



HAL
open science

Templo, Tiempo, Tempo en la iglesia románica

Vincent Debiais

► **To cite this version:**

Vincent Debiais. Templo, Tiempo, Tempo en la iglesia románica. *Codex aquilarensis: Revista de Arte Medieval*, 2016, 32 (32), pp.111-134. halshs-01517328

HAL Id: halshs-01517328

<https://shs.hal.science/halshs-01517328v1>

Submitted on 21 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

[Recepción del artículo: 12/08/2016]
[Aceptación del artículo revisado: 11/12/2016]

TEMPLO, TIEMPO, TEMPO EN LA IGLESIA ROMÁNICA TEMPLE, TIME, TEMPO IN THE ROMANESQUE CHURCH

VINCENT DEBIAIS
CNRS-Centre d'études supérieures de civilisation médiévale
vincent.debiais@univ-poitiers.fr

RESUMEN

Este artículo intenta desplazar las cuestiones ligadas a la sacralidad medieval de la dimensión espacial de la iglesia (de su institución en el ritual de la dedicación, de su fijación en el espacio del altar, de su actuación en el marco litúrgico), a la dimensión temporal de su experiencia. El espacio de la iglesia programa el espacio del ritual; a su vez, la práctica litúrgica moldea el *decor*, la organización, la articulación y el sentido de los espacios eclesiásticos. Las huellas del ritual marcan así la estructura del edificio y permiten la aparición, en el corazón de la iglesia, de imágenes, textos, gestos y sonidos. La alternancia necesaria del sonido y el silencio, de la frecuentación y del vacío, del uso y de la inacción en la iglesia, da ritmo a la sacralidad y deja una huella en el edificio. Este artículo trata de analizar algunas de estas huellas inscritas, pintadas o esculpidas en las iglesias románicas y de ver cómo articulan el instante de su realización, la permanencia de su exposición en un edificio y el presente de su experiencia litúrgica o estética. La experiencia de estos indicadores del lugar sagrado es, efectivamente, el medio de la experiencia de la propia sacralidad, más allá del ritual, en el tiempo de la permanencia y de la estabilidad del edificio eclesiástico. Así pues se trata de ir al encuentro del tiempo y lo sagrado en el “material iglesia” a través de algunos ejemplos románicos del sur de Francia y del norte de España de ver cómo se han establecido los jalones cronológicos de la institución de lo sagrado en los textos y en las imágenes monumentales.

PALABRAS CLAVE: epigrafía medieval, inscripciones, liturgia, memoria.

ABSTRACT

This article tries to displace the issues related to medieval sacredness from the spatial dimension of the church (its institution during the ritual of dedication, its fixation in the altar, its performance in the liturgical framework) towards the experience of its temporal dimension. The space of the church programs a place for the ritual; in turn, it shapes the liturgical prac-

tices, the organization of the *decor*, and the articulation and meaning of ecclesiastical spaces. Traces of the dedication mark the structure of the building; as a consequence, images, texts, gestures and sounds can appear within the church. The necessary alternation between sound and silence, between gathering and emptiness, between actions and inaction in the church give rhythm to medieval sacredness and leave marks on the building. This article attempts to analyse some of these traces inscribed, painted or sculpted in Romanesque churches, and to see how to articulate the moment of their realization, the permanence of their exposure in the building and their presence in the liturgical or aesthetics experience. Throughout some Romanesque examples of the south of France and the north of Spain, this paper tries to see how the chronological milestones of the institution of sacredness are displayed in texts and monumental images.

KEYWORDS: medieval epigraphy, inscriptions, liturgy, memory.

INTRODUCCIÓN

A mediados del siglo XI, los clérigos de Saint-Étienne de la Cité de Périgueux mandan colocar en el altar mayor de la iglesia, en el coro, una gran losa de piedra en la que estaban inscritas las fechas de celebración de la fiesta de Pascua (Fig. 1)¹. En el momento de su realización, permanecía invisible para los fieles de Saint-Étienne y sin duda era ilegible para la mayor parte de los celebrantes que frecuentaban el coro de la iglesia. Fijada en la estructura del santuario, muy cerca del altar, el ciclo pascual de Périgueux no tiene función litúrgica real y debe entenderse como la “huella” del tiempo litúrgico en acción en el interior del edificio². De hecho, las indicaciones contenidas en el texto no permiten emplear la tabla pascual como una auténtica tabla. La inscripción propone una lista de fechas introducida por la designación del contenido y de su modo de empleo: “Cuando se llegue al final (de la lista), que se vuelva



Fig. 1. Périgueux, iglesia Saint-Etienne-de-la-Cité. Tabla de Pascua (mediados del siglo XI)

¹ *Corpus des inscriptions de la France médiévale* [de ahora en adelante: *CIFM*] 5, D 18, pp. 28-30, fig. 13; inscripción comentada por R. FAVREAU, *Épigraphie médiévale*, Brepols, 1995, pp. 211-212.

a empezar desde el principio”³. Insiste menos en los datos cronológicos que en la dimensión cíclica del tiempo pascual, hasta el punto de que las fechas propuestas en la inscripción son erróneas e impiden la celebración adecuada de la fiesta de Pascua –dos “domingos” de Pascua caen en realidad en martes y en jueves–. Así pues, esta inscripción carece de función litúrgica y quizá de toda función, fuera de la puesta en escena lapidaria del tiempo litúrgico y la monumentalización, en la estructura del edificio eclesiástico, de una sacralidad encarnada en la conmemoración del sacrificio de Cristo. La inscripción es el signo de la relación particular entre un lugar y el tiempo cíclico del ritual.

En 1096, el papa Urbano II, de paso por Poitiers, consagra la iglesia y el altar de maitines de San Juan de Montierneuf⁴. El recuerdo de esta ceremonia singular, polémica por más de un motivo⁵, se conserva en el documento epigráfico realizado en el momento de la ceremonia (Fig. 2). Situado en el santuario de la iglesia abacial, en contacto con el altar mayor, igualmente mencionado en el texto, la inscripción propone un ordenamiento de la historia de Montierneuf



Fig. 2. Poitiers, iglesia Saint-Jean-de-Montierneuf. Relato de la consagración del altar de maitines (1096)

² Acerca del concepto de “función” y de su uso en la documentación epigráfica, véase V. DEBIAIS, E. PALLOTTINI, “Épigraphie et liturgie, entre écriture, parole et geste”, *Quaestiones Meddi Aevi Novae*, 20 (2015), pp. 285-303; R. FAVREAU, “Fonctions des inscriptions au Moyen Âge”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 32 (1989), pp. 203-232.

³ *Hoc est pascha sine termino et numero; cum finierit a capite reincipit.*

⁴ *CIFM*, 72, pp. 82-84, fig. 54. Esta inscripción ha sido estudiada por C. TREFFORT, “La mémoire d’un duc dans un écrivain de pierre: le tombeau de Guy Geoffroy à Saint-Jean-de-Montierneuf de Poitiers”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 47-3 (2004), pp. 249-270.

⁵ Las circunstancias peculiares del viaje de Urbano II y de la dedicación de los altares de Saint-Jean-de-Montierneuf aparecen relatadas en la crónica del monje Martín editada por F. VILLARD, *Recueil de documents relatifs à l’abbaye de Montierneuf de Poitiers (1076-1319)*, Poitiers, 1973, pp. 424-452; E. CARPENTIER, G. PON, “Le récit de la fondation de l’abbaye de Montierneuf par Guillaume VII: la chronique clunisienne du moine Martin”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 51 (2008), pp. 21-55.

y una puesta en escena de la institución del mundo cluniacense. Cita, en efecto, la consagración del altar mayor, a principios de los años 1090, la dedicatoria de la iglesia y la consagración del altar, la muerte del fundador Guillermo de Aquitania en 1086 y la muerte del primer abad Guy en 1091⁶. La multiplicación de las fechas y su asociación a la consagración del monasterio, auténtico acontecimiento referencia en el texto, transforma la memoria de la dedicatoria del altar en la historia de la institución, en la crónica de su génesis y de la consolidación de sus lazos con Cluny. Si bien está ligada al ritual de dedicatoria, la inscripción de Montierneuf no tiene una función litúrgica más allá del recordatorio de su fecha, y, sin duda, no se empleaba ni se leía por las informaciones que contiene. En cambio, la inscripción reúne, de forma sintética, el conjunto de estos datos históricos y los fija en la estructura del edificio. Produce una huella monumental del tiempo histórico en la fábrica de la iglesia.

Tiempo cíclico y tiempo litúrgico en Périgueux; tiempo histórico y tiempo lineal en Poitiers: el edificio iglesia es la conjunción de los tiempos medievales subrayada por Jacques Le Goff⁷. Es también, en la dimensión escénica del ritual, la alternancia de los ritmos estudiados recientemente por Jean-Claude Schmitt⁸. Los calendarios donde se presentan las estaciones, los signos del zodiaco y las tareas de los meses esculpidas en portada y pintadas en los arcos triunfales de tantas iglesias románicas⁹, son los indicadores monumentales de la relación particular con el tiempo de un edificio que consideramos con demasiada frecuencia en su relación exclusiva con el espacio¹⁰. El interés reciente de la historia del arte por el cuerpo, los sentidos, las sensaciones y las emociones en el análisis de las interacciones entre un objeto artístico que actúa por sí mismo y un sujeto que lo recibe¹¹ sitúa, por lo tanto, en el centro del diálogo entre la obra y su espectador, la noción de experiencia, que no puede ser cortada, por definición, de esta dimensión temporal. Por “experiencia”, nos referimos en el marco de este trabajo a

⁶ *XI kalendas februarii principale consecratum est altare in honore Dei genitricis et beatorum apostolorum Johannis et Andree cujus reliquiae conditae ibidem sunt; ipsa vero die hac sed longe post anno dominicae incarnationis millesimo XCVI papa Urbanus II cum tribus archiepiscopis totidemque episcopis templo in honore eorumdem venerabiliter dedicato hoc altare in honore beatorum martyrum Stephani prothomartyris Laurentii Vincentii Crisostomi et Dariae venerabiliter consecravit. In quo et eorum reliquias posuit; amen. Anno dominicae incarnationis millesimo LXXXVI ante infra scriptum vero anno X Gaufridus dux Aquitanorum hujus loci fundator moritur V anno ordinacionis Guidonis primi abbatis quem et ipse post V annos sequitur.*

⁷ El artículo fundamental de este autor sobre la cuestión del tiempo sin duda sigue siendo J. LE GOFF, “Au Moyen Âge: temps de l’Église et temps du marchand”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 15 (1960), pp. 417-433.

⁸ J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, 2016.

⁹ En un artículo reciente, Robert Maxwell propone reflexiones muy estimulantes acerca de la dimensión temporal de la decoración de las portadas románicas: R. MAXWELL, “Le portail roman en Aquitaine et ses implications funéraires”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 45 (2014), pp. 117-129.

¹⁰ La bibliografía sobre el espacio sagrado en la Edad Media, sus implicaciones sociales, arquitecturales y litúrgicas es extensísima desde principios de los años 1990; por una visión de conjunto, véase M. LAUWERS, “Des lieux sacrés aux territoires ecclésiaux dans la France du Midi: quelques remarques préliminaires sur une dynamique sociale”, *Lieux sacrés et espace ecclésial. Cahiers de Fanjeaux*, 46 (2011), pp. 13-34.

¹¹ Véase acerca de esta problemática la bibliografía reunida por É. PALAZZO, *L’invention chrétienne des cinq sens*, Paris, 2015 y la nota crítica sobre esta tendencia de la historia del arte publicado por Ch. HECK, “Entre dissemblance et incarnation: l’image du corps dans l’art du Moyen Âge”, *Perspective. Actualités en histoire de l’art* 2 (2014), pp. 352-360. Véase también el libro referencia acerca del estudio de las emociones: D. BOQUET, P. NAGY, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l’Occident médiéval*, Paris, 2015.

la relación del hombre con el mundo tal como se ha elaborado en el pensamiento medieval; basada en la etimología, la “experiencia” en la Edad Media se define como la elaboración material e espiritual del conocimiento a través de figuras y signos¹², y no a través de sensaciones e impresiones como lo entiende la crítica contemporánea del arte por ejemplo¹³. Si la iglesia construye un espacio sagrado que acota, limita y define en su extensión, también instituye, en su dimensión monumental, un tiempo particular, el de la “experiencia” de lo sagrado, de su construcción en figuras y signos.

En el marco general de las reflexiones que tratan de determinar sobre qué reposa lo sagrado en las manifestaciones monumentales del arte románico, este artículo se centra en la noción de “experiencia” del tiempo de la sacralidad abordando tres aspectos: la institución cronológica de lo sagrado, la presencia del *decor* como elemento de actualidad, y el silencio como indicio material de lo sagrado. Se concentra principalmente en las huellas escritas en el edificio eclesial y en los objetos empleados en las ceremonias litúrgicas; en las inscripciones epigráficas pues, índices y a la vez vectores de la sacralidad medieval.

EL PRINCIPIO Y EL FINAL

¿Cuándo empieza a ser sagrado, o a ser percibido como tal un lugar o un objeto? La ceremonia de consagración o de dedicatoria resuelve sólo parcialmente la cuestión¹⁴, puesto que debe de dejar huellas visibles de ese cambio de estado, no para ser “más” sagrado sino para que se realice la experiencia del lugar consagrado precisamente en lo que es presenta como sujeto de una relación particular con el mundo¹⁵. Los círculos de consagración del interior de la catedral de Santiago¹⁶ o de la abadía de la Sauve-Majeure¹⁷, las cruces incisas en los altares, las

¹² La concepción medieval de la “experiencia” ha sido estudiada detalladamente en el marco de la exégesis por G. DAHAN, “Herméneutique et procédures de l'exégèse monastique”, *L'exégèse monastique au Moyen Âge (11^e-14^e siècle)*, Paris, 2014, pp. 115-142; Id. “Symbole et exégèse médiévale de la Bible”, *PRIS-MA. Recherches sur la littérature d'imagination au Moyen Âge*, 26 (2011), pp. 3-31. Quiero agradecer aquí a Didier Méhu por las reflexiones y los intercambios que tuvimos en Aguilar de Campoo acerca de la noción de “experiencia”.

¹³ Sobre estas cuestiones, véase el clásico John DEWEY, *Art as Experience*, New York, 1980; véase también F. SOULAGES, “L'expérience de l'altérité de l'art ou l'art comme expérience de l'altérité”, *Marges. Revue d'art contemporain*, 6 (2007), pp. 89-96 y L. UCCIANI, “Qu'est-ce qu'une expérience artistique”, *Philosophique*, 13 (2010), pp. 93-103.

¹⁴ Acerca del ritual de la consagración, véase D. MÉHU, “*Historiae et imagines de la consécration de l'église au Moyen Âge*”, *Mises en scène et mémoires de la consécration d'église dans l'Occident médiéval*, Turnhout, 2008, pp. 15-48; C. TREFFORT, “*Opus litterarum. L'inscription alphabétique et le rite de consécration de l'église (IX^e-XII^e siècle)*”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 53 (2010), pp. 153-181; Id., “Une consécration à la lettre. Place, rôle et autorité des textes inscrits dans la sacralisation de l'église”, *Mises en scène et mémoires de la consécration d'église dans l'Occident médiéval*, Turnhout, 2008, pp. 219-251.

¹⁵ Los rasgos de la consagración son numerosos y variados: Y. CODOU, “La consécration du lieu de culte et ses traductions graphiques: inscriptions et marques lapidaires dans la Provence des XI^e-XII^e siècles”, *Mises en scène et mémoires de la consécration d'église dans l'Occident médiéval*, Turnhout, 2008, pp. 253-284; Annick GAGNÉ, “L'écriture et la matière dans la construction de l'*ecclesia* (France, XI^e-XIII^e siècle)”, *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 15 (2011), pp. 425-437.

¹⁶ A. SUÁREZ, “Invocar, validar, perpetuar (un círculo de círculos)”, *Revista de poética medieval*, 27 (2013), pp. 60-99.

¹⁷ *CIFM* 5, G 38, p. 128-131, fig. 83-88; E. INGRAND-VARENNE, “Une poésie à l'échelle monumentale: les inscriptions des médaillons des apôtres à l'abbaye de La Sauve-Majeure”, *La rigueur et la passion. Mélanges en l'honneur de Pascale Bourgain*, Turnhout, 2016 [en prensa].

inscripciones que conmemoran las ceremonias, son algunos de los indicios de una sacralidad destinada a ser percibida más allá del ritual y de las propiedades inmanentes que este imprime a objetos y a lugares. Aunque el ritual y la conmemoración no imponen la realización de estos signos, establecen sin embargo su entrada en la esfera de lo sagrado como un evento o acontecimiento que se inscribe en una temporalidad distinta, separada¹⁸.

La inscripción de consagración de la iglesia de Saint-Pierre de Moissac, realizada en 1063 y actualmente encastrada en el muro interior de la cabecera (Fig. 3), describe la ceremonia como un acontecimiento que transforma el edificio¹⁹. El primer dístico dice: “Esta estancia dedicada el ocho de los idus de noviembre se alegra de haber reunido a los principados preladados²⁰”. A continuación, sigue la lista de los obispos que consagran la iglesia y la fecha del acto. El texto lo cierra un dístico que remite a la fundación de la abadía y a su donación: “Para ti, oh Cristo, el rey Clovis fundó esta iglesia que Luis, posteriormente, hizo agrandar con sus dones²¹”. La iglesia una vez dedicada, convertida en sagrada, que se alegra, ya no es aquella que se había fundado, ni aquella que se había agrandado. Es una iglesia nueva que, brillando con su nuevo estatus sagrado, se presenta al lector de la inscripción. Ha dejado de ser lo que era; lo que es en adelante en tanto que objeto de una experiencia, es diferente. Los signos monumentales de la sacralidad instauran *per se* una dialéctica entre el pasado profano del lugar y su presente sagrado. Este *topos* de las narraciones de la fundación y la dedicatoria, sitúa el tiempo en el centro de la definición de lo sagrado medieval²². A este propósito, podríamos citar las oposiciones frecuentes entre el mundo salvaje y hostil anterior a la presencia de la iglesia consagrada, y el orden que se instaura después en las proporciones del edificio, el número de los clérigos y de las reliquias²³. De *pagus*, el mundo se convierte en *pagina*, y la escritura se convierte en metáfora de un orden nuevo necesario para el plan divino.



Fig. 3. Moissac, iglesia de la abadía. Inscripción de consagración de la iglesia (1063)

¹⁸ La palabra “acontecimiento” se entiende aquí en el sentido en el que la emplea A. BOUREAU, *L'événement sans fin: récit et christianisme au Moyen Âge*, Paris, 1993.

¹⁹ *CIFM* 8, TG 10, pp. 131-132, fig. 111.

²⁰ *Idibus octonis domus ista dicata novembris gaudet pontífices hos convenisse celebres.*

²¹ *Hanc tibi Christe Deus rex instituit Clodoveus auxit munificus post hunc donis Ludovicus.*

²² El inicio del relato de la consagración de Saint-Denis por el abad Suger muestra esta articulación entre dos estados en mutación; SUGER, *De administratione sua*, ed. Fr. Gasparri, Paris, 1996, pp. 3-7.

²³ Véase en este mismo volumen el artículo de Marc SUREDA, “*Juxta septem dona Spiritus Sancti*. Teología, política y diseño del espacio sagrado en Sant Miquel de Cuixà”, *Codex Aquilarensis*, 32 (2016).

La inscripción que recuerda el traslado de las reliquias hacia la primera iglesia de San Isidoro de León, situada hoy en día sobre una puerta condenada en el panteón real que antaño daba acceso a la parte baja de la iglesia (Fig. 4), pone en escena poéticamente esta relación con el pasado, y lo hace en la *longue durée*²⁴. Al igual que el texto de Montierneuf, la inscripción propone una crónica de fundación: incorpora el antiguo templo de tierra a la nueva iglesia de piedra, menciona el traslado de las reliquias desde Sevilla y Ávila, identifica la iglesia como el lugar de la muerte del promotor de su construcción y, finalmente, data el final de las obras²⁵. Auténtico colofón de la construcción, tiene visiblemente un papel idéntico al de aquellos textos en el mundo manuscrito, al cerrar el despliegue de los materiales y al ofrecer para su lectura el proceso de su modificación²⁶. El hecho de que se trate de ver en signos, de “experimentar” en sentido medieval, la sacralidad en su plenitud podría explicar la frecuencia significativa con la que las inscripciones mencionan el final de las obras y el remate de las construcciones. Evidentemente uno piensa entonces en la inscripción del claustro de Moissac²⁷, que proyecta a un primer plano del conjunto esculpido el nombre del comanditario de las obras y la fecha de su conclusión (Fig. 5). Podríamos citar, para fechas más tardías, las numerosas inscripciones de las

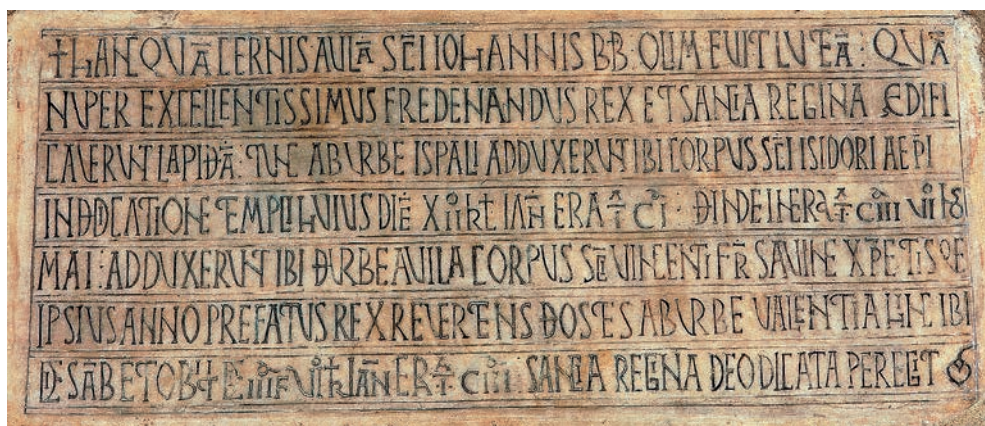


Fig. 4. León, San Isidoro, Panteón de los Reyes. Relato de la fundación de la iglesia

²⁴ Acerca de esta inscripción, véase V. GARCÍA LOBO, “Las inscripciones medievales de San Isidoro de León. Un ensayo de paleografía epigráfica medieval”, *Santo Martino de León. Ponencias del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria (1185-1985)*, León, 1987, pp. 373-394; traducción en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. León*, Aguilar de Campoo, 2002, p. 544.

²⁵ “Esta iglesia de San Juan Bautista que contemplas, anteriormente era de barro. Recientemente el Excelentísimo Fernando Rey y la Reina Sancha la construyeron de piedra. Seguidamente trasladaron aquí desde la ciudad de Sevilla el cuerpo de Isidoro obispo, en el día de la dedicación de este templo, 21 de diciembre de 1063. Después, en el año 1065 a 10 de mayo, trasladaron aquí de la ciudad de Ávila et cuerpo de san Vicente, hermano de Sabina y Cristeta. En dicho año el mencionado rey, al regreso de la guerra de la ciudad de Valencia, llegó a este lugar un día de sábado. Falleció el martes 27 de diciembre de 1065. La reina Sancha, consagrada a Dios, la concluyó”.

²⁶ Las fórmulas de colofón indican con frecuencia este proceso en el tiempo como marca del trabajo del copista; acerca de las fórmulas de colofón, véase L. REYNHOUT, *Formules latines de colophons*, Turnhout, 2006.

²⁷ *CIFM* 8, TG 48, pp. 176-178, fig. 199.



Fig. 5. Moissac, claustro de la abadía. Relato de las obras del claustro (c. 1100)



Fig. 6. Le Mans, catedral. Fecha inscrita en un pilar del santuario

iglesias bretonas trazadas sobre elementos de la estructura que solamente dan una fecha para las modificaciones arquitectónicas²⁸. Sobre uno de los pilares de la catedral de Le Mans, sólo se ha inscrito una fecha para marcar el fin de las obras del santuario (Fig. 6)²⁹. Nada permite plantear, en estos pocos ejemplos, un uso conmemorativo de la inscripción, sea cual sea la extensión de ésta; no desencadena una respuesta litúrgica o ceremonial; marca el edificio, en sentido propio, en su cambio de estado.

Si bien la inscripción de Le Mans se reduce a la sola mención de una fecha, algunas letras diseminadas en el *decor* de la catedral, ciertos monumentos epigráficos dejan una huella más evidente en el edificio, hasta el punto de que también deben ser considerados como elementos estructurales y determinantes del edificio-iglesia. Es el caso de la larguísima inscripción trazada en la iglesia de San Salvador de Fuentes en Asturias³⁰. El texto, dividido en cuatro partes, está inscrito sobre las jambas de la puerta norte del edificio primitivo, hoy prácticamente desaparecido tras las reconstrucciones sucesivas

²⁸ Véase por ejemplo las inscripciones tardías de Pont-Croix (Bretaña); *CIFM* 23, 145.

²⁹ *CIFM* 24, 183, p. 195.

³⁰ Los textos de Fuentes han sido publicados por Francisco DIEGO SANTOS, *Inscripciones medievales de Asturias*, Oviedo, 1994, pp. 214-221; *Enciclopedia del Románico en Asturias*, Aguilar de Campoo, 2006, I, pp. 361-366. La lectura más completa se encuentra en C. GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, *Arqueología cristiana de la alta Edad Media en Asturias*, Oviedo, 1995, pp. 97-99.

del templo a partir del siglo XII (Fig. 7). Propone una larga crónica de la fundación, dotación y consagración del templo, y mezcla las informaciones de naturaleza diplomática (lista de bienes y rentas dadas a la abadía, nombre de los donantes, cláusulas conminatorias, nombres de testigos, signos de validación) y los datos litúrgicos (nombres de las personas que consagran, lista de reliquias depositadas). Como la inscripción de Montierneuf, el texto de Fuentes da varias fechas (1021 para la donación y la fundación, 1023 para la consagración y la nueva donación, quizá 1025 para el depósito de reliquias y la nueva confirmación), pero el monumento epigráfico se ha hecho en una única vez, atendiendo a la paleografía. La inscripción coloca en primer plano, en la puerta de la iglesia, la condición particular de la fundación bajo aspectos litúrgicos y diplomáticos –y la sacralidad sólo puede salir reforzada–. El interés del programa epigráfico de Fuentes es que instituye verdaderamente el origen de la fundación –un lugar sin iglesia, una tierra– y que el conjunto del texto edifica la sacralidad del templo en todas sus dimensiones. El depósito de las reliquias, en la última parte del texto, se hace en una iglesia ya edificada y consagrada como conclusión del proceso. Puesto que el edificio es ahora sagrado, separado, los testigos confirman el acto de donación “con sus manos” (*manus nostras roboravimus*). El espacio vacío de inscripción, al lado derecho de la puerta, podría traducir visualmente el espacio de la confirmación con las manos, tanto por el hecho de que posiblemente esté inspirándose de un documento diplomático en el que encontraríamos esta fórmula y el espacio de las firmas de los testigos, como por el hecho de que se haya buscado, en el texto de Fuentes, escenificar y dar acceso a la experiencia del acto, o más bien de las acciones diplomática y litúrgica al instaurar un espacio particular –lo que podría igualmente explicar por qué se ha reproducido en piedra y de forma totalmente excepcional, el sello notarial en la parte baja del pilar izquierdo³¹–. De esta manera, la larguísima inscripción estaría menos ligada a la memoria de la consagración que



Fig. 7.
Fuentes,
iglesia San
Salvador.
Conjunto
epigráfico de
la fundación

³¹ En los últimos años, las implicaciones de la presencia del sello en términos de representación y de eficacia han sido estudiados de forma muy estimulante por B. BEDOS-REZAK, *When Ego was Imago: Signs of Identity in the Middle Ages*, Leiden, 2011.

a la huella, la traza en el tiempo de su desarrollo, la traza de un pasado en acto³². Escenifica el cambio de estado de la iglesia en tanto que proceso inscrito en el tiempo y en los gestos diplomáticos. La sacralidad aparece de esta manera como un acontecimiento pleno, la emergencia de una propiedad nueva del material. Es esta emergencia, esta mutación, lo que hacen visible los textos de Fuentes.

Las inscripciones medievales llamadas “de consagración”, se encuentran de manera general en la encrucijada entre la conmemoración de una ceremonia, la afirmación de la sacralidad y la monumentalización de un proceso. En cualquier caso, sugieren una relación con el tiempo totalmente particular, entre la fijación del pasado y la actualización de sus efectos³³.

LA ACTUALIDAD DEL *DECOR*

A este juego sobre el pasado de la fundación, la sacralidad que se instala en el ritual y las huellas que éste deja en el edificio, se opone la presencia actual del *decor* tanto en su creación como en su percepción por el fiel que frecuenta el templo. En su recorrido por el edificio, en la contemplación de las imágenes, en la experiencia de los sonidos de la liturgia, la sacralidad adquiere una actualidad mediatizada por el cuerpo sensible de los actores y de los espectadores de la escenografía eclesial, pero sobretodo instituida por su realización misma en la estructura de la iglesia³⁴. El cambio del tiempo de los verbos y la localización particular de los textos en un cierto número de inscripciones medievales unifican el pasado del gesto de consagración y la manifestación de la sacralidad.

Sobre el altar portátil del Sant Pere de Roda, hoy conservado en el Museu d'Art de Girona, la cara inferior del objeto lleva la mención de construcción con la fórmula *feri jusserunt* (Fig. 8)³⁵; en el tiempo pasado de la fórmula está la referencia al estado “profano” del altar, a la piedra bruta; sobre la cara superior (Fig. 9), rodeando la placa de pizarra sobre la que se depositan las especies eucarísticas y bajo la que se colocaban las reliquias de los santos mencionadas en el texto, una inscripción señala, esta vez en tiempo presente, que “la virtud de aquel que clama, eleva las plegarias”³⁶. Las imágenes realizadas en el metal son la transcripción de esta sacralidad en acción, adquirida a través de la consagración del altar y la presencia de reliquias en el interior del objeto. Ante el altar mayor de Saint-Martin d'Ainay en Lyon³⁷, un importante pavimento de mosaicos presentaba la efigie del prelado que había asegurado la restauración de

³² Empleo aquí la palabra “huella” (*trace* en francés) en el sentido en el que la emplea C. GINSBURG, “Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice”, *Le Débat* 1980, pp. 3-44.

³³ La tesis doctoral de Annick Gagné (Universidad Laval de Québec, dir. D. Méhu) permitirá aclarar todas las implicaciones temporales, litúrgicas y sociales de las inscripciones de consagración. Mientras, véase con interés J. MICHAUD, “Epigrafía y liturgia. El ejemplo de las dedicaciones y consagraciones de iglesias y altares”, *Estudios Humanísticos. Geografía, Historia, Arte*, 18 (1996), pp. 183-208.

³⁴ En su último libro sobre los cinco sentidos en el arte medieval, É. Palazzo estableció la riqueza teológica de la experiencia del lugar y de la imagen. Véase también É. PALAZZO, *Peindre, c'est prier. Anthropologie de la prière chrétienne*, Paris, 2016.

³⁵ *Catalunya románica*, XXIII, pp. 98-101.

³⁶ *Hic virtus tonantis exaudit pie orantem; merita sanctorum possunt adjuvari orantem*.

³⁷ *CIFM* 17, 5 20, pp. 84-85, fig. 58.



Fig. 8. Girona, Museu d'Art. Altar portátil de Sant Pere de Rodes, cara inferior



Fig. 9. Girona, Museu d'Art. Altar portátil de Sant Pere de Rodes, cara superior

la iglesia en el siglo XI, y un breve texto recuerda la dedicatoria del templo por el papa Pascual II (Fig. 10): *HANC AEDEM SACRAM PASCHALIS PAPA DICAVIT*. A continuación de la inscripción, cuatro versos traducen materialmente el efecto que la consagración tiene sobre el fiel que entra en la iglesia: “En este lugar, aquí mismo, inclina la rodilla, tú, el desconocido que implora el perdón. Aquí está la paz, aquí está la vida, aquí está la salvación, estás santificado. Aquí el vino se transforma en sangre y el pan en cuerpo de Cristo. En este lugar, abre las manos, seas quien seas, tú, antaño pecador³⁸”. Los cuatro versos empiezan por un deíctico que inscribe la experiencia de oración y de redención en el lugar consagrado por el papa Pascual; la anáfora de *hic* y de *huc*, responde así al *hanc aedem* del primer verso, y la expresión en pasado *ante fuisti*, remite al *dicavit* del primer texto. El conjunto de la inscripción construye de esta manera una especie de oposición entre un pasado negativo anterior a la manifestación de la sacralidad y a los beneficios de una actualidad sagrada encarnada en el edificio en el que el fiel está ya rezando (*precaris*). Los versos 2 y 3 instituyen el ritual eucarístico en una permanente exposición en el altar situado delante del texto: la transformación de las especies que permiten

³⁸ *Huc huc flecte genu veniam quicumque precaris; hic pax est, hic vita, salus his sanctificaris; hic vinum sanguis hic panis fit caro Christi; huc expande manus quisquis reus ante fuisti.*



Fig. 10. Lyon, Saint-Martin-d'Ainay. Mosaico del altar mayor

la redención y la santificación se manifiesta *hic et nunc* en la inscripción y el sacramento se instituye en un presente continuo asegurado por el monumento epigráfico y su instalación en el corazón de la iglesia³⁹.

Es la misma tensión entre pasado fundador y presente activo que encontramos en las inscripciones trazadas en un cofre de madera actualmente perdido, situado durante la Edad Media en un altar de la antigua catedral de Oloron-Sainte-Marie⁴⁰. Datada en el primer cuarto del siglo XII, tenía inscritos ocho versos: los seis primeros, en los laterales del cofre, describen en presente el efecto sacramental de las oraciones de la consagración de las especies, más allá de la fugacidad de su pronunciación por el sacerdote; los dos últimos, sobre la cara superior de la caja, remiten al pasado, esta vez a la erección del altar y a su encargo por dos clérigos⁴¹. Si la sacralidad se instituye en el instante de la ceremonia, su efecto y la experiencia posible del estado particular así obtenido, se hacen en la actualidad de la frecuentación, en conocimiento y signos, del lugar del ritual. Podríamos multiplicar los ejemplos epigráficos con el mismo contenido, en particular los textos trazados sobre los relicarios y los objetos que escenifican el poder transformador del sacramento y de la *virtus*⁴².

³⁹ La atención a los distintas modalidades pragmáticas del discurso litúrgico ha permitido medir lo que producen las palabras en el tiempo del ritual; véase I. ROSIER-CATACH, *La parole come acte : sur la grammaire et la sémantique au XIII^e siècle*, Paris, 1994.

⁴⁰ *CIFM* 6, PA 15, pp. 161-162.

⁴¹ *Res super impositas commutat spiritus almus; fit de pane caro sanguis substantia vini; sumta valent animae pro corporis atque salute. Dantur in hac mensa sanguis caro potus et esca. Verba refert caenae super haec oblata sacerdos. Munera sanctificat et passio commemoratur. Hanc Morlanensis Rainaldus condidit aram. Praesul Rogerius Olorensis jussit ut essem.*

⁴² Sobre los efectos visuales y litúrgicos de los relicarios y de sus inscripciones, véase en particular C. HAHN, "Letter and Spirit. The power of the letter, the Enlivenment of the Word in Medieval Art", *Visible Writings. Cultures, Forms, Readings*, New Brunswick, 2011, pp. 55-76.

Se puede observar un mismo fenómeno para las imágenes monumentales en el interior o en el exterior del edificio. Independientemente de su contenido, se instalan en una presencia material⁴³. Contempladas en la oración y el recogimiento, activadas en el desarrollo litúrgico o sustraídas a la vista de los fieles, las imágenes están en el tiempo de la iglesia y participan de su sacralidad. Las inscripciones puestas en contacto con las imágenes románicas remiten a aquello que se representa en pintura, escultura o en mosaico en el tiempo presente, mientras que las firmas de artistas y las menciones de los comanditarios están redactadas en pasado⁴⁴. Podríamos ver en este cambio de tiempos la evidencia del escenario de la producción artística: primero se concibe, a continuación, se fabrica –procesos temporales, fugaces– y finalmente se percibe –acción repetitiva, actualizada–. Sin embargo, los textos no son lineales hasta ese extremo y buscan más contar la actualidad de la experiencia visual que el resultado del proceso artístico⁴⁵. Si la imagen no necesita de la escritura para ser sagrada y aún menos para ser percibida como tal, el recurso al *titulus* es, en cambio, el medio de describir lo que tiene de sagrada la relación de la imagen con el espectador. Por ello, el vocabulario que se utiliza, los giros verbales, las llamadas al lector/espectador, pertenecen ante todo al campo léxico de la sensación y evocan, de manera poética, el efecto producido por la presencia de la imagen.

Las largas inscripciones que recorren los mosaicos de los ábsides románicos son paradigmáticas en este sentido, puesto que relacionan las propiedades físicas de las teselas de oro, el contenido de las imágenes de los ábsides y el efecto sobre el edificio y sobre aquellos que lo frecuentan⁴⁶. Según el texto, el mosaico no está sólo presente, sino que transforma en sensaciones el carácter separado del contenido de la imagen y su inserción en el edificio eclesiástico. El efecto de la imagen supera el lugar y el material de la representación para extenderse a la escala del edificio⁴⁷. Por lo que la inscripción designa menos la imagen representada o la técnica empleada que sus capacidades respectivas para animar los espacios en los que éstas se proyectan y para manifestar su sacralidad. En Roma, en el mosaico del ábside de Santa María *in Domnica*, la primera línea de la inscripción dice (Fig. 11): “Antes esta morada estaba rota, en ruinas: hoy resplandece decorada con metales diversos”; la segunda línea compara el efecto producido por el esplendor del *decor* (*decus...splendet*) con la carrera del sol en el cielo⁴⁸.

⁴³ Acerca de la problemática de la “presencia” de la imagen, véase H. U. GUMBRECHT, *Production of Presence. What Meaning cannot convey*, Stanford, 2004; Y. BONNEFOY, *La présence et l'image*, Paris, 1983.

⁴⁴ R. FAVREAU, “Les commanditaires dans les inscriptions du haut Moyen Âge occidental”, *Commitenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale (4-10 aprile 1991)*, Spoleto, 1992, pp. 681-727; A. DIETL, *Der Sprache der Signatur: die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Munich, 2008.

⁴⁵ V. DEBIAIS, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales*, Paris, 2016, pp. 282-294.

⁴⁶ E. THUNO, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome*, Cambridge, 2015; Id., “Inscriptions and Divine Presence. Golden Letters in the Early Medieval Apse Mosaic”, *The Iconicity of Script. Word and Image* 27-3 (2011), pp. 279-291; S. RICCONI, “The Word in the Image: an Epiconographic Analysis of Reformed Mosaics in Rome (12th c.)”, *Inscriptions in Liturgical Spaces*, Roma, 2011, pp. 85-137.

⁴⁷ Es una característica de la poesía epigráfica desde Paulino de Nola; véase a este respecto los estudios de G. HERBERT DE LA PORTBARRÉE-VIARD, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole. Le regard et la lumière (epist. 32 et carm. 27 et 28)*, Leiden, 2006.

⁴⁸ *Ista Domus pridem fuerat confracta ruinis nunc rutilat iugiter variis decorata metallis et Deus ecce suus. Splendet ceu Phoebus in orbe qui post furva fugans tetrae velamina noctis. Virgo Maria tibi Paschalis praesul honestus condidit hanc aulam laetus per saecula manendam.*



Fig. 11. Roma, Santa María in Domnica. Mosaico del ábside central

La inscripción no se refiere directamente a la imagen del mosaico, sino al edificio y a lo que contiene de la *virtus* de los santos y mártires presentes en el templo a través de sus reliquias⁴⁹. El oro responde a esta potencia imperceptible y la convierte en visible. Tales consideraciones son frecuentes en las inscripciones situadas sobre los altares, incluso cuando se trata de altares de piedra, sin ningún adorno metálico, como por ejemplo uno de los altares de Saint-Savin-sur-Gartempe, datado en 1050 y cuya inscripción empieza por la expresión *Iste locus fulget*⁵⁰.

En los poetas carolingios, grandes compositores de inscripciones para objetos e imágenes, las propiedades materiales de los artefactos están asociadas a través de la escritura a aquello que contienen o representan. A título de ejemplo, veremos los poemas compuestos por Floro para una urna-relicario (*Hac locuples Christi thesaurus conditur archa, purior argento, fulvo pretiosior auro, clarior et cuncta gemmarum luce micantum*) y para el altar dedicado a San Cipriano (*Argentum rutilo certatim ubi fulgurat auro, marmore cum vario picta cipressus olet*), en la catedral de Lyon⁵¹. La inscripción se hace eco del traslado a gran escala de las propiedades de los objetos, traslado que ocurre en la actualidad de su experiencia; el oro que recubre las teselas del mosaico permite a la imagen allí representada extenderse en el edificio y hacer que aparezcan en él sus cualidades intangibles. Vehículo de significado, el oro permite hacer presente y sensible, especialmente a través de la escritura, lo que está disimulado en la imagen –la descripción de las puertas de Saint-Denis, con la puerta en relación sistemática de lo que se ve y de lo que hay que entender es casi caricatural⁵²:

⁴⁹ Sobre esta cuestión, véase E. THUNO, *Image and Relic. Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Roma, 2002.

⁵⁰ *CIFM* 1-2, 57, pp. 95-96, figs. 88-92. El principio de esta inscripción sirve de título al trabajo programático de A. Gagné en la Universidad Laval de Québec.

⁵¹ Los textos de Floro han sido publicados en *Monumenta germaniae historica. Poetae latini medii aevi*, t. 2, p. 546 et sq., c. 14-20.

⁵² SUGER, *De administratione sua*, pp. 115-117.

Seas quien seas, si quieres exaltar la gloria de las puertas, no admires el oro ni el gasto, sino el trabajo de la obra. La obra noble resplandece pero que esta obra que brilla en su nobleza ilumine los espíritus con el fin de que vayan, a través de las luces auténticas, hacia la luz verdadera donde Cristo es la auténtica puerta⁵³.

En la diferencia entre la basílica y lo que ésta representa, entre la iglesia *signo* y la iglesia *sentido*, el texto de Suger coloca la experiencia de los signos en primer plano: porque existe la percepción de los materiales y de sus propiedades en el tiempo del encuentro con la obra, puede producirse la diferencia de sustancia; y la diferencia entre la obra descrita y el texto que la describe es, en el relato de la consagración por el abad, una forma analógica de esta diferencia de sustancia entre la puerta del edificio y el Cristo-puerta. La voluntad de actualizar el *decor* en la producción de la obra y en la experiencia sensible del lector se manifiesta, en las inscripciones monumentales, gracias al recurso a los medios retóricos de la *ekphrasis*⁵⁴. Así pues, los textos describen el lugar de la iglesia y sus adornos en el instante de su “uso” (contemplación, enseñanza, manipulación, rito...) más que en la permanencia de su sacralidad.

La existencia misma de tales inscripciones es el indicio de que lo sagrado se convierte en signos en un *mo(nu)mento*, y el significado de las fórmulas de invocación al lector trazadas en las puertas de los edificios o en los lugares de sus articulaciones litúrgicas o arquitectónicas es situar al edificio o a la imagen en el tiempo de su experiencia⁵⁵. Tales fórmulas, construidas alrededor de los verbos *legere* e *intrare* principalmente, se han leído con frecuencia como la prueba de la función publicitaria de las inscripciones y de su intención de transmitir “al mayor número”, un mensaje moral y edificante⁵⁶. Ahora bien, muchos de aquellos textos son prácticamente ilegibles debido a su disposición y a su formato. Están menos destinados al público que a “crear la presencia” de aquello que designan, más allá de cualquier lectura efectiva del texto. Las inscripciones de esta naturaleza sirven más a la inserción del lugar-iglesia en el tiempo del lenguaje y de su manifestación escrita que a la comunicación de un mensaje. La inscripción del dintel de la antigua catedral de Maguelonne⁵⁷, datada de 1178, propone un mensaje de este tipo acompañado a una imagen de Cristo en majestad esculpida en el tímpano (Fig. 12): “Al refugio de la vida, vosotros que tenéis sed, venid. Al pasar estas puertas, enmendad vues-

⁵³ *Portarum quisquis attollere queris honorem, aurum nec sumptus, operis mirare laborem, nobile claret opus, sed opus quod nobile claret clarificet mentes, ut eant per lumina vera ad verum lumen, ubi Christus janua vera.*

⁵⁴ La bibliografía sobre la *ekphrasis* medieval es muy amplia; presentamos aquí una pequeña selección de los títulos más interesantes sobre el tema: Michel BEAUJOUR, “Some Paradoxes of Description”, *Yale French Studies*, 61 (1981), pp. 32-34; R. WEBB, “The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor and Motion in “Ekphrasis” of Church Buildings”, *Dumbarton Oaks Papers*, 53 (1999), pp. 59-74; J. HEFFERNAN, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, 1993; H. WANDHOFF, *Ekphrasis : Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin, 2003; A. STRUBEL, “Lisible/Visible. Ekphrasis et allégorie au Moyen Âge”, *Histoire de la France littéraire. Naissances. Renaissances*, Paris, 2006, pp. 291-315.

⁵⁵ V. DEBIAIS, *Messages de Pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale*, Turnhout, 2009.

⁵⁶ R. FAVREAU, *Épigraphie médiévale*, Turnhout, 1995, p. 5; V. GARCÍA LOBO, “La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglos X-XIII”, *Inscript und Material, Inscript und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, Ingolstadt 1997, Munich, 1999, pp. 151-190.

⁵⁷ *CIFM* 12, H 73, p. 180-182, fig. 122-124; acerca de Maguelonne, ver D. MÉHU, “Au-delà de l’archéologie, de l’histoire des textes et de l’histoire de l’art. Les discours des monuments de la cathédrale de Maguelone du XIII^e au XIV^e siècle”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 53 (2010), pp. 23-52.



Fig. 12. Villeneuve-les-Maguelonne, antigua catedral. Portada

tras costumbres. Al entrar aquí, reza y llora sin fin tus pecados. Sea cual fuere tu pecado, la fuente de tus lágrimas lo lava”⁵⁸. El texto señala tres veces la entrada del fiel al lugar sagrado (*ad portum, has intrando fores hinc intrans*). La iglesia se describe como el *portus vitae* y la evocación de la fuente y de la sed remite a la imagen de la puerta. El fuerte valor deféctico de la inscripción, permite anclar su contenido en el tiempo de la enunciación –es la definición de la *deixis*– y poner en escena el efecto transformador del acceso al edificio eclesiástico. La misma idea leemos en la parte baja del tímpano de la fachada occidental de la iglesia de Saint-Marcelles Sauzet en una inscripción datada a mediados del siglo XIII⁵⁹: “Vosotros que pasáis, que venís a llorar vuestros pecados, pasad por mí, porque yo soy a puerta de la vida; yo soy la puerta de la vida, quiero liberaros; yo os llamo, venid”⁶⁰. La voz que resuena en este texto viene de la imagen de Cristo, en el centro del tímpano. Ella da vida a la puerta e instituye la actualidad de la iglesia como *domus Dei*. En estos dos textos, la interacción entre la imagen, el texto y el lugar instituye la puerta en tanto que umbral de la sacralidad en la experiencia del fiel⁶¹. Por

⁵⁸ *Ad portum vite sitiétes quisque venite, has intrando fores vestros componite mores. Hinc intrans ora tua Semper crimina plora. Quicquid peccatur lacrimarum fonte lavatur.*

⁵⁹ *CIFM* 16, D 66, pp. 183-185.

⁶⁰ *Vos qui transitis qui crimina flere venitis; per me transite quoniam sum janua vite; janua sum vite volo parcere clamo venite.*

⁶¹ R. FAVREAU, “Le thème épigraphique de la porte”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 34 (1991), pp. 267-279.

mediación del lenguaje, la sacralidad se vuelve sensible y se encarna en un momento y en un movimiento, el del traspaso (tanto en el plano topográfico como en el espiritual).

Estos dos pórticos propulsan una voz a la entrada del edificio y la presencia de las inscripciones introduce una dimensión sonora en la experiencia de los signos visuales. Recientemente Kristina Krüger ha propuesto que el pórtico perdido de Cluny III, aunque anepigráfico, contenía en las figuras esculpidas y en sus interacciones con los cantos litúrgicos salmodiados delante de la entrada de la iglesia, un componente sonoro esencial⁶². Ahora bien, esta voz, signo de la sacralidad activa en el edificio, existe en la actualidad de su realización y de su recepción, y numerosas huellas en el interior y en el exterior del templo asumen la posibilidad de la experiencia de la dimensión sonora del lugar de culto⁶³. Lo hacen de manera especial al marcar el edificio con las huellas del canto litúrgico y con acciones que no entran directamente en la culminación del efecto sacramental, sino que se sitúan más bien en la experiencia del misterio litúrgico. Más que servir a una supuesta eficacia del rito o de su conmemoración, las huellas litúrgicas en el edificio sagrado son el medio de inscribir su marca en la temporalidad de la experiencia monumental y de hacerla resonar en su entorno más allá de la propia ceremonia⁶⁴. Semejante búsqueda de actualización, explica sin duda por qué los textos leídos, pronunciados o cantados durante las ceremonias litúrgicas adquieren con tanta frecuencia una consistencia epigráfica.

Este fue sin duda el caso del tímpano de la iglesia de Aguilar de Codes en Navarra⁶⁵, donde se ha inscrito un versículo del Salmo 5, 8, pero formando una de las antífonas principales de la ceremonia de dedicatoria (Fig. 13): *Introibo in domum tuam Domine. Adorabo ad templum sanctum tuum in timore tuo*. La voz es la del coro que asiste a la ceremonia y que resuena en la permanencia del tímpano; es también la de quien pronuncia el versículo en el momento de franquear la puerta y de hacer la experiencia de la sacralidad de la iglesia. En cambio, en otros casos, lo que se busca es la actualidad del estado particular del *decor* y de lo que éste produce. Las pinturas recientemente restauradas de Sant Tomàs de Fluvià⁶⁶, presentan un gran número de estos textos repartidos en el conjunto de las imágenes, con contenidos, dispositivos y objetos iconográficos muy diferentes. Concentrémonos en la imagen de la bóveda del ábside en la que figura Cristo en majestad rodeado del tetramorfos y flanqueado por querubines. Destacado en una gloria monumental, Cristo está situado exactamente encima del altar. Los evangelistas están representados, a imagen de Cristo, con un libro abierto e inscrito, pero en Fluvià los pintores no han escogido inscribir el *incipit* del evangelio correspondiente al animal del tetramorfo, lo que podría corresponder a la puesta en escena de la permanencia de

⁶² K. KRÜGER, "L'image et les mots. Réflexions sur la présence ou l'absence d'inscriptions aux portails romans sculptés", *La mémoire des pierres. Mélanges d'archéologie, d'art et d'histoire en l'honneur de Christian Sapin*, Turnhout, 2016.

⁶³ Sobre la percepción sonora de la iglesia medieval, véase el artículo de E. NERI, "Les cloches: construction, sens, perception d'un son. Quelques réflexions à partir des témoignages archéologiques des fours à cloches", *Les cinq sens au Moyen Âge*, Paris, 2016, pp. 369-406.

⁶⁴ Los estudios de Bissera Pentcheva sobre Santa Sofía son fundamentales para estas cuestiones; véase B. PENTCHEVA, "Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics", *Gesta*, 50 (2011), pp. 93-112. Véase también su artículo en este mismo volumen de *Codex Aquilarensis*.

⁶⁵ *Enciclopedia del románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, 2008, I, p. 166.

⁶⁶ *Catalunya románica*, IX, pp. 853-863.



Fig. 13. Aguilar de Codés, ermita de San Bartolomé. Portada sur

la liturgia en tanto que proclamación de la palabra divina. En el texto inscrito en el libro que sujeta el evangelista Marcos, abajo a la izquierda de la mandorla, se lee un fragmento de Mc 16, 14: *Novissime recumbentibus illis Undecim apparuit, et exprobravit incredulitatem illorum et duritiam cordis, quia his qui viderant eum resurrexisse, non crediderant*; sólo se han inscrito las palabras *recumbentibus* y *undecim*, que no corresponden al pasaje de la Vulgata, sino a la formulación del evangelio tal y como se lee durante la solemnidad de la Ascensión. La lectura precisa la inscripción del libro de Marcos podría explicar, o al menos en parte, la forma peculiar de la mandorla, por el hecho de que se trata tanto de una *maiestas Domini* como de una imagen de la Ascensión. La composición de Fulvià trataría de convertir en presente la huella del efecto de la celebración litúrgica, no en su dimensión conmemorativa, sino en su dimensión activa e inmediata. Las imágenes y los textos de Fulvià son el instante de la Ascensión tal y como se manifiesta en la experiencia del fiel del lugar sagrado.

Así, las inscripciones medievales tienen tendencia a marcar la presencia del lugar, del *decor* y de las imágenes de la iglesia medieval tal y como ha sido instituida por el ritual de la dedicatoria. De este modo articulan la permanencia del monumento y la actualidad de su experiencia, al hacer de las propiedades intrínsecas del edificio y de las huellas del ritual los elementos estructurantes de la aprehensión visual de la iglesia. Son a la vez muestras y síntomas de una relación específica con el tiempo, entre conmemoración e inmanencia y, más allá de la voz y de los sonidos producidos en y para la iglesia, esta se expresa en la plenitud del silencio de la iglesia medieval.

EL SILENCIO COMO INDICE DEL TIEMPO

La experiencia sonora del ritual es central, y quizá aún más para la percepción de la sacralidad del lugar. Basada en la lectura de la palabra divina y en la pronunciación de fórmulas sacramentales, la liturgia es una escenografía de la voz. Sin embargo, al igual que la iglesia continúa siendo, quizá incluso más que nunca, un lugar sagrado fuera de la celebración litúrgica, el silencio que se instala en el edificio una vez acabada la actuación sonora de la liturgia, es también esencial para la experiencia del lugar-iglesia. Al reposar sobre una aproximación “negativa” o “vacía” de las formas monumentales de la Edad Media, el silencio se ha tratado de forma rápida en el medievalismo⁶⁷, en la medida en la que es difícil hacer la narración de su experiencia (a diferencia de lo que se encuentra en un gran número de obras que tratan sobre el silencio hoy en día⁶⁸), y en la medida en la que la propia Edad Media ha escrito más bien sobre la naturaleza del silencio y su significado teológico o disciplinar que sobre la realidad de su experiencia⁶⁹. Partiendo de datos veterotestamentarios, y en particular de las prescripciones del Levítico, los autores convierten al silencio en la condición necesaria para el cumplimiento de la liturgia: tiene que pedirse antes de un gesto litúrgico (elevación, bendición, manipulación de la luz, etc.) o antes de una palabra sacramental. El silencio es el flujo por el que circula la acción litúrgica, es la “savia de la liturgia”⁷⁰. Está así instituido como permanente, como una propiedad del edificio eclesiástico sobre el que la voz resuena. Las reglamentaciones monásticas repetirán a lo largo de la Edad Media que el silencio debe ser “mantenido”, “preservado” y “protegido”⁷¹. En otras palabras, ya está presente en el lugar sagrado y ello desde su institución en tanto que signo de la presencia de la divinidad en el templo. En el *Liber divinis officiis*, Rupert de Deutz recuerda que el silencio absoluto que se manifiesta en la iglesia en el momento del Oficio nocturno del jueves santo es el signo de la presencia de Cristo en el templo⁷²: una vez que el altar se desviste, las imágenes se velan y las campanas enmudecen, sólo el silencio permite la experiencia de la presencia de Cristo. En una analogía con el silencio primordial que precede a la Creación, el silencio en el interior de la iglesia y el silencio en el interior del orante permiten entonces escuchar la presencia de Dios⁷³.

⁶⁷ Acerca del silencio en la Edad Media, véase S. BRUCE, *Silence and Sign Language in Medieval Monasticism. The Cluniac Tradition (c. 900-1200)*, New York, 2007; J. E. GOEHRING, “The Dark Side of the Landscape: Ideology and Power in the Christian Myth of the Desert”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 33 (2003), pp. 437-451; B. WILLIAMSON, “Sensory Experience in Medieval Devotion: Sound and Vision, Invisibility and Silence”, *Speculum*, 87 (2013), pp. 1-43; F. PRADO-VILAR, “*Silentium*: el silencio cósmico como imagen en la Edad Media y en la Modernidad”, *Revista de poética medieval*, 27 (2013), pp. 21-43.

⁶⁸ Numerosos relatos contemporáneos ofrecen experiencias o búsquedas del silencio en el mundo, o más bien fuera del mundo actual; véase por ejemplo S. MAITLAND, *A Book of Silence*, New York, 2008.

⁶⁹ Véase en particular A. G. WATHEN, *Silence: the Meaning of Silence in the Rule of St. Benedict*, Washington, 1973; P. SALMON, “Le silence religieux. Pratique et théorie”, *Mélanges bénédictins*, 1947, pp. 11-57; P. GEHL, “*Competens Silentium*. Varieties of Monastic Silence in the Medieval West”, *Viator*, 18 (1987), pp. 125-160.

⁷⁰ F. CASSINGENA, *La liturgie. Art et Métier*, Genève, 2007, pp. 52-54.

⁷¹ A. G. WATHEN, *Silence: the Meaning of Silence in the Rule of St. Benedict*, pp. 125 et sq.

⁷² RUPERT DE DEUTZ, *Liber divinis officiis*, libro 5, 32, Turnhout, 1967, p. 186 (*Corpus christianorum. Continuatio medievalis*, 7).

⁷³ Véase lo que escribe en 1084 el fundador de la orden de la Cartuja, Bruno de Reims, en el capítulo 14 dedicado al silencio.

¿Cómo se traduce el tiempo del silencio en la iglesia? ¿Marca también el silencio el monumento? Evidentemente es muy difícil contestar a estas preguntas. Todas las imágenes del arte antiguo son silenciosas; entiendo por esto que resisten actualmente a una fenomenología sonora, que no hablan, incluso cuando se ha tratado de representar el tumulto, el estruendo, el ruido ensordecedor de las catástrofes apocalípticas o los tormentos del infierno⁷⁴. Una imagen de la música, de la voz, del diálogo, del canto, del grito, puede, en efecto, contener el sonido, mostrar sus propiedades exponer visualmente sus cualidades, pero no puede producirlo sola, por ella misma; la imagen no es del orden de la actuación sonora, por muy explícita que sea⁷⁵. Las obras situadas en el lugar del desarrollo litúrgico o de la recitación sonora de los textos se benefician, en su contexto de uso, de la mediación de la voz del sacerdote, del cantor o del poeta. Su contenido sonoro se puede reproducir desempeño a través de su lectura directa, sin duda excepcional, o de su instalación en el lugar del sonido. Por muy dinámica y vibrante que sea, la imagen del ábside de la iglesia de Santa Eulalia de Estaon (Cataluña, España), pintada en la segunda mitad del siglo XII, es absolutamente silenciosa (Fig. 14)⁷⁶; sin embargo, representa el canto de los arcángeles y las inscripciones pintadas reproducen la aclamación del triple *sanctus*, pero sólo la voz del sacerdote y/o del coro, activará la dimensión sonora de la pintura. El sonido reside en la forma de la imagen y en las modalidades visuales de su organización tanto como en su efecto: ver a los ángeles cantar en Estaon es escuchar en silencio y en imagen el *sanctus*. No hay audición, sino la imaginación de un sonido en la permanencia de la plenitud del silencio⁷⁷.

Más allá de la voluntad de encarnar en la iglesia el canto de la gloria de Dios, el ábside de Estaon es silencioso. La escultura, bien conocida, del cantor de Saint-Quentin-de-Baron⁷⁸, que también data del siglo XII, ilustra perfectamente la paradoja de su silencio (Fig. 15). Sobre el capitel del lado norte de la nave, a la entrada del coro, se ha esculpido horizontalmente un religioso, con la boca circular exageradamente abierta. Tiene en su mano derecha un libro (también abierto) con un texto inscrito y efectúa con su mano izquierda un gesto con el índice en dirección a la fachada oeste del capitel, hacia el libro del que sale un elemento vegetal que se despliega a lo largo de toda la cara oeste. La composición de la imagen pone en relación el objeto libro, el cuerpo del personaje, la producción de un sonido y el despliegue vegetal. Es tentador leer en este capitel que la vista del libro y de su contenido (los ojos del monje están abiertos de par en par), provoca el movimiento de la boca del personaje para la producción de un sonido que se extiende, al igual que el elemento vegetal, en el lugar de la imagen⁷⁹. El texto

⁷⁴ F. PRADO-VILAR, “*Silentium*: el silencio cósmico como imagen en la Edad Media y en la Modernidad”, pp. 23-24.

⁷⁵ S. BIAY, *Les chapiteaux de la troisième église abbatiale de Cluny (fin XI^e-début XII^e siècle) : étude iconographique*, Tesis de doctorado, Universidad de Poitiers, 2011 ; I. MARCHESIN, *L’image organum : la représentation de la musique dans les psautiers médiévaux (800-1200)*, Turnhout, 2000.

⁷⁶ M. PAGÈS PARETAS, “Les peintures romanesques de l’antigua església de Santa Eulàlia d’Estaon: la seva historia i la seva cronologia”, *Urgellia*, 15 (2005), pp. 657-683.

⁷⁷ La posibilidad de usar un sentido por otro es una de las características del funcionamiento de los sentidos en su relación al arte; É. PALAZZO, *L’invention chrétienne des cinq sens*, conclusión.

⁷⁸ *CIFM* 5, G 35, pp. 124-125, fig. 81.

⁷⁹ V. DEBIAIS, “Le chant des formes. L’écriture épigraphique, entre matérialité du tracé et transcendance des concrets”, *Revista de poética medieval*, 27 (2013), p. 125.



Fig. 14. Estaon, iglesia Santa Eulàlia (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona). Pinturas murales del ábside

inscrito en el libro abierto es difícil de establecer. Sea como fuere, la imagen de Saint-Quentin-de-Baron contiene la acción de un sonido y la obligación de cantar, podría incluso contener las propiedades armónicas de la voz, pero no por ello es menos silenciosa. La escultura no produce sonido más que en imagen y coloca más que nunca a la piedra, y a aquel que la contempla, frente al silencio de la iglesia.

Las imágenes de Estaon y de Saint-Quentin-de-Baron no producen ni sonido ni palabra; pero no por ello son inaccesibles. Que el elemento visual no hable no quiere decir que no diga nada y, precisamente, lo que cuenta es el silencio. Quizá estaríamos equivocados al intentar mediatizar estas imágenes, al añadirles una voz que lea las inscripciones, un canto que se haga eco de la figura, un discurso sobre lo visual que permita extraer de él las propiedades sonoras.



Fig. 15. Saint-Quentin-de-Baron, iglesia. Capitel del cantor

La representación de esos gritos sin ruido, de la presencia de la palabra sin el sonido que la pone en signo, es precisamente el medio de describir en el campo visual lo que pasa en la iglesia. La expresión perfecta de la infinitud de Dios no es sino experiencia interior de silencio y de luz, dos imágenes de la armonía celestial y de su reflejo microcósmico en el corazón del que reza. El silencio se convierte entonces en el signo de algo impronunciable y por ello se puede representar en las imágenes medievales. De esta manera se produce un desajuste semiológico e iconográfico: el silencio se convierte en objeto visual porque pone en signos los límites de lenguaje articulado frente a la infinitud del misterio de Dios⁸⁰.

La figura capaz de transformar este silencio en acto en el tiempo del lugar sagrado es la del ángel, cuyas palabras son tan puras por su proximidad con Dios que no pueden ser escuchadas por nadie más que él⁸¹. Si en las imágenes románicas los ángeles están con frecuencia representados sujetando un instrumento de música o venerando con sus voces la figura divina, con mayor frecuencia aún están representados con las manos vacías y con los ojos fijados en Cristo en majestad o formando un cortejo a la entrada de los edificios en una actitud absolutamente silenciosa. Esta postura ha sido generalmente interpretada como una elección por

⁸⁰ T. SUÁREZ-NANI, "Faire parler le silence: à propos d'un paradoxe dans la pensée médiévale", *The Silence. Micrologus*, 18, p. 273.

⁸¹ B. FAES DE MOTTONI, "Enuntiatores divini silentii. Tommaso d'Aquino e il linguaggio degli andeli", *Medioevo*, 12 (1986), pp. 189-228.

defecto, una indicación de la ausencia de acto de lenguaje o de la ausencia de acción. Sin embargo, la teología medieval y sus numerosos desarrollos sobre las criaturas angélicas, sobre su posición intermedia entre el cielo y la tierra por un lado y su participación necesaria para la teofanía por otra, ha establecido al ángel como una figura del silencio, no porque no cante o no diga nada, sino porque sus plegarias están completamente integradas a la presencia silenciosa de Dios⁸². Los ángeles son los músicos del concierto silencioso del cielo. Esta concepción teológica explicaría por qué un gran número de figuras angélicas están representadas en la escultura y la pintura sujetando una filacteria virgen de toda inscripción, lo que no significaría la “posibilidad del canto”, sino más bien la actuación y la experiencia en imagen del silencio de la presencia de Dios. Los ángeles de Aulnay o los de otros pórticos románicos podrían así poner en escena el umbral silencioso del edificio y fijar en la estructura del edificio la plenitud silenciosa de su sacralidad.

Estas propiedades corresponden a la “permanencia”, un estado particular de la retórica clásica, reinterpretado por la teología alejandrina esencialmente, y que pasa en las descripciones y la poesía medieval. Cícero describe el efecto conmovedor de la *vox permanens* del orador cuyo efecto sigue “oyéndose en silencio” antes y después de hablar. Esta permanencia es el signo de una presencia *in absentia*, de lo que Bissera Pentcheva describe como una resonancia⁸³. La concepción de una palabra perfecta tan cercana a Dios que no puede sonar sino en silencio, ya está en la exégesis carolingia de la misa, donde los autores insisten en particular sobre el hecho de que el sacerdote, purificado de sus faltas antes de la celebración de la eucaristía, pronuncia una parte de las palabras rituales “en palabras silenciosas” que sólo Dios puede escuchar⁸⁴. Es en la temporalidad propia de la liturgia, encarnada en el espacio y en el tiempo de la iglesia, donde se expresa una relación con el mundo que escapa al lenguaje y a los límites de la forma y que no puede traducirse más que en la transcendencia del arte.

CONCLUSIÓN

Considerar la sacralidad en su relación con el tiempo es tratar de medir cómo la sacralidad adquiere forma en un material recibido al frecuentar la iglesia y al participar a su liturgia. En el coro de la catedral de Bayeux, a diez metros del suelo, había suspendida una corona de luces⁸⁵. Una larguísima inscripción, imposible de leer desde el santuario, describe en cincuenta versos el conjunto de las figuras representadas en ella y la función del objeto. Ésta termina, en contra de cualquier expectativa, afirmando que todo, la escritura, el objeto, el *decor*, no significan nada más que lo que la experiencia de la liturgia ya produce en el tiempo y el lugar de la iglesia⁸⁶. Así pues, la experiencia de la sacralidad es una hermenéutica de las propiedades

⁸² Juan Escoto, al traducir Dionisio Areopagita, establece a los ángeles como “enunciadores” del silencio divino; *De divinis nominibus* IV, PL 122, col. 1129.

⁸³ B. PENTCHEVA, “Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics”, p. 109.

⁸⁴ Véase las reflexiones de A. GRABAR, “Une fresque visigothique et l’iconographie du silence”, *Cahiers archéologiques*, 1 (1945), pp. 124-128.

⁸⁵ *CIFM* 22, 25, pp. 25-29.

⁸⁶ *Circulus et urres circum quid significantes? Judicio nostro nil signant certius isto quod canitur, legitur poluloque rudi reseratur.*

instituidas por el ritual de consagración al mismo tiempo que una puesta en perspectiva de la función y del significado del edificio eclesiástico. En el tiempo de la experiencia, el lugar del ritual se convierte así en el medio retórico de su propia *ekphrasis*, objeto y actor de una descripción que es también una edificación actualizada del lugar y de su *decor*. En el tiempo y el ritmo del templo, la sacralidad es también una cuestión de experiencia estética y constituye la justificación del arte que se instala en la marca y en la puesta en escena de la iglesia.