, copistas, iluminadores, ... Con todo, y aceptando que un único individuo, hoy identificado y relativamente bien conocido, fuese el artífice de escritos e imágenes, no debe olvidarse que ese individuo formaba parte de una comunidad religiosa; ni ignorarse que estaba en estrecho contacto con la monarquía y la aristocracia del período.¹⁷ En consecuencia, no debemos imaginar a un monje recluido en una celda trabajando en soledad, sino a un intelectual vinculado a *scriptoria* y relacionado con los ámbitos de poder político. Esta imagen hace que, al mismo tiempo, deba considerarse un campo más amplio para la recepción de las obras.

Partiendo de que los cuatro códices que conservan los mapas se encontraban en su día en el monasterio de St. Albans, podría pensarse que los lectores de las obras que Matthew Paris tenía en mente eran los miembros de la comunidad monástica. Sin embargo, se tiene constancia de que otros códices del mismo autor fueron prestados a miembros de la nobleza.¹⁸ Ello, unido al importante significado político de los textos historiográficos, lleva a suponer que los destinatarios de los volúmenes pudieron no ser apenas los religiosos. De este modo, las lecturas políticas que se han hecho de las imágenes de St. Albans ven en ellos la materialización de los planes territoriales de la monarquía inglesa, y el deseo de trasladar a Inglaterra el poder simbólico de Tierra Santa.¹⁹ Se ha considerado también que uno de estos mapas, el

¹⁵ En buena medida estas ideas derivan del trabajo de R. VAUGHAN, *Matthew Paris*, Cambridge University Press, 1958; véanse concretamente las páginas 236 y 237. Sin embargo, Daniel Connolly considera que el códice de la British Library fue obra de un escriba posterior, y que se llevó a cabo por encargo del rey Eduardo I. Véase D. K. CONNOLLY, *The Maps of Matthew Paris: Medieval Journeys through Space, Time, and Liturgy*, Boydell, Woodbridge-Suffolk 2009, p. 178.

¹⁶ S. LEWIS, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*, cit., p. 33.

¹⁷ Aunque tan solo se tiene constancia de un viaje de Matthew Paris fuera de Inglaterra, parece haber asistido a numerosas ceremonias reales en Westminster, York y Londres. Véase sobre ello S. LEWIS, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*, cit., p. 213.

¹⁸ En un manuscrito de la Vida de San Albano (Dublin, Trinity College, Ms E.I.40, f. iir) se conservan notas autógrafas en las que Matthew Paris hace referencia a Isabel, condesa de Arundel, y a Mathilda, condesa de Winchester. De estas notas se deduce que les prestaba libros («Si os complace, quedaos este libro hasta la Pascua»), y actuaba como intermediario con los iluminadores que trabajaban en otras obras («En el libro de la Condesa de Winchester, que haya un par de imágenes en cada página de este modo...»). La transcripción de las notas en W. R. L. LOWE-E. F. JACOB (eds.), *Illustrations to the Life of St. Alban in Trinity College*, Oxford 1924, pp. 15-16.

¹⁹ Tres autores han examinado estos mapas teniendo en cuenta sus implicaciones políticas y su relación con pretensiones territoriales: Daniel Birkholz (D. BIRKHOLZ, *The King's Two Maps: Cartography and Culture in Thirteenth-Century England*, Routledge, New York 2004, pp. 108-153), Daniel Connolly (D. K. CONNOLLY, *The*

El movimiento implícito en lo estático: códices medievales e imágenes dinámicas

llamado Claudius, pretende representar, combinando la realidad geográfica con los datos históricos, las ambiciones imperiales del rey inglés sobre la isla.²⁰ Paralelamente, los itinerarios han sido interpretados como proyecciones del viaje a Tierra Santa que Enrique III de Inglaterra se habría propuesto hacer como cruzado.²¹ Es posible que todas estas teorías sean compatibles: existiendo varias versiones del itinerario, algunas pudieron estar destinadas a los monjes, y otras a miembros de la realeza.

Contemplemos, por tanto, un amplio «público» potencial. En contrapartida, no ignoremos con ello un hecho esencial: si bien la lectura en voz alta propia de la época hacía de los receptores un auditorio plural, las imágenes de los códices eran observadas individualmente. Es decir, del mismo modo que el texto era leído por uno y escuchado por muchos, el códice apenas era manejado, y por tanto observado, por una persona. El contacto directo con la obra debía ser necesariamente individual. El desarrollo de esta idea en relación a los mapas de St. Albans ha dado lugar a estudios que invitan a reflexionar sobre el modo en que eran «utilizados» los códices medievales. En dichos estudios se entiende que los itinerarios trazados por Matthew Paris representan viajes virtuales en los que el lector se transforma en un peregrino que se desplaza mentalmente en un espacio figurado. Si queremos interpretar adecuadamente las imágenes de los códices de St. Albans debemos mimetizarnos, en la medida de lo posible, con ese lector.

Siguiendo paso a paso las indicaciones de los diagramas, el lector de los códices de St. Albans completa recorridos que conducen, página a página, al destino final del peregrinaje. Estos diagramas exigen que el lector posea una serie de aptitudes: saber leer, estar familiarizado con algunos de los topónimos, reconocer el sentido –de izquierda a derecha y de arriba a abajo– de la lectura. Todas ellas son comunes al lector de cualquier códice; pero en el caso de los itinerarios las competencias del lector han de ser mayores, pues para completar el recorrido deberá seguir la línea que lo diseña, dejando de lado los caminos alternativos que se le ofrecen y procurando no perder la orientación.²² En las primeras páginas deberá abrir y cerrar pestañas, acercarse y alejarse, girar. Al llegar a los mapas la complejidad de la lectura será mayor. Este carácter interactivo de los itinerarios transforma su examen en un proceso activo, dentro del cual dichos itinerarios funcionan como vehículos a través de los cuales el lector se traslada, reproduciendo no sólo con la mente, sino físicamente, el camino a Jerusalén.²³ De ahí que pueda hablarse de imágenes dinámicas: los son porque reproducen viajes, pero también porque implican movimiento.

El examen de uno de estos mapas por parte de un lector medieval implicaba también un traslado mental de dicho lector del lugar en el que estaba a aquellos que aparecen en las

Maps of Matthew Paris, cit.) y Katharine Breen (K. BREEN, *Imagining an English Reading Public: 1150-1400*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp.165-168; K. BREEN *Returning Home from Jerusalem: Matthew Paris's First Map of Britain in Its Manuscript*, in «Representations» 89.1 [2005], pp. 83-87). Una síntesis de estos trabajos en J. W. GREENLEE, *Queen of All Islands*, cit., pp. 17-19.

²⁰ Hipótesis sugerida en J. W. GREENLEE, *Queen of All Islands*, cit., pp. 91-92.

²¹ S. SANSONE, *Tra cartografia politica e immaginario figurativo: Matthew Paris e l'Iter de Londinio in Terram Sanctam*, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma 2009.

²² Para K. Breen, el lector demuestra su dominio sobre las representaciones manteniendo su orientación, es decir, el sentido de los itinerarios –hacia Jerusalén y hacia el Este– a pesar los obstáculos y distracciones que en ellos se incluyen. K. BREEN, *Returning Home from Jerusalem*, cit., p. 59.

²³ D. K. CONNOLLY, *The Maps of Matthew Paris*, cit., p. 62.

imágenes. Repasaría las leyendas y observaría las líneas y diseños; pero, sobre todo, tendría una visión del espacio nueva y reveladora. Reconociere o no los topónimos representados por palabras o dibujos, antes de ver los mapas difícilmente los ubicaría mentalmente del modo en que aparecen representados. El diseño de rutas marcadas por puntos geográficos que definían distancias medidas en función del tiempo del recorrido –normalmente una jornada a pie– y la definición de áreas vagamente delimitadas, o apenas indicadas con la introducción de su nombre, probablemente se correspondía bastante bien con el «mapa mental» del lector medieval. Sin embargo, la forma y las dimensiones del territorio, trazadas por la línea costera, debieron estar en la mente de muy pocos. El traslado aéreo que todo mapa contiene, permitiendo una visión perpendicular de la superficie terrestre, proporcionaba a aquel que tuviese acceso a uno de estos códices una experiencia singular.

El carácter excepcional de los mapas de St. Albans no impide que puedan aplicarse algunas de las conclusiones obtenidas de su estudio a otras imágenes presentes en códices medievales. Es sencillo hacerlo en el caso de las representaciones cartográficas conservadas del período; como los mapamundis de los Beatos, por ejemplo. El examen de una imagen de este tipo exige mover el códice, o moverse en torno al códice, para poder acceder a todas las leyendas. Indirectamente, requiere también aproximarse y señalar. El sentido horizontal de la lectura desaparece, y el lector se ve forzado a implicarse de manera más activa en el proceso. Eliminados los márgenes y la caja de escritura, se hace necesario vagar con los ojos, reduciéndose las pautas apenas a los límites del folio. La implicación intelectual, consistente en interpretar lo que diagramas, dibujos y letras representan, conlleva una serie de acciones físicas necesarias para poder acceder a los contenidos del mensaje. En lugar de –tal y como hace el ojo actual– buscar la correspondencia entre la imagen mental y el diseño, el receptor medieval leía la página. Sus conocimientos previos del espacio representado condicionaban esa lectura; pero lo que imperaba era la narración no lineal que el autor había trazado. El lector percibía un diagrama que se había concebido como una representación del mundo.

Mapas e itinerarios constituyen, por tanto, imágenes estáticas que contienen movimiento. Simultáneamente, también lo requieren, pues aunque el cuerpo del lector no se desplace, se moverán sus dedos, sus manos, sus ojos, su cabeza. El contacto físico con el códice implicará la totalidad del cuerpo de aquel que lo examine, y por ello no debemos visualizar a un lector sedentario.²⁴ En consecuencia, tampoco debemos serlo nosotros. En el momento presente la manera más común de acceder a las imágenes medievales es a través de reproducciones. A pesar de las ventajas que ello conlleva, la pérdida del contacto material con la obra hace que desaparezcan una serie de percepciones táctiles, auditivas, olfativas y visuales que sólo se tienen cuando el códice es examinado. Al trabajar con una digitalización, un cristal parece separarnos de nuestro objeto de estudio; y, si bien ese cristal hace las veces de lente de microscopio, no deja por ello de alejarnos del objeto de nuestro análisis. El control sobre las dimensiones de la imagen digital no impide que tengamos que configurar mentalmente el tamaño real de los folios que vemos. Debido a la bidimensionalidad de las imágenes, no somos conscientes del volumen de la obra, del grosor del papel o pergamino, de las leves acumulaciones de tinta. Junto a ello, desaparecen el sonido de las hojas, su tacto, su olor;

²⁴ *Ibid.*, p. 76.

El movimiento implícito en lo estático: códices medievales e imágenes dinámicas

experiencias todas ellas que nos permiten aproximarnos al lector medieval a quien esas obras iban dirigidas. La importancia de esa aproximación radica en que lo que nos importa es, sobre todo, reconstruir el mensaje contenido en la obra; un mensaje que formaba parte de un proceso de comunicación pretérito, en el que el autor era el emisor, el lector el receptor, y el códice el canal. Persistiendo apenas el último, es fundamentalmente a través de él como podemos acceder a los otros.

