

[Recepción del artículo: 21/08/2013]
[Aceptación del artículo revisado: 09/11/2013]

MOSTRAR, SIGNIFICAR, DESVELAR.
EL ACTO DE REPRESENTAR SEGÚN LAS INSCRIPCIONES MEDIEVALES
SHOW, MEAN, REVEAL.
THE ACT OF REPRESENTING UNDER THE MEDIEVAL INSCRIPCIONS

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

RESUMEN

Las inscripciones aquí evocadas se encuentran en el seno de las imágenes medievales. No deben ser consideradas como textos autónomos, fijados sobre construcciones visuales preexistentes. La inscripción no es un añadido a la imagen; al contrario, está ontológicamente ligada al proceso creativo de lo visual y a la recepción del objeto. El recurso a la escritura epigráfica es uno de los procesos más frecuentemente empleados por los artistas medievales para actuar sobre la imagen y para que la imagen pueda actuar. Por lo tanto, este artículo gira en torno a la cuestión de la eficacia de lo visual y aborda la relación entre el contexto, el soporte, las modalidades de la representación y los aspectos epigráficos de la imagen.

PALABRAS CLAVES: Epigraffa, iconograffa, Saint-Denis, inscripción, Estella.

ABSTRACT

The inscriptions here evoked are placed in the heart of medieval images. They must not be considered to be autonomous texts, fixed on preexisting visual constructions. The inscription is not something added to the image; on the contrary it is ontologically tied to visual creative processes and to the reception of the object. The use of epigraphic writing is one of the more frequently used processes by medieval artists to act on the image and to make the image acting. Therefore, this article approaches the relation between context, support, representation modalities and epigraphic aspects of medieval images, around the question of visual efficiency.

KEYWORDS: Epigraphy, iconography, inscription, Saint-Denis, Estella.

INTRODUCCIÓN¹

La capacidad de las imágenes, en especial de las obras de arte, para actuar –su actividad o su *agentivité* (por emplear el difundido término francés)²– fue establecida durante la Edad Media gracias al papel desempeñado por lo visual durante el ritual, la puesta en escena de la vida pública y de la espiritualidad³. Dotada de la facultad de hacer y actuar en el mundo, la imagen no está exclusivamente sometida a la mirada del espectador y, si la mayor parte de las veces es pasiva, objeto de una acción del hombre más que sujeto de su propia experiencia visual, la imagen *actúa* en algunas ocasiones y según modalidades particulares que están en el centro de la relación entre el espectador y la obra⁴.

Una vez establecida esta *agentivité*, ¿cómo podemos aprehenderla desde un punto de vista histórico? La primera fuente es la propia imagen. Las modalidades de su construcción y de su puesta en escena en el espacio testimonian la voluntad de los patrones y/o de los artistas de crear una imagen que actúe, sea cual sea la naturaleza de esta acción⁵. Los dispositivos visuales, plásticos, cromáticos o sintácticos son convocados para transformar la representación fija de un contenido en objeto activo. Por otra parte, su capacidad para actuar está documentada en los diversos textos medievales. La detallan, en primer lugar, los textos narrativos, hagiográficos en su mayor parte, con testimonios de espectadores que han visto actuar o que han hecho actuar a la imagen; los textos normativos y después los litúrgicos, describen la función eficaz de la imagen durante el transcurso del ritual o de una ceremonia⁶; incluso los textos especulativos, poéticos o no, que establecen una “teoría medieval de la imagen” y reconocen su poder activo; finalmente acreditan esa capacidad de actuación los textos epigráficos o manuscritos que, situados en el centro de la imagen, participan en la acción de la misma describiendo *desde su interior* sus modalidades.

Es esta última categoría de textos por la que este artículo se interesa.

Ciertas observaciones preliminares se imponen. Las inscripciones aquí evocadas no deben ser consideradas como textos autónomos, fijados sobre construcciones visuales preexistentes. La inscripción no es un añadido a la imagen; por el contrario, está ontológicamente ligada al proceso creativo y a la recepción del objeto. Escritura e imagen son dos elementos inseparables

¹ Este artículo retoma las grandes líneas de la ponencia pronunciada en Aguilar de Campoo en octubre de 2013 durante el III Coloquio *Ars Mediaevalis*. Ha sido traducido al castellano por Blanca Millán García y se ha beneficiado de las sugerencias de Herbert Kessler, Eric Palazzo, Gerardo Boto y Stefano Riccioni. Que reciban todos mis sinceros agradecimientos.

² GELL, A., *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, 1998; aquí se encuentra la traducción francesa de la palabra “agentivité” (*L’art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Bruxelles, 2009).

³ Para plantear el marco teórico-histórico de la cultura visual medieval, ver el panorama dibujado por SCHMITT, J.-C., “La culture de l’image”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51 (1996), pp. 3-36.

⁴ Los artículos reunidos en este volumen de la revista *Codex Aquilarensis* estudian varios tipos de actuaciones de la imagen medieval. Para completar este panorama, ver las ya clásicas propuestas de BELTING, H., *L’image et son public au Moyen Âge*, París, 1998.

⁵ Por sus consideraciones epigráficas, remitimos al muy reciente artículo de KUMLER, A., “The Patron Function”, en HOURIHANE, C. (coord.), *Patronage. Power and Agency in Medieval Art*, Princeton, 2013, pp. 297-319.

⁶ SANSTERRE, J.-M., “L’image instrumentalisée: icônes du Christ et statues de la Vierge, de Rome à l’Espagne des Cantigas de Santa Maria”, en BOZOKY, E. (coord.), *Hagiographie, idéologie et pouvoir au Moyen Âge. Actes du colloque international de Poitiers, 11-14 novembre 2008*, Turnhout, 2012, pp. 463-476.

de un mismo sistema semiótico. Es más, el recurso a la escritura epigráfica es uno de los procesos más frecuentemente empleados por los artistas medievales para actuar sobre la imagen y para que la imagen pueda actuar. La inscripción no es ni superflua ni trivial; al contrario, es parte integrante de la producción de sentido en el interior del paradigma visual al reunir signos icónicos y signos alfabéticos. Por lo tanto, abordaremos la relación entre el contexto, el soporte, las modalidades de la representación y los aspectos epigráficos de la imagen alrededor de dos cuestiones principales: 1) ¿cómo “actúa” la imagen medieval, especialmente desde un punto de vista material, “mecánico” por así decir, según la documentación epigráfica?; y 2) ¿qué modalidades de *agentivité* se ponen en marcha en la interacción entre el texto y la imagen?

SER Y ESTAR PRESENTE

Grande es la tentación de comenzar esta exposición por las inscripciones más complejas del periodo románico, por aquellas que presentan un discurso teórico sobre la naturaleza de la representación pintada o esculpida. Aunque son de gran interés para el conocimiento de la imagen en la cultura visual de la Edad Media y, por esta razón, se han estudiado en múltiples ocasiones, tienden a desdibujar la realidad documental medieval que se compone, en gran parte, de inscripciones breves, reducidas a una sola palabra o a un grupo nominal, y se sitúan más o menos cerca de la representación a la que están asociadas por el sentido y la disposición. Estas inscripciones son calificadas, en la mayoría de las publicaciones, como identificativas en sentido estricto: establecen la identidad, la concordancia entre lo que se expresa a través del lenguaje y lo expresado a través de la imagen, y permiten reconocer el motivo representado. Algunas de estas inscripciones están dispuestas en el espacio de la imagen de tal manera que son invisibles o ilegibles; otras identifican motivos perfectamente reconocibles⁷. Tales manifestaciones epigráficas podrían considerarse superfluas si no fuera porque dicen mucho más acerca de la naturaleza de la imagen medieval que sobre el contenido de la representación.

Conforme a la concepción cristiana de la escritura y a su relación esencial con la Creación⁸, la fijación alfabética del lenguaje no es solamente un medio para que el mundo sea legible, sino también para conseguir que éste exista en la forma y con la presencia de las letras. Así, no debemos leer únicamente la palabra *capras* en el capitel de la Anunciación a los pastores de Moissac⁹, sino que debemos ver el contenido semántico de la palabra encarnada a través de las letras y de la imagen (Fig. 1). La relación entre el nombre y la imagen de un personaje en el seno del mismo objeto no solamente permite una identificación, sino que posibilita que el objeto esté presente: hay cabras en la piedra del capitel de Moissac. En la escena de la Anunciación de uno de los capiteles de Chauvigny¹⁰, el nombre de la Virgen sobre su aureola

⁷ La presentación que hizo Clemens Bayer en 1995 sigue ofreciendo una buena visión de conjunto en cuanto al tipo y a la disposición de las inscripciones en las imágenes medievales: BAYER, C., “Essai sur la disposition des inscriptions par rapport à l’image. Proposition d’une typologie basée sur des pièces de l’orfèvrerie rhéno-mosane”, en FAVREAU, R. (coord.), *Épigraphie et iconographie. Actes du colloque tenu à Poitiers les 5-8 octobre 1995*, Poitiers, 1996, pp. 1-25.

⁸ Ver los comentarios de Quitterie Cazes acerca del capitel vegetal de Moissac llevando los monogramas de Cristo; CAZES, Q., *Le cloître de Moissac*, Toulouse, 2001, pp. 52-53.

⁹ *Corpus des inscriptions de la France médiévale* [de ahora en adelante: *CIFM*], 8 (1982), TG 47, pp. 175-176, fig. 200.

¹⁰ *CIFM*, I-1 (1975), 18, p. 25-26, fig. 26.



Fig. 1. Moissac, capitel de la Anunciación (foto: CIFM/ CESCO - J. Michaud)

permite que el personaje surja de la profundidad de la piedra, gracias tanto a las formas dadas por la escultura como a la grafía de la inscripción (Fig. 2).

He aquí una primera indicación epigráfica sobre la *agentivité* de la imagen medieval: la imagen no es una representación pasiva de una realidad plástica o tangible; las inscripciones instituyen en realidad su presencia efectiva. Partiendo de esta base, la relación entre el espectador de la imagen y la representación se da en un espacio y se efectúa en una temporalidad concreta, sujeta a repetición. La inmutabilidad de las formas plásticas de la pintura y de la escultura se enriquece así con la vitalidad del instante.

Inscripciones apenas más largas que estos nombres demuestran la acción contextualizada de la imagen medieval. Son introducidas por adverbios de tiempo y de lugar (*ubi*, *hic*) que poseen una función sintáctica de deixis, *i.e.* creando una relación entre el lenguaje y su contexto de enunciación¹¹. Como en el caso de la inscripción nominativa, la modalidad de intervención

¹¹ Sobre la noción de *deixis* y su aplicación al campo de la epigrafía medieval, ver INGRAND-VARENNE, E., "Formule épigraphique et langue: le cas de *hic jacet*", en LOUVIOT, E. (coord.), *La formule au Moyen Âge*, Turnhout, 2012, pp. 171-190.



Fig. 2. Chauvigny, capitel de la Anunciacion (foto: autor)

de este tipo de texto es del orden de la denotación: establece una correspondencia término a término entre la imagen y la palabra, tanto en la creación del objeto como en la recepción que el espectador hace del mismo.

En otro de los capiteles de Chauvigny, la figura del diablo está rematada con la inscripción *Hic est diabolus*¹² (Fig. 3); sobre el capitel de Daniel en la fosa de los leones, en la iglesia de San Pedro de la Nave, leemos en la cima del ábaco: *Ubi Daniel missus est in lacum leonum*¹³; sobre el capitel de los elefantes, en el lado sur de la nave de la iglesia de Saint-Pierre d'Aulnay, los animales son identificados con el texto siguiente: *Hi sunt elephantes*¹⁴. Las tres palabras que introducen estas inscripciones (*hic, ubi, hi*) designan respectivamente 1) el lugar, 2) el tiempo y 3) el lugar y el tiempo de la representación. Así pues, la imagen medieval actúa

¹² *CIFM*, I-2 (1975), 17, pp. 22-24, fig. 21-24.

¹³ Esta inscripción ha sido estudiada por OLANETA, J. A., "La representación de Daniel en el foso de los leones en Santillana del Mar y Yermo. Revisión iconográfica y propuesta de programa salvífico", *Codex Aquilarensis*, 25 (2009), pp. 7-34.

¹⁴ *CIFM*, I-3 (1977), CM4, pp. 81-82, fig. 53.



Fig. 3. Chauvigny, capitel de los pastores (foto: autor)

situando el contenido de la representación; es más, es una encarnación de la imagen-idea de la que depende. *Chosificación* para Jean-Claude Bonne, “corporeidad” para Thomas Dale, “presencia” para Éric Palazzo¹⁵, la imagen, tal y como la plantea la epigrafía medieval, es un “acontecimiento”; actúa, a través de lo visual, sobre el tiempo y el espacio del espectador.

Pese a una simplicidad y brevedad que las vuelve casi transparentes, anodinas, imperceptibles a la mirada del espectador, estas inscripciones denotativas dicen mucho sobre la *agentivité* de las imágenes medievales. Las inscripciones “conciben” esta última como una constante y, si ciertas imágenes deben efectivamente ser activadas a través del lenguaje, el movimiento o cualquier otra forma de intervención del hombre sobre el objeto, la capacidad para hacer presente el contenido y el sentido de la representación no desaparece. Por el contrario, está intrínsecamente ligada a la imagen en la permanencia de la obra de arte.

LA DIMENSIÓN MATERIAL DE LAS IMÁGENES

En época románica las inscripciones caracterizan implícitamente la naturaleza activa de la imagen. En cambio, son muy poco expresivas en relación con los datos materiales de la

¹⁵ BONNE, J.-C., “Entre l’image et la matière: la choséité du sacré en Occident”, *Bulletin de l’Institut historique belge de Rome*, 69 (1999), pp. 77-112; DALE, Th., “Monsters, Corporal Deformities and Phantasms in the Romanesque Cloister of St-Michel-de-Cuxa”, *The Art Bulletin*, 83-3 (2001); PALAZZO, E., “Le livre-corps à l’époque carolingienne et son rôle dans la liturgie de la messe et sa théologie”, *Quaestiones Medii Aevi Novae*, 15 (2010), pp. 31-64.

representación y sus eventuales consecuencias sobre la *agentivité*. Estas descripciones son más frecuentes en los textos de carácter ekfrasístico que hablan de las obras de arte y del trabajo de los artistas, donde se incorporan reflexiones acerca del alcance espiritual de los materiales y a propósito de la calidad de las técnicas aplicadas¹⁶. Además, cuando las inscripciones hacen eco de tales consideraciones, conciernen más bien al soporte o al objeto que a la representación figurada propiamente dicha.

La inscripción compuesta por Teodulfo de Orléans para el mosaico absidal del oratorio de Germigny-des-Prés constituye una excepción en el seno de este panorama (Fig. 4). El texto tiene como referencia el conjunto arquitectónico en su dimensión material y en su contenido iconográfico. Debajo de la representación del arca de la alianza, una inscripción en dos líneas propone el siguiente texto métrico: *Oraculum sanctum et cerubin hic aspice spectans et testamenti in micat arca Dei. Haec cernens precibusque studens pulsare Tonantem Theodulfum votis jungito quaeso tuis*¹⁷. Encontramos el deíctico *hic* asociado al imperativo *aspice* que pone al espectador en presencia de la imagen descrita en el primer deíctico. El verbo *micare* describe lo que hace la imagen en su contexto; en una interacción



Fig. 4. Germigny-des-Prés, mosaico del ábside (foto: autor)

¹⁶ STRUBEL, A., “Lisible/Visible. Ekphrasis et allégorie au Moyen Âge”, en LESTRINGANT, F. y ZINK, M. (coords.), *Histoire de la France littéraire. Naissances. Renaissances*, Paris, 2006, pp. 291-315.

¹⁷ A propósito de esta inscripción, ver el comentario de TREFFORT, C., *Paroles inscrites. À la découverte des sources épigraphiques latines du Moyen Âge*, Rosny-sous-Bois, 2008, pp. 76-84.

entre la forma y el material, el mosaico no se contenta con representar el arca de la alianza, sino que resplandece por su contenido. Activado por la luz cambiante del día, más incluso, por la luz vacilante de la iluminación, la imagen, que ha cobrado vida, aparece ante los ojos del espectador (señalamos a este respecto la presencia de las palabras *spectans* y *cernens* en los versos 2 y 3). El campo léxico de la luz, del resplandor y del brillo se encuentra en un gran número de inscripciones de época carolingia referido a imágenes realizadas en mosaico o en el terreno de la orfebrería¹⁸.

Prácticamente contemporáneo de Teodulfo de Orléans, el papa Pascual I manda renovar numerosas basílicas romanas. Acompaña la mayor parte de los mosaicos realizados en aquel momento de inscripciones que le mencionan en tanto que comanditario y que describen la calidad de las obras y su función en la decoración del templo¹⁹. Estas inscripciones también evocan la acción de la imagen en el edificio, que brilla, resplandece, ilumina, como podemos leer en el arquitrabe de la entrada de la capilla San Zenon en Santa Práxedes de Roma: *Paschalis praesulis opus decor fulgit in aula quod pia optulit vota studii reddere Deo Paschalis*²⁰. Bajo el mosaico absidal de Santa María *in Domnica*, la primera línea de la inscripción dice: *Ista domus pridem fuerat confracta ruinis ; nunc rutilat jugiter variis decorata metallis* (“Esta casa había sido rota y reducida a ruinas. Ahora resplandece, enteramente decorada con materiales variados”)²¹; en Santa Práxedes podemos también leer: *Emicat aula piae variis decorata metallis* (“Esta morada brilla, decorada con metales variados”)²². En estos ejemplos, los materiales no están relacionados con la imagen del mosaico. En cambio, el verso 5 de la inscripción del mosaico absidal de Santa Cecilia *in Trastevere* reza: *Aurea gemmatis resonant haec Dindima templi* (“Este templo de oro se hace eco de lo que son las piedras preciosas del edificio”)²³.

Más que la imagen, la inscripción evoca los materiales o los objetos. Si los mosaicos romanos brillan de esta manera es porque la iglesia alberga cuerpos de mártires. Son los méritos de los santos los que hacen resplandecer un altar o una reliquia. El altar de san Romard en Saint-Savin-sur-Gartempe²⁴, datado hacia 1050, lleva una inscripción que comienza por la expresión *Iste locus fulget*, frecuente a partir de época carolingia. En efecto, es en los poetas de los siglos VIII-IX, muy versados en la realización de poemas destinados a objetos o imágenes, donde la descripción de la *agentivité* del objeto y de la imagen está asociada a las propiedades físicas o simbólicas de los materiales. A este propósito véase, por ejemplo, los poemas que Flodoardo consagra a la urna-relicario (*Hac locuples Christi thesaurus conditur archa, purior argento, fulvo pretiosior auro, clarior et cuncta gemmarum luce micantum*) y al altar de san

¹⁸ Ver los textos agrupados por ARNULF, A., *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, Berlin, 1997, pp. 147-171.

¹⁹ Los textos romanos aquí mencionados se encuentran publicados en FAVREAU, R., *Épigraphie médiévale*, Turnhout, 1995, pp. 114-120.

²⁰ MAI, A., *Scriptorum veterum nova collectio e vaticanis codicibus*, Vol 5, Roma, 1831, p. 149.

²¹ *Ibidem*, p. 92.

²² *Ibidem*, p. 149.

²³ *Ibidem*, p. 122.

²⁴ *CIFM*, I-2 (1977), 57, pp. 95-96, fig. 88-92; acerca de esta fórmula, ver GAGNÉ, A., “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): <http://cem.revues.org/12098>.

Cipriano en la catedral de Lyon (*Argentum rutilo certatim ubi fulgurat auro, marmore cum vario picta cipressus olet*)²⁵.

La primera *agentivité* de la imagen se sitúa a nivel de la percepción sensorial. Al activar los sentidos del espectador, la imagen puede pasar de la presencia a la acción. La escritura no se limita a describir esta operación; también permite implicar la mirada del lector en la aprehensión sensorial de la imagen²⁶. La lectura efectiva de la inscripción es, conformemente a la concepción medieval de la lectura, una movilización de todo el cuerpo. La imagen inscrita implica de esta manera una conciencia de la corporeidad del espectador. No es únicamente una *imago* mental a la que eventualmente puede dar vida.

EXISTENCIA Y SENTIDO DE LAS IMÁGENES SEGÚN LAS INSCRIPCIONES

En la mandorla de la *Maiestas Domini* del tímpano de la iglesia de San Miguel de Estella, leemos los versos siguientes (Fig. 5): *Nec Deus est nec homo presens quam cernis imago, sed Deus est et homo quem sacra figurat imago*. A partir del rápido estudio que Robert Favreau le consagró en 1975²⁷, pero sobre todo tras el profundo análisis al que lo sometió recientemente Herbert Kessler, esta fórmula constituye una de las claves para establecer una teoría medieval de la imagen²⁸. La inscripción, densa y elíptica, no se contenta con describir o explicar el contenido de la representación; propone igualmente una reflexión acerca de la capacidad de la imagen para figurar la divinidad y traducir así lo que H. Kessler ha resumido con la bella expresión de *medieval anxiety about art*. Retomaré parcialmente las conclusiones de este autor para hacer hincapié en el contenido de las inscripciones y especialmente para analizar el sentido de las palabras empleadas en las innumerables variantes de este texto. Antes de entrar en la enumeración de términos, recordemos que este dístico contiene las principales características contempladas hasta el momento: el contenido de la representación existe (*est*) y existe en un contexto dado (*presens*), el de la percepción de la imagen por parte del espectador y del lector de la inscripción (*cernis*)

La inscripción de Estella emplea el término *imago* al final de los dos versos; es la palabra empleada en la mayoría de los textos comparables con este dístico, especialmente cuando se realiza en verso. En el completo inventario de estas inscripciones que hizo R. Favreau, interpreta la recurrencia de las palabras, especialmente de estas fórmulas, como un fenómeