[Recepción del artículo: 17/09/2013]
[Aceptación del artículo revisado: 09/11/2013]

Carlomagno y la fluidez del agua y de la luz*

Charlemagne and the Flow of Water and Light

Horst Bredekamp
Humboldt-Universität zu Berlin
Horst.Bredekamp@culture.hu-berlin.de

Resumen

A partir de un análisis de la política de la imagen corporal de Carlomagno, que incluía tanto su propio cuerpo como el reino animal, este texto propone una redefinición del conjunto del área palatina, que comprende los baños termales así como un jardín zoológico. En este trabajo se pone una particular atención en la reconstrucción de la ubicación histórica de la estatua de Teodorico, que, de acuerdo con un poema de Walafrido Strabon, se encontraba frente a los manantiales como una figura de bronce en medio de una fuente. En este contexto, las puertas también de bronce de la catedral de Aquisgrán son interpretadas aquí como espejos, en las que, en una interacción entre el espectador y las cabezas de los leones soldadas a la superficie, el agua y la luz –en tanto que dos principios del simbolismo somático fluido- son estimados como sendas representaciones de la soberanía.

Palabras clave: Carlomagno, estatua de bronce de Teodorico, Walafrido Strabon, catedral de Aquisgrán

Abstract

Taking its departure from an analysis of the body-image-politics of Charlemagne, which included his own body as well as the animal kingdom, this contribution aims for a redefinition the whole of the Palatinate area, comprising thermal springs as well as a zoological garden. Central relevance is given to the reconstruction of the historical placement of the Theodoric statue, which, according to a poem by Walahfrid Strabos, must have stood in front of the springs as a bronze fountain figure. Against this background, the bronze doors of the Aachen Cathedral are interpreted as mirrors, in which, in an interplay between the beholder and the attached lions' heads, water and light as two principles of "fluid" body-symbolism are elevated to a representation of sovereignty.

Keywords: Charlemagne, Theodoric statue, Walahfrid Strabos, Aachen Cathedral.

1. Las tres cortinas de la Edad Media

La Edad Media ha quedado velada por una visión magnífica proyectada hacia ella, sobre todo, por el romanticismo alemán y el *New Gothic* británico. Hay tres perspectivas interpretativas que han impedido descubrir una visión imparcial del Medievo: la colectividad, la cercanía a la naturaleza y la estabilidad. La primera tesis ha sostenido que el "nacimiento del individuo" tuvo lugar sólo en el Renacimiento. La segunda tesis ha invocado que la distancia respecto a la naturaleza tuvo su origen en el ascenso de Petrarca al Mont Ventoux y en las miradas paisajísticas de Lorenzetti, que deseó acercarse a la naturaleza por su belleza. La tercera tesis, finalmente, ha concebido el horizonte del ser humano como limitado, como prisionero en una casita de muñecas de un pueblo, de una ciudad o de una región. Después de Novalis, que identificó estos tres factores como particularidades positivas de la Edad Media, Jakob Burckhardt pensó que se habían superado estos tres condicionantes con la llegada del Renacimiento.

Desde el "surgimiento de los medievalistas" en el año 1927[1] estas claves interpretativas fueron criticadas una y otra vez, sin embargo, han permanecido estables más allá del medievalismo, porque sirven como imagen contrapuesta para justificar la legitimidad de la época moderna que, en contraste con la Edad Media, se caracterizaría por el logro de la individualidad, la percepción paisajística y la movilidad. Sin embargo, la crítica de esta reafirmación de la época moderna debe ser formulada una y otra vez de nuevo, para ayudar a este periodo a conseguir una distancia crítica que le ayude a salir de su propia capsula.

Intenté demostrar en este sentido que el Renacimiento no supuso el nacimiento del individuo, sino la permisividad de su expresión inmediata, como quedó manifestado en miles de firmas de artistas[2]. A propósito de la segunda tesis, la inexistente relación con la naturaleza, he intentado demostrar junto a Stefan Trinks, que la llamada hipótesis de los caballeros, según la cual la percepción del paisaje llegó a la civilización europea sólo durante el primer Renacimiento, ignora explícitas evidencias. Una impresionante cantidad de edificios y complejos arquitectónicos medievales no fueron creados únicamente para ser empleados o para permitir la defensa, sino también por su panorama, como el complejo arquitectónico en el Monte Naranco en Oviedo o el monasterio de Sant Pere de Rodes, en la provincia de Girona[3].

En estas páginas quiero abordar el tercer argumento: la estabilidad. Esto concierne, no sólo a la movilidad del viaje, como se ve en el comercio y también en la peregrinación, tanto armada como pacífica, sino que también se percibe de igual manera en la estructura del ejercicio del poder. En sociedades sin estructuras estatales, esta es la tesis predominante. La movilidad era un elemento primordial en el ejercicio del poder. Este fundamento ha sido descrito por el arte de forma ejemplar.

---

*Traducción: Karl Rúdolf y Gerardo Boto Varela.

[1] Haskins, Ch. H., *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge/Mass.-Londres 1927.

[2] Bredekamp, H., "Das Mittelalter als Epoche der Individualität", en *Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berichte und Abhandlungen*, vol. 8, Berlín 2000, pp. 190-240; Bredekamp, H., "Die Ich-Werdung des Werkes im Mittelalter", en *Künstler Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart. Artists' Signatures from Antiquity to the Present*,Nicole Hegener (ed.), Petersberg 2013, pp. 90-99.

[3] Bredekamp, H. y Trinks, S., "Utopische Landschaft im Mittelalter", en *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung*, 18-2, (2013), pp. 55-72.

2. Carlomagno nadando

Mi objeto de análisis es Carlomagno, cuyo 1200 aniversario de su muerte se va a cumplir el año 2014. Él nadaba, dicho en el sentido estricto de la palabra. Según Eginardo, administrador, consejero y confidente de Carlos y cercano a él como pocos contemporáneos, la natación era una de las actividades especialmente favoritas del Emperador. Eginardo introdujo una anotación lapidaria al final del capítulo 22 en su biografía de Carlos, dedicado tanto al aspecto externo como a las costumbres corporales del emperador:

> Carlos adoraba los vapores que emanaban las fuentes termales naturales y él nadaba tanto y tan bien, que nadie se atrevía con él. Por esta razón construyó un palacio en Aquisgrán donde pasó ininterrumpidamente sus últimos años hasta su muerte. No sólo había invitado a los baños a sus hijos, sino también a próceres y amigos, incluso alguna vez a la guardia de palacio y a su guardia personal. A menudo se bañaban más de cien personas con él[4].

El párrafo es corto, llano en su comprensión, sin adornos, pero por este motivo bastante más sustancioso. Cualquiera de las cuatro frases contiene una afirmación propia y compleja, que en cada caso encierra un gran significado para la comprensión del mismo Carlomagno, la ciudad de Aquisgrán y el estilo de gobernar del Emperador. Con la mención a los hijos, los optimates, los amigos y los grupos más cercanos de sus tropas se describía el círculo más estrecho de su poder[5]. El milagro de la organización del enorme reino de los francos por parte de

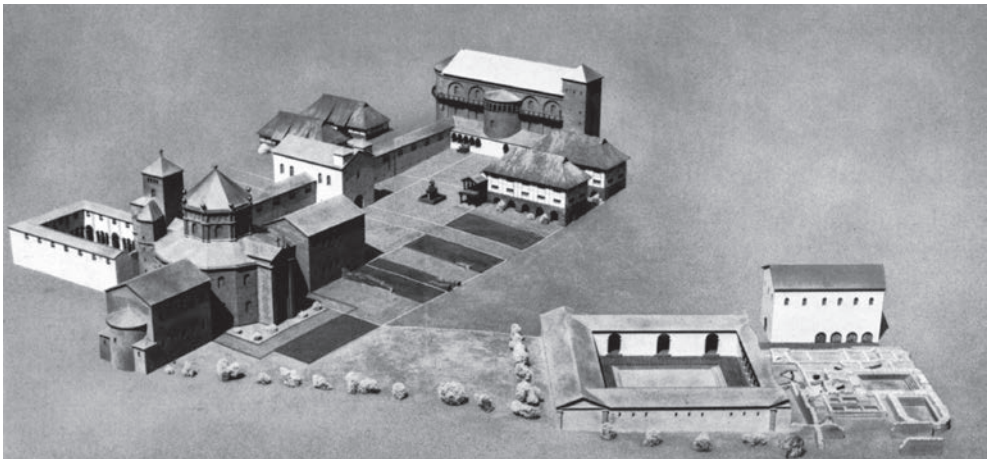

Fig. 1. Reconstrucción de la Aachener Pfalz, según Leo Hugot 1965

[4] *Delectabatur etiam vaporibus aquarum naturaliter calentium, frequenti natatu corpus exercens; cuius adeo peritus fuit, ut nullus ei iuste valeat anteferri. Ob hoc etiam Aquisgrani regiam exstruxit ibique extremis vitae annis usque ad obitum perpetim habitavit. Et non solum filios ad balneum, verum optimates et amicos, aliquando etiam satellitum et custodum corporis turbam invitavit, ita ut nonumquam centum vel eo amplius homines una lavarentur* (Einhard, *Vita Karoli Magni*, cap. 22, en: MGH, SS rer. Germ., vol. 25, 27, l. 10-21).

[5] Véase en mi libro, de inmediata aparición: Bredekamp, H., *Der schwimmende Souverän. Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers. Eine Studie zum schematischen Bildakt*, Berlín 2014, pp. 27-43.

Carlomagno se debía a que, ante la falta de estructuras estatales, se veía obligado a construir una sólida trama sobre el cuidado duradero de las relaciones amistosas; estas eran un elemento esencial de la cohesión política del enorme imperio. A los medios habituales hasta aquel momento –la caza conjunta, las fiestas, celebradas a menudo durante varios días, así como el rezo en compañía[6]–, hay que añadir la natación en grupo. Al parecer, la visita a los baños fortaleció la conciencia de comunidad en las sucesivas ocasiones en que las jerarquías se sumergían en el agua. La maqueta de Leo Hugot, realizada a mediados de los años 60 del siglo XX no, fue, en un primer momento, más que un juego de ideas, de cómo pudo haber sido esta zona (Fig. 1)[7]. Sin embargo, las excavaciones de los sustratos antiguos permiten reconocer que los perfiles generales de esa restitución eran acertados[8].

3. El jardín zoológico

Entre las estructuras termales y el Palacio (*Pfalz*) se encontraba el jardín zoológico que Walafrido Strabon, erudito y poeta, había definido en sus años de juventud como si de un paraíso terrenal se tratara. La naturaleza salvaje se ha domeñado a favor de un espacio donde no prevalece la lucha, sino *ludus*, el juego: "Animales mansos y salvajes juegan juntos, las vacas con los ciervos, el corzo con el esquivo gamo"[9]. La enumeración aplaca entonces a las bestias, que en el cercado del ganado conviven de forma pacífica[10]. Esto no es una ficción; es seguro que allí se conservaron, junto a los sementales salvajes de origen árabe, un león proveniente de Marmárica, un oso de Numidia, numerosos pavos reales y posiblemente también monos[11].

Como lo ha descrito Paul Edward Dutton, en la pacificación de las bestias se hizo efectiva una política del cuerpo de Carlomagno, que comenzaba en su propio cuerpo para continuar en el reino animal[12]. En este sentido, los animales retenidos en los cercados eran imágenes vivas de una política del cuerpo que tiene su origen en el propio cuerpo, para convertir en el siguiente paso el estilizado mundo animal en el medio de una promesa de salvación que se convierte en una imagen: el paraíso terrenal. Una de las iluminaciones del Evangeliario de Godescalco, encargado por Carlomagno, podría referirse a este escenario (Fig. 2).

---

[6] Innes, M., "What was Charlemagne's Government?", en *Charlemagne. Empire and Society*, Story, J. (ed.), Manchester-Nueva York, 2005, pp. 71-89 y 85-87.

[7] Braunfels, W., *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, Munich, 1968, ill. 133, 134.

[8] Cüppers, H., "Beiträge zur Geschichte des römischen Kur- und Badeortes Aachen", en *Aquae Granni. Beiträge zur Archäologie von Aquisgrán*, Colonia 1982 (= Rheinische Ausgrabungen 22), pp. 1-75, esp. 59-70, lámina 1.

[9] [...] *ludunt pecudesque feraeque. / Uri cum cervis, timidis cum caprea dammis* (Walahfrid Strabo, *De Imagine Tetrici*, en *MGH*, *Poetae*, vol. 2, 374, v. 119 sig.). Comparese con Önnerfors, A., "Philologisches zu Walahfrid Strabo", *Mittellateinisches Jahrbuch*, 7 (1972), pp. 41-92, esp. 56s.

[10] *Si quoque deinde velis, saltabunt rite leones, / Ursus, aper, panthera, lupus, linces, elephanti, / Rinoceros, tigres venient domitique dracones, / Sortiti commune boumque oviumque virectum. / Omnia pacatis animalia litibus assunt*, Ibid., v. 121-125.

[11] Hauck, K., "Tiergärten im Pfalzbereich", en *Deutsche Königspfalzen. Beiträge zu ihrer historischen und archäologischen Erforschung*, vol. 1, Gotinga 1963, pp. 30-74, esp. 46.

[12] Dutton, P. E., *Charlemagne's Mustache and other Cultural Clusters of a Dark Age*, Nueva York, Houndmills 2004.

Fig. 2. Evangeliario de Godescalco, 781, París, Biblioteca Nacional de Francia, nouv.acq.lat. 1203, fol 3v

4. La estatua de Teodorico

El momento transitorio de esta política de cuerpo-imagen incluía las artes figurativas. Un primer ejemplo lo ofrece el monumento ecuestre de Teodorico, que Carlomagno hizo transportar en el año 801 desde Rávena a Aquisgrán, para construir a partir de su dignidad imperial romana un segundo andamio de tipo germano-ostrogodo. La estatuilla de Metz, que en mi opinión muestra a Carlomagno y en ningún caso a Carlos el Calvo, podría representar un reflejo de la estatua de Teodorico (Fig. 3). Todavía más cercano a ella son posiblemente los dos caballeros que Eginardo mandó insertar en su arco de triunfo de tipo miniatura (Fig. 4). Éste diseño sólo nos ha llegado mediante un dibujo del siglo XVII, pero el escudo y la lanza que presentaba la estatua monumental de Teodorico quedaron claramente acentuados en su reproducción en la microarquitectura del arco.

Es discutible en qué lugar se encontraba exactamente la estatua ecuestre de Teodorico. El indicio relativamente claro del mencionado Walafrido Strabon de que el caballero miraba

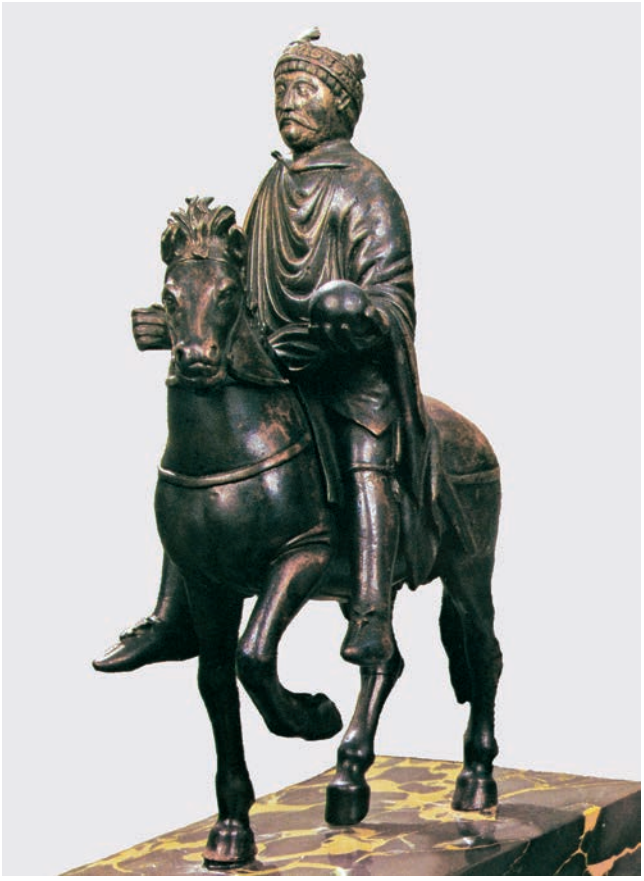

Fig. 3. Estatuilla ecuestre de Metz, París, Museo del Louvre, Inv.Nr. OA8260.

"hacia el Palacio y las tropas cristianas"[13], nos permite suponer que la estatua estuvo colocada en el centro del recinto, entre el pabellón real y la iglesia de Santa María[14]; pero también sugiere que acaso se hallara delante del vestíbulo del gran pasaje techado y provisto de columnatas, que vinculaba el *aula regia* con la iglesia de Santa María. Este hipotético emplazamiento estaba suficientemente distanciado como para poder observar desde allí todo el Palacio pero, por otro lado, parecía estar lo bastante cerca como para pertenecer a él y estar incorporado a su indicación[15].

[13] [...] *faciem praeclara palatia contra / Christicolasque greges* (Strabo, *De Imagine Tetrici*, en *MGH, Poetae*, vol. 2, 372, v. 74 sig.).

[14] Braunfels, *Die Welt der Karolinger*, ill. 134.

[15] Schmidt, W., "Das Reiterstandbild des ostgothischen Königs Theoderich in Ravenna und Aachen", *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 6 (1873), pp. 1-51, 43; Falkenstein, L., "Charlemagne et Aix-la-Chapelle", *Byzantion*, 61 (1991), n° 1, pp. 231-289, 247 sig., con la bibliografía principal; Nelson, J. L., "Aachen as a Place of Power", en *Topographies of Power in the Early Middle Ages*, Jong, M. de, Theuws, F. y Van Rhijn, C. (eds.), Leiden, Boston-Colonia, 2001, pp. 217-237, esp. 220s.

Fig. 4. Arco de Eginardo, Dibujo del siglo XVII, París, Biblioteca Nacional de Francia, ms, fr. 10 440, f. 45r

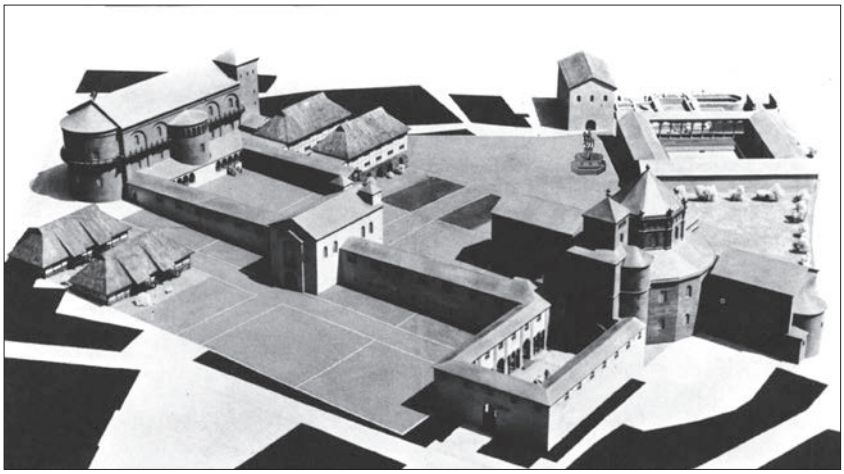

Fig. 5. Reconstrucción de la Aachener Pfalz, 1965, con simulación de la ubicación de la estatua de Teodorico (según Tilmann Steger, 2013)

Por el contrario, un claro indicio de que la estatua de Teodorico pudo haber estado colocada en el lado opuesto, delante de los edificios de los baños termales (Fig. 5), nos lo proporciona, sin embargo, una estrofa del referido poema que Walafrido Strabon escribió refiriéndose a esta gran figura de bronce. Walafrido describió el jardín zoológico desde la posición elevada de la iglesia de Santa María. Aludió en primer lugar a las praderas y riachuelos que se extendían por el terreno, para enumerar después las distintas especies de animales que se distribuían de forma pacífica en el recinto. Su mirada, que vagaba por todo el área, llega a percibir en ese mismo momento la estatua de Teodorico: "pero en el otro lado galopa reluciendo brillantemente el jinete dorado, acompañado por una tropa a pie"[16].

[16] *Ast alia de parte nitens fulgore corusco / Auratus discurrit eques, comitante pedestri* (STRABO, *De Imagine Tetrici*, en *MGH, Poetae*, vol. 2, 374, v. 128-129).

Además de su ubicación, por el poema de Walafrido se infiere que la estatua de bronce era una figura de una fuente, lo que confirma su ubicación en la zona termal. Una fuente en Limoges, construida a mediados del siglo IX, posiblemente inspirada por la estatua de Teodorico de Aquisgrán, da una idea de cómo pudo estar dispuesta su colocación en Aquisgrán (Fig. 6)[17]. Conocida únicamente merced a un dibujo realizado en el siglo XVIII, la estatua limosina muestra el jinete haciendo el gesto de la *allocutio*. Su caballo, además, coloca la pata derecha delantera encima de la cabeza de un vencido.

El hecho de que la estatua de Teodorico estuviera presidiendo los baños termales, especialmente estimados por Carlomagno, permitía al rey de los ostrogodos cabalgar por encima los baños de la Antigüedad renovados en el presente. La construcción histórica que unía a Carlomagno con Teodorico no hubiera podido evidenciarse de forma más acertada.

Es, además, igual de relevante que la estatua estuviera integrada en la política de cuerpo-imagen que formulaba Carlomagno. La biografía de Suetonio del emperador Augusto era una referencia para Carlomagno y su entorno, y sin duda alguna se dejó inspirar por un párrafo que se refería a la política de las estatuas: el Emperador había mandado erigir en el Foro estatuas triunfales de sus generales "que desde un modesto principio convirtieron el Imperio Romano

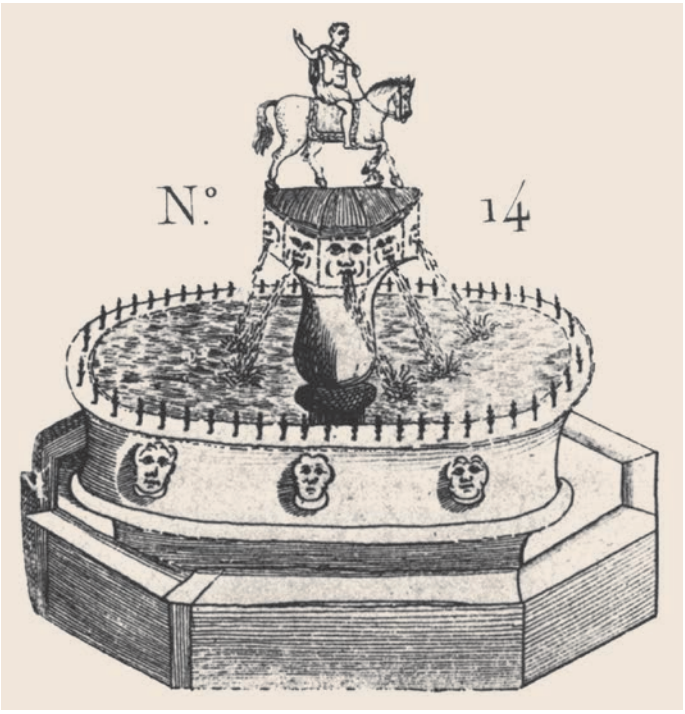

Fig. 6. Dibujo de la fuente en Limoges, destruida en el siglo XIII, siglo XVII (Foto: Frugoni, 1984, p. 31).

[17] FRUGONI, Ch., "L'antichità: dai Mirabilia alla propaganda politica", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, SETTIS, S. (ed.), vol. I: *L'uso dei classici*, Turín, 1984, pp. 3-72, esp. 43.

en el más grande". El emperador Augusto quería medirse con los éxitos de sus militares, personificados en las estatuas, del mismo modo que las siguientes generaciones deberían valorar a los futuros emperadores observando a estas estatuas[18]. Esta política de estatuas de Augusto –el *alter ego* de Carlomagno– permitió justificar, mejor que ningún otro argumento, la espectacular orden del traslado de la enorme figura de bronce hasta las termas de Aquisgrán, actuación sensacional desde cualquier punto de vista.

La convicción de que las figuras son el origen de efectos que determinan acciones llevó a Walafrido al extremo de no distinguir entre estatuas y seres vivos. Él se concentró en el coro de las figuras acompañadas con palabras: el "jinete dorado" estaría "acompañado por una tropa a pie. Algunos tocan las campanas, otros los instrumentos"[19]. Bien es verdad, que por el contexto se deduce claramente que se trataba de esculturas, pero en los versos siguientes Walafrido dejó abierta la duda de si estas figuras estaban vivas o si otras personas serían esculturas. Él habló de los seguidores del rey de los Ostrogodos como del "pueblo de las termas" (*thermarum vulgus*), que le protegen y propician su modo de actuar, como figura presente en la fuente.

