

## TEXTO E IMAGEN: EL PROBLEMA DE LA UNIDAD DEL MANUSCRITO JUNIUS 11

M.<sup>a</sup> José Mora  
Universidad de Sevilla

De los cuatro grandes códices que recogen la mayor parte de la poesía anglosajona que conservamos (Junius 11, Vercelli, Exeter y Cotton Vitellius A xv), Junius 11 es sin duda el que muestra un carácter más unitario.<sup>1</sup> Los cuatro poemas que lo componen, *Génesis*, *Exodo*, *Daniel* y *Cristo y Satán*, recorren escenas centrales de la historia sagrada desde la creación y el pecado original hasta el Juicio final. La cohesión del manuscrito quedaba además reforzada inicialmente por la creencia de que los poemas eran obra del propio Cædmon.<sup>2</sup> La atribución a Cædmon, sin embargo, ha sido abandonada y las diferencias de estilo hacen hoy indudable el origen independiente de cada una de las composiciones. Sabemos además que el último poema, *Cristo y Satán*, fue incorporado al códice con posterioridad, lo que lógicamente ha levantado serias dudas sobre la unidad del Junius 11.<sup>3</sup> A pesar de todo, la coherencia temática de los poemas ha llevado a varios estudiosos a proponer la presencia de un plan de compilación: producir una versión poética vernácula de la historia de la salvación.<sup>4</sup> La presente comunicación pretende sumarse a estas opiniones y defender en concreto la pertenencia de *Cristo y Satán* a este plan original, buscando nuevos argumentos en el estudio del material

---

1. Ms Junius 11 en la Bodleian Library, Oxford. La edición consultada ha sido el facsímil publicado por Israel Gollancz, *The Cædmon Manuscript of Anglo-Saxon Biblical Poetry* (Oxford: Oxford UP, 1927). La numeración de versos ha sido tomada de G. P. Krapp, *The Junius Manuscript*, ASPR I (New York: Columbia UP, 1931).

2. Así lo indica el título de la primera edición publicada en 1655 por Franciscus Junius, "Cædmoni Monachi Paraphrasis Poetica Genesis ac præcipuarum Sacrae paginae Historiarum, abhinc annos MLXX. Anglo-Saxonice conscripta, & nunc primum edita a Francisco Junio F. F." (Gollancz xiv).

3. El primero en cuestionar la unidad del manuscrito fue el propio Junius, quien en el prefacio a su edición afirma: "Hactenus omnia in codice MS<sup>o</sup> elegantiore manu sunt extracta: sequentia vero, a pagina 213 usque ad finem, minore cum cura sunt perscripta, videnturque adjecta ab aliquo qui (quemadmodum ex fini libri colligitur) hunc veluti librum secundum prioribus putavit adjiciendum" (citado por Gollancz, xlix).

4. Véase por ejemplo J. R. Hall, "The Old English Epic of Redemption: The Theological Unity of Ms Junius 11," *Traditio* 32 (1976): 185-208.

pictórico del códice.

La evidencia codicológica no ofrece mucho apoyo. Existe una clara división entre los poemas correspondientes al Antiguo Testamento (*Gen, Exo y Dan*, pp. 1-212) y *Cristo y Satán* (213-229).<sup>5</sup> La unidad de los tres primeros parece incuestionable: todos fueron copiados consecutivamente por el mismo escriba (hacia el año 1000) y la numeración de secciones (realizada por el propio copista) es continua desde *Génesis* a *Daniel*: *Gen*, I-XLI; *Exo*, XLII-XLVIII; *Dan*, L-LV. Los cuadernos se componían todos inicialmente de 8 hojas, con un pautado de 26 líneas.<sup>6</sup> El diseño original del manuscrito comprendía además un amplio programa de iluminaciones,<sup>7</sup> y aunque éstas fueron interrumpidas en la p. 68, el resto de *Génesis*, así como *Exodo* y *Daniel*, muestran espacios en blanco destinados a este fin. Para marcar el principio de sección, los artistas dibujaban también iniciales ornadas, cuya ejecución fue abandonada junto con las iluminaciones.<sup>8</sup>

*Cristo y Satán* fue copiado posteriormente (en el primer cuarto del s. XI) por tres escribas distintos: el primero escribió las pp. 213-15, el segundo pp. 216-28, y el tercero la p. 229. La rúbrica final, "Finit Liber II", lo identifica como una obra aparte frente a los tres primeros poemas que parecen haber sido interpretados como un solo libro; esta división se ve además correspondida por una numeración de secciones independiente. Está escrito en el último cuaderno del códice, que consta de 10 hojas en lugar de las 8 habituales.<sup>9</sup> Exceptuando el bifolio exterior (cuya primera hoja corresponde aún a *Daniel*), el formato de página es diferente al del Libro I: el pautado es de 27 líneas y el margen lateral más estrecho. No hay iluminaciones ni espacios para ellas, salvo un dibujo en la p. 225. Las iniciales no están ornadas, con excepción una *H* zoomórfica en la p. 226.

Las diferencias, y el lapso temporal, entre la escritura de ambos libros son pues bastante significativos; la singularidad de *Cristo y Satán* se ha convertido por tanto en punto de referencia obligado para todos aquellos críticos que discuten el problema de la unidad del manuscrito. Quienes defienden la independencia de *Cristo y Satán* han llegado incluso a afirmar que la copia concreta del poema recogida en el Junius 11 no se escribió originalmente para añadirse a este códice, sino que formaba un cuaderno plegado que circuló separadamente en un principio.<sup>10</sup> Quienes, por el contrario, apuestan por la unidad proponen como criterio de compilación la exposición de la historia sagrada

5. Los datos que siguen están tomados de la edición facsímil de Gollancz y de la descripción del manuscrito en N. R. Ker, *Catalogue of Manuscripts Containing Old English* (Oxford: Oxford UP, 1957), 406-08.

6. La composición irregular de varios cuaderos en la actualidad se debe a la pérdida de algunas hojas, así como a la interpolación ocasional de una hoja con iluminaciones.

7. Las iluminaciones fueron realizadas por dos artistas distintos. Al primero corresponden las pp. 1-68; al segundo, pp. 73-88. En la p. 96 un tercer artista comenzó un dibujo que dejó inacabado (Gollancz xxxiii; Ker 407).

8. Así, el primer artista dibujó las iniciales de las pp. 1-73, y la *H* de la p. 143 (el comienzo de *Exo*). El segundo probablemente realizó las de las pp. 75-79. El resto de las iniciales, no ornadas, fue realizado por el escriba, cuando no encontramos sólo la arracada (Gollancz xviii-xix).

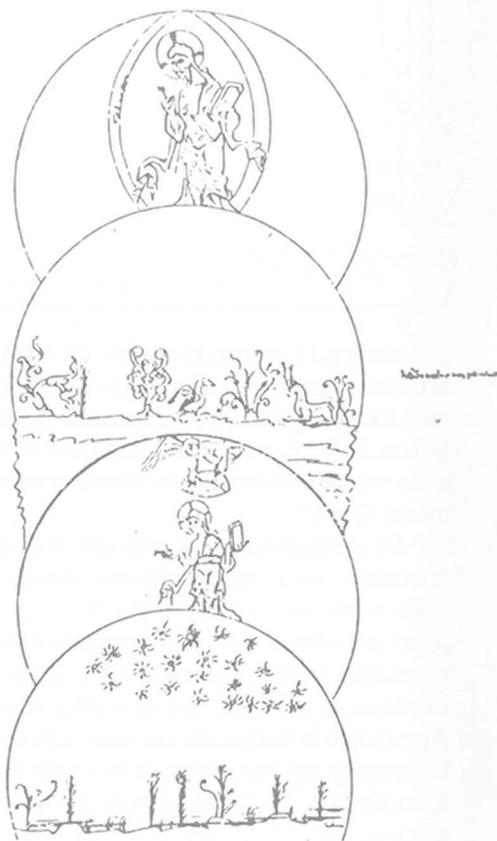
9. El cuaderno lo componen cuatro bifolios y dos hojas descabaladas: la 4 (pp. 217-18) y la (223-24). La primera hoja (229-30) contiene el final de *Dan*, que probablemente quedó inconcluso (Ker 407-08).

10. Peter Lucas, "On the Incomplete Ending of *Daniel* and the Addition of *Christ and Satan* to Ms Junius 11," *Anglia* 97 (1979): 46-59.

y sugieren modelos concretos para la selección de escenas que presenta el manuscrito.<sup>11</sup> Pero al enfrentarse a los problemas codicológicos se ven obligados a matizar y contentarse con afirmar que, al menos en el momento de incorporarse al códice, *Cristo* y *Satán* se concebía como parte integral del mismo.<sup>12</sup>

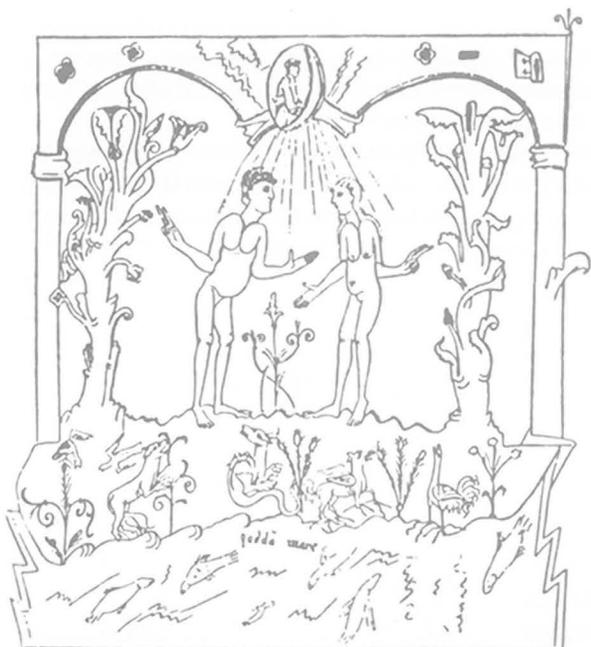
Para poder defender más enérgicamente la pertenencia de *Cristo* y *Satán* al plan original del Junius 11 es necesario por tanto ir más allá de la insistencia en la simple coherencia temática y buscar nuevos argumentos basados en un componente importante del códice que normalmente queda al margen del debate: las iluminaciones. En efecto, un examen de ciertos detalles iconográficos que aparecen en las iluminaciones de la primera parte de *Génesis*, así como del escaso material pictórico en *Cristo* y *Satán*, nos permite establecer una clara correspondencia entre ambos textos, con la ventaja de que esta correspondencia está firmemente anclada en la propia realidad material del manuscrito.

Consideremos en primer lugar las iluminaciones de las pp. 5 y 13. La primera de ellas (Fig. 1) corresponde a la creación. Aunque la inscripción al margen reza "Her he todældæ dag wið nihte", las escenas ilustradas son la creación de animales y plantas (en la parte superior) y de las estrellas (parte inferior). La primera de las cuatro esferas superpuestas de que consta la composición muestra una imagen de Cristo en la mandorla, en cuyo borde aparece el rótulo "Salvator". En la segunda esfera encontramos un árbol sobre el que se ha dibujado una cruz. Otra imagen de la cruz, aunque no tan obvia, aparece en la representación del paraíso que ocupa la mitad inferior de la p.13: el arbusto de tres tallos a cuyos lados están colocados Adán y Eva



11. Así, J. R. Hall afirma que el códice sigue un criterio de selección de escenas de la historia de la salvación paralelo al del catecismo de S. Agustín *De catechizandis rudibus*; la misma selección básicamente es presentada por Wulfstan en su "Sermo 6" ("The Old English Epic of Redemption," 189-207). Robert Emmett Finnegan, por su parte, sugiere como modelo la exposición de Ælfric de las siete edades del hombre en *De Novi et Veteri Testamenti*; véase su *Christ and Satan: A Critical Edition* (Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 1977), 10-11. Otros criterios de compilación propuestos, centrados en la liturgia pascual, son expuestos y criticados por Hall 187-89.

12. Gollancz xcix; Krapp xi-xii; Finnegan 9.



(Fig.2). Ambas imágenes aluden a la *Leyenda de la cruz*, de gran popularidad en la Europa medieval. Según esta leyenda, el fruto del árbol del paraíso contenía las semillas del árbol de la cruz. Cuando Adán se hallaba próximo a morir envió a su hijo Seth a pedir al arcángel San Miguel el óleo de la misericordia. En su lugar, Miguel le entregó tres semillas tomadas del árbol de la tentación y le ordenó ponerlas bajo la lengua de Adán, que moriría a los tres días. Seth enterró a Adán, y de las semillas surgieron tres brotes de cedro, ciprés y pino (los tres tallos representados en la ilumina-

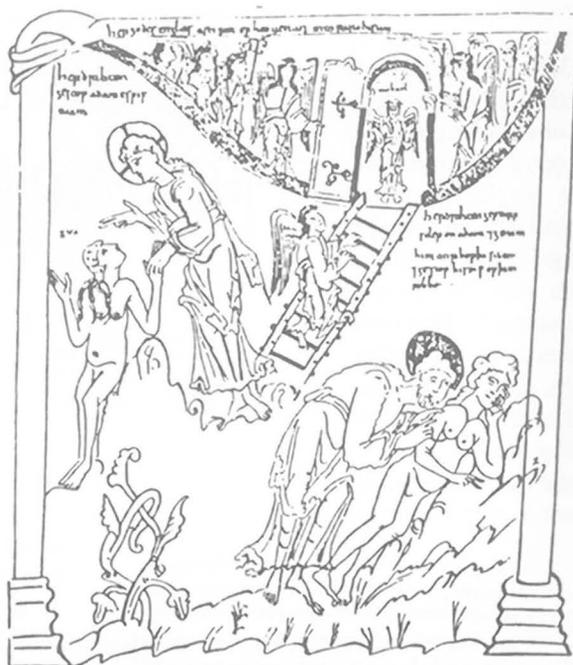
ción de la p.13 ocupando el lugar del árbol). Resumiendo a grandes rasgos el resto de la historia, las tres varas fueron posteriormente cortadas por Moisés; David las encontró más adelante y las llevó a Jerusalén, donde arraigaron y crecieron formando un solo tronco. El árbol se cortó para emplearlo en la construcción del templo de Salomón, pero al no encajar fue descartado. Finalmente fue utilizado para formar la cruz sobre la que murió Cristo.<sup>13</sup>

En el momento en que aparecen en el códice tanto la alusión a la cruz como el rótulo "Salvator" son de algún modo anacrónicos, pues se adelantan a los acontecimientos que están siendo ilustrados (la creación y el comienzo de la vida humana en el paraíso). El papel salvador de Cristo y la promesa de la redención por la cruz lógicamente no son necesarios antes de la tentación y caída, y no alcanzan su cumplimiento hasta el momento de la Pasión, que no aparece referida en el códice hasta *Sat* 502-11 y 545-56. Al anticipar la Redención con estas referencias, el miniaturista sin duda intenta señalar la presencia del plan divino de salvación desde el mismo principio de los tiempos. Pero la sustitución o superposición de árbol y cruz también subraya la relación tipológica existente entre ellos: cada hecho del Antiguo Testamento anuncia uno del Nuevo, en el que halla su verdadero significado. El árbol de la tentación prefigura la cruz; la caída prefigura la redención; la historia de *Génesis* prefigura la de *Cristo y Satán*, y sólo en ésta alcanza su verdadera significación. La interpretación tipológica apunta así a la

13. Para una exposición más completa de la leyenda, así como un análisis de las distintas versiones, véase Arthur S. Napier, ed. *History of the Holy-Rood Tree* (London: Kegan Paul, 1984), i-lxx.

unidad de concepción del manuscrito.

En la p.9 el artista también parece adelantarse a los acontecimientos. La iluminación (Fig.3) representa la creación de Eva. Una escalera une el paraíso con la puerta del cielo, en la que aparece un ángel identificado por una inscripción como "Michael." Gollancz explica la posición central de Miguel en el cielo como representante de Dios, que se encuentra en el paraíso (xl-xli). La explicación no parece muy convincente. Puesto que el artista utiliza en este caso un método de representación cíclico (Dios aparece dos veces en la escena realizando dos acciones consecutivas: a la derecha de la imagen, tomando la costilla de Adán; a la izquierda, creando a Eva), no habría ninguna dificultad en que Dios apareciera una tercera vez en el cielo.



La referencia a San Miguel hay que interpretarla de acuerdo con la especial significación de este arcángel en la tradición cristiana: Miguel es quien lucha con el dragón y lo derrota (Ap 12, 7-9), y de ahí su papel como guardián del paraíso y protector de las almas en su lucha contra el diablo. Su presencia en esta escena podría así interpretarse como un anticipo de la tentación. Sin embargo, hay otra función de San Miguel que gozaba de gran popularidad en la literatura homilética anglosajona: recoger las almas de los justos tras la muerte y guiarlas en su camino hacia el cielo.<sup>14</sup> De acuerdo con esta asociación, la figura de Miguel alude al destino que aguarda a Eva: la muerte (consecuencia del pecado original), pero también la salvación final, que no se recoge en el texto hasta el descenso de Cristo a los infiernos (*Sat* 365-440). De nuevo el artista se adelanta a la narración, subrayando la indisoluble unidad de ambas partes de la historia de la salvación.

La escritura de *Cristo y Satán* no preveía ningún programa de iluminación. Sin embargo, la mitad inferior de la p.225 está totalmente ocupada por un dibujo de acanto

La escritura de *Cristo y Satán* no preveía ningún programa de iluminación. Sin embargo, la mitad inferior de la p.225 está totalmente ocupada por un dibujo de acanto

14. Un ejemplo apropiado es el *Evangelio de Nicodemo*, en el que Cristo, tras salvar a Adán de los infiernos, lo entrega a Miguel para que lo conduzca al paraíso; véase *Early English Homilies*, ed. Rubie D-N. Warner (London: Kegan Paul, 1917), 87. San Miguel también figura de forma destacada, por ejemplo, en el tránsito de la Virgen (homilía XIII en *The Blicking Homilies*, ed. R. Morris [London: Oxford UP, 1967], 137-59), o en la homilía de Ælfric "Visiones of Departing Souls" (*Homilies of Ælfric*, ed. John C. Pope [London: Oxford UP, 1968], 775-79).



promesa realizada por Dios a su pueblo. Una vez más, el propósito de la iluminación trasciende las fronteras del poema y apunta a la concepción unitaria del códice.

El otro elemento pictórico que aparece en *Cristo y Satán* es una inicial ornada en la parte inferior de la p.226 (Fig.5). Está realizada en el mismo estilo que las utilizadas en *Génesis* y el principio de *Exodo* (Fig.6), a base de dragones entrelazados con adorno de acanto, aunque de ejecución mucho más pobre (obsérvese por ejemplo la drástica reducción de las hojas de acanto que adornan boca y cola).<sup>17</sup> La ubicación de esta única inicial ornada no puede menos que despertar nuestro interés: abre la sección XII (el Juicio final), que recibe así un énfasis del que carece el mismo principio del poema, o

la división entre los grandes bloques temáticos señalados por la crítica (los lamentos de los ángeles caídos, vv.1-364; el descenso a los infiernos, Resurrección, Ascensión y Juicio final, 365-662; la tentación, 663-729). Nuevamente, la necesidad de realzar esta sección parece tener más sentido en el contexto completo del códice: el Juicio final completa el plan divino de salvación y lleva así a su término la historia comenzada en *Génesis*. La suposición de que el autor de la inicial conscientemente intentaba establecer este vínculo con la historia

de *Génesis* se ve además corroborada por su esfuerzo en imitar el mismo estilo de inicial, pese a las evidentes dificultades y el pobre resultado obtenido.

Así pues, los distintos elementos pictóricos analizados subrayan la unidad de los Libros I y II del ms. Junius 11. Si pudiésemos representar esta unidad en una imagen, ninguna resultaría tan apropiada como la iluminación que preside el manuscrito desde

1. GEN:



2. EXO:



2. SAT.



17. Las iniciales ornadas del Junius 11 corresponden al que Francis Wormald denomina "mixed type I" de la segunda mitad del s. X. Este tipo de iniciales, que comenzó a usarse ya en la primera mitad del siglo, combina el estilo desarrollado en el sur de Inglaterra y Mercia en los ss. VII-IX, basado en animales entrelazados (aves o dragones), con adornos de hoja de acanto de procedencia carolingia. "Decorated Initials in British Manuscripts from A. D. 900 to 1100," *Archaeologia* 91 (1945): 107-35.



el frontispicio: el trono de Dios flanqueado por dos serafines (Fig. 7). La imagen deriva últimamente de la visión que marca la vocación de Isaías (Is 6, 1-3): Isaías ve a Dios sentado en su trono entre serafines que cantan sus alabanzas. La interpretación de esta visión nos la ofrece Ælfric en su tratado *De Novi et Veteri Testamenti*: "Ða twa seraphin soðlice getacnod þa caldan gekyðnisse ⁊ eac þa niwan, þe heriað mid wordum, mid weorcum æfre se almihtigan God" (en verdad los dos serafines representan el Antiguo y el Nuevo Testamento, que con palabras y obras alaban eternamente a Dios todopoderoso).<sup>18</sup> De este modo, la representación del trono de Dios subraya la unidad de Antiguo y Nuevo Testamento, y su presencia en el frontispicio, al principio del código, sugiere que la materia de ambos formaba parte del plan original del manuscrito.

La evidencia aportada por las iluminaciones parece apuntar repetidamente a la unidad de concepción del ms. Junius 11. Ciertamente, pese a ello, que no es posible afirmar de modo categórico que el poema concreto *Cristo y Satán* formase parte del plan inicial. Sin embargo, el análisis del material pictórico sí nos permite afirmar, en primer lugar, que el diseño original del código preveía un poema final como *Cristo y Satán*, o al menos de contenido muy similar (materia neotestamentaria, incluyendo al menos la Crucifixión y Juicio final); en segundo lugar, que al incorporarse al código *Cristo y Satán* se concibe como culminación de la narración comenzada en *Génesis*. Aunque el origen de los poemas contenidos en el manuscrito es diverso, la historia que componen, como nos recuerdan continuamente las iluminaciones, forma una unidad indivisible.

18. S. J. Crawford, ed., *The Old English Version of the Heptateuch, Ælfric's Treatise on the Old and New Testament, and His Preface to Genesis* (London: Oxford UP, 1922), 69.