Esta dramática intensificación, estereotipada, es fundamental para aclarar la posición del monumento tanto como para definir sus figuras. La disposición del monumento de Teodorico como una figura sobre una fuente o alberca de los baños termales podía aclarar la distancia entre Rávena y la zona interior del Palacio de Aquisgrán, concebido como la Nueva Roma. En esta bipolaridad estaban manifestadas las dos raíces de la autognosis legitimadora de Carlomagno. Las termas garantizaron, como ninguna otra zona de la ciudad, un nuevo comienzo sobre las ruinas de la Antigüedad. Ese propósito estimuló la colocación en aquel lugar de la estatua de Teodorico y su proveimiento con un grupo báquico, que ofrecía al "pueblo de las termas" un punto de referencia, visible desde lejos, también como polo opuesto referente a los edificios del Palacio.

5. Las puertas que reflejan

En este contexto las puertas de bronce de la catedral de Aquisgrán cobran una dimensión propia. Cuatro de las cinco puertas originales que han llegado hasta hoy, la Puerta del Lobo en la entrada de la iglesia la de la Capilla de San Huberto en la cripta y las de las Capillas de Carlos y de Ana en la planta superior, muestran una misma tipología formal, con sus marcos ornamentales y las superficies libres de motivos icónicos tanto como de escrituras (Fig. 7). También es comparable que en cada uno de los batientes de las puertas está remachado con una cabeza de león de bronce como única decoración figurativa.

Un ejemplo del tipo artístico realizado en serie, que está presente en las puertas de las Capillas de San Huberto, Carlos y Ana, se reconoce también en la Puerta de Carlomagno, hacia el lado Norte en la planta superior (Fig. 8). Enseñando los dientes y sujetando el anillo,

[18] Suetonius Tranquillus, Gaius, *Augustus* (cito por la traducción al alemán de Dietmar Schmitz), Stuttgart 1988, 31, 5. Compárese Zanker, P., *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich 1990, p. 213 y Heilmann, W., "Das Gewicht der Macht. Zum Fortwirken römischer Traditionen in Einhards Vita Karoli Magni", en *Antike und Abendland*, 43 (1997), n°1, pp. 145-157, esp. 147.

[19] [...] *comitante pedestri / Agmine, tintinnum quidam, quidam organa pulsant* (Strabo, *De Imagine Tetrici*, en *MGH, Poetae*, vol. 2, 374, v. 129 sig.).

Fig. 7. Puerta completa, Annenkapelle (capilla de Anne), Aquisgrán, Münster (catedral)

Fig. 8. Cabeza de león, portal de la Karlskapelle (capilla de Karl), Aquisgrán, Münster (catedral)

la cabeza de león posee una severidad inmóvil, con la apariencia abstraída de una máscara[20], con la que sin duda contrastan los dinámicos cabellos llameantes.

Los leones colocados en la entrada principal, la llamada Puerta del Lobo, contrastan con los de las otras puertas (Fig. 9). En la totalidad de estas grandes puertas que conducen hacia el atrio de Santa María, situado al oeste de la iglesia, resulta palmario que ambos leones no tienen una posición agresiva frente al que los observa, sino que agachan sus cabezas (Fig. 10). El recién llegado no es atacado severamente, sino más bien es atraído a su contemplación. Las cabezas de la Puerta del Lobo presentan una superficie más suave, menos metálica y la melena está representada con mayor precisión, desplegada desde la piel de la cabeza. Esta diferencia estilística se acompaña del hecho de que, además de la cabeza, su mirada se dirige hacia el suelo, de tal manera que no se pueden ver los dientes, lo que también contribuye a conferir un aspecto y actitud pacífica a esta cabeza de león[21].

En estas obras de toreútica se ha operado un cambio: del agresivo y rugiente león de la Puerta de Carlos y de las demás puertas de bronce se pasa en el portal principal a aquellas otras bestias que parecen domadas. Esta transformación sugiere la consumación de una mutación de una fiera como objeto de lucha y de caza a aquella otra fiera tranquilizada y pacificada, como

[20] Mende, U., Die *Bronzetüren des Mittelalters 800-1200*, München 1994, p. 132; Grimme, E. G. *Bronzebildwerke des Mittelalters*, Darmstadt 1985, p. 11.

[21] Beutler, Ch., *Statua. Die Entstehung der nachantiken Statue und der europäische Individualismus*, Munich, 1982, pp. 92-95.

Fig. 9. Portal principal, Wolfstür (puerta del lobo), Aquisgrán, Münster (catedral)

Fig. 10. Cabeza de león, portal principal, Aquisgrán, Münster (catedral)

una plasmación de la mudanza desde el medio salvaje de la caza al recinto de los animales pacificados. En otras palabras: la conversión de la bestia de la muerte apotropaica en el león de la paz expresa en bronce algo análogo a lo que sucedía en el traspaso desde el ámbito de la caza en los bosques hasta el redil de los animales salvajes y las zonas pacificadas de los jardines zoológicos; en estos, al menos en los de Aquisgrán, había también un león.

Existen antecedentes antiguos de puertas que se ejecutaron carentes de cualquier elemento escrito o icónico. No obstante, habida cuenta de la extrema habilidad técnica con que fueron ejecutadas las máscaras de los leones sorprende sin duda este *horror plenum vacui*.

Es posible que la propensión fundamentalmente iconoclasta de la teología icónica carolingia haya motivado la reserva de estas superficies vacías. Sin embargo, la nitidez del bronce contradice esta apreciación porque, bajo su apariencia antiicónica, estas superficies desarrollan un fuerte carácter icónico. Las puertas debían de causar una inmensa impresión en consonancia con la arena rojiza, que cubría de forma notablemente espectacular la iglesia de Santa María[22].

Desde la Antigüedad, las superficies lisas de bronce fueron conseguidas en la fabricación de espejos, y ese logro también se logró, sin duda alguna, en los batientes de Aquisgrán. Todavía a día de hoy se conservan numerosos espejos de bronce (Fig. 11). Isidoro de Sevilla

[22] Heckner, U. und Schaab, Ch., "Baumaterial, Bautechnik und Bauausführung der Aachener Pfalzkapelle", en *Die karolingische Pfalzkapelle in Aachen. Material, Bautechnik, Restaurierung*, Pufke, A. (ed.), Worms, 2012, pp. 117-228, esp. 143.

Fig. 11. Espejo, bronce, Museos Estatales de Berlin, colección de antigüedades clásicas, Inv. Nr.: Misc. 8526, 150 a (Foto: Johannes Laurentius)

Fig. 12. Detalle del ala derecha del portal principal Wolfstür (puerta del lobo), Aquisgrán, Münster (catedral), frontal (Foto: Horst Bredekamp)

refirió en sus *Etimologiae* –utilizadas en el período carolingio como una "Enciclopedia"[23]– que la fundición del bronce estaba vinculada con el "irisar del aire"[24], del mismo modo que sucedía con la operación del oro y la plata. San Isidoro era consciente de que los espejos usados en la Antigüedad eran superficies lisas de bronce[25].

Esta práctica continuó, y debió de ser tan eficaz, que sirvió para invocar la metáfora de la transparencia. Walafrido Strabon afirmó en la introducción de su *Visio Wettini*, dedicada a recordar y al difunto Wetti, cuyas visiones anotó Strabon, que en el recuerdo de este personaje era tan cercano como un "espejo" (*speculum*), Para ello no se sirvió exactamente de la primera carta de Pablo a los Corintios, aunque menciona en su famosa metáfora el espejo no como un medio importante y esencial, aunque difuso y filtrado, sino como un instrumento de claridad[26].

[23] Löwe, H., *Von Theoderich dem Großen zu Karl dem Großen*, Darmstadt 1956, p. 59.

[24] *Aes ab splendore aeris vocatum, sicut aurum et argentum* (Isidoro, *Etym.*, XVI, 20,1).

[25] Kacunko, S., *Spiegel - Medium - Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, Munich, 2010, pp. 51, 101, 139, 140-146, 159.

[26] Heito und Walahfrid Strabo. *Visio Wettini. Einführung, lateinisch-deutsche Ausgabe und Erläuterungen von Hermann Knittel*. Con un prefacio de Berschin, W., Heidelberg 2004, 64, l. 7.

Se puede entender el efecto que han tenido las puertas como espejos. Incluso sin que caiga una fuerte luz sobre el que se acerca hacia ellas, aún hoy en día este se refleja, al menos de forma difusa en las zonas de bronce liso de la puerta principal. Una fotografía sacada de forma frontal muestra una especie de sombra vertical oscura situada en el centro de la mitad superior de la zona inferior, que continúa por encima del borde inferior de la zona de la cabeza de león (Fig. 12). Se trata del cuerpo del fotógrafo reflejado con esta forma difusa en las zonas de bronce. Desde una posición lateral gradual, que no permite un reflejo del tipo mencionado, desaparecen estas superficies oscuras (Fig. 13). No cabe duda de que las puertas de bronce de la iglesia de Santa María en Aquisgrán produjeron el efecto de un espejo gigante; aquí la física no deja ningún espacio a la hermenéutica.

Fig. 13. Detalle del ala derecha del portal principal, Wolfstür (puerta del lobo), Aquisgrán, Münster (catedral), del lado (Foto: Horst Bredekamp)

Este pensamiento se manifiesta escénicamente en el rezo, pronunciado en la ceremonia carolingia durante la coronación del rey y del emperador:

> La paz intacta permanezca en el reinado, y que brille y reluzca la dignidad del palacio real mediante el mayor esplendor del poder real ante los ojos de todos a través de la luz más clara, e igualmente de forma visible mediante la iluminación más espléndida y por la luz emanada desde la forma más sublime[27].

En el caso de que Carlomagno hubiese pensado en su Palacio Real al considerar el término protocolario de *regalis palatii*, las puertas de bronce de la iglesia de Santa María en Aquisgrán serían un cumplimiento permanente de esta idea del fulgor de la liturgia de la coronación. Las puertas de Aquisgrán como superficies enmarcadas con capacidad de reflejar podrían haber causado un efecto como parte de una amplia corriente lumínica, como lo invoca la liturgia de la coronación. El reflejo en las puertas de bronce queda sumergido aquí en aquella "luz emanada desde la forma más sublime"; y después, al abrir las puertas, el individuo inundado en la luz de su propio reflejo hubiera entrado como una persona cargada de luz metálica en la luz dorada de la iglesia de Santa María.

[27] [...] *pax inviolata sit in regno et dignitas gloriosa regalis palatii maximo splendore regiae potestatis oculis omnium luce clarissima coruscare atque splendescere, quasi splendidissima fulgora maximo perfusa lumine videantur* (Schramm, P. E., "Die Ordines der mittelalterlichen Kaiserkrönung. Ein Beitrag zur Geschichte des Kaisertums", *Archiv für Urkundenforschung*, 11 (1930), pp. 285-386, esp. 370).

Como enormes *specula* las puertas inducirían al que se encontraba ante ellas a adquirir una presencia parecida a la que exhibe el evangelista en la miniatura. En el caso de las puertas se añaden además las cabezas de león que surgen del plano del espejo. Cuanto más se asimile el espectador en el plano de proyección con su propia sombra de espejo, tanto más intensamente garantiza con su presencia física la viveza de las cabezas de los animales. El elemento intermediario, es decir el elemento que sale de forma activa del espejo, se diferencia de manera elemental de la crítica platónica del espejo como instrumento secundario e indirecto que devuelve imágenes distorsionadas[28]. Las cabezas de leones que salen del espejo, aunque también son parte de él, constituyendo el polo opuesto respecto al observador, que entra en la imagen reflejada sin dejar de ser él mismo.

7. Estructura de poder e imagen

Las puertas de bronce de la iglesia de Santa María en Aquisgrán se emplazan, como síntesis de la política sobre el cuerpo y sobre el arte de Carlomagno, en el origen de esa provisión de puertas broncíneas a las iglesias. En su forma pulida representan materialidad pesada y masiva, que, sin embargo, anula su *physis* a favor de una reluciente imprecisión, que parece moverse hacia ambos lados, hacia la profundidad tanto como hacia el espectador[29]. Se trata de "materia vibrante", por emplear una reciente fórmula filosófica[30]. Sus cabezas en forma de animal, fueron ejecutadas *ad vivum* en el ámbito artístico, reflejando aquello que mostraban los jardines zoológicos con sus imágenes vivientes de animales domados *ad corporem*. Delante de la puerta principal, Carlomagno se encontraba como nadador con su propia imagen reflejada de forma difusa, que salió de un cierto *fluxus* de luz, como lo sugiere el agua frente al nadador y como lo había transmitido el monumento ecuestre pseudovivo (consideración expresada por Walafrido Strabon).

Las puertas en Aquisgrán, con su refulgente carácter de espejo, poseen una afinidad con la superficie del agua. Carlomagno nada por igual en el agua y en la luz. Ambos elementos forman aquellos dos polos entre los que se construye una continuidad de vida, pasando por la frontera de cuerpos orgánicos e inorgánicos. En el bronce siempre estuvo presente como idea el proceso de la licuación, de tal manera que el resultado consuma aquí, en un sentido estricto del término, una vinculación de los elementos[31].

Considerando la simbología del estado del cuerpo del Emperador nadando, el agua -consustancialmente fluyente- deviene en uno de sus componentes básicos. El milagro del arte de gobernar de Carlomagno reside en la estabilidad, que en ningún momento era concebida de forma estática. Él gobernó en un espacio de poder que, con derecho y justificación, se ha definido como imperio, aunque de ninguna manera disponía de estructuras políticas relacionadas

[28] Platon, *Politeia*, 599d. Compárese Catoni, M. L., *Schemata. Communicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa 2005, p. 297s.

[29] Riegl, A., *Spätrömische Kunstindustrie*, Berlín, 2000 [ed. or. 1901], p. 14.

[30] Bennett, J., *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham-Londres, 2010.

[31] Gramaccini, N., "Die karolingischen Großbronzen. Brüche und Kontinuitäten in der Werkstoffikonographie", en *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Bericht aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde*, Nürnberg, 1995, 130-140.

con este concepto. El poder carolingio, nacido de la ruptura de la tradición y dependiente de la constante renovación de su legitimidad, se basaba en un continuo acto de control. La secuencia de cambio de lugar de residencia, de guerra en verano y de asentamiento campamental en invierno, así como también las contradicciones entre los representantes de la idea del imperio y la emancipación de las fuerzas centrífugas, exigían permanentemente nuevas disposiciones para consolidar la unión del enorme territorio. Carlomagno invirtió la polaridad de la constante inestabilidad, el *nihil firmum* de Séneca asumido por Hrabano Mauro, en la inmutabilidad de un constante cambio[32]. Lo permanentemente flexible fue la estabilidad de su estilo, y esto tuvo sus mecanismos de expresión y acción en las formas de transición que se originan en el cuerpo, y cuya reconstrucción he intentado justificar en el presente análisis. Desde el soberano que nada hasta las formas de dominar a los animales y pacificar la naturaleza, e incluso hasta la transformación del material de obras artísticas en un material de acción pseudovivo, se extiende una relación que, como estilo, está definida sólo de forma lábil y somera. En estas formas de vivificación que surgen del agua laten los movimientos y las transformaciones, que causan efecto a todos los niveles.

[32] *Nihil firmum infirmo* (L. Annaeus Seneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, en: L. Annaeus Seneca, *Philosophische Schriften*, vol. 4 (ed. y tradución al alemán Rosenbach, M., Darmstadt, 1984, 98, 10, vol. 4, 528). *Nihil tutum, nihil firmum apud mundi amatorem* (Hrabanus Maurus, *Commentariorum in Ecclesiasticum*, III, VIII, PL, vol. 109, col. 852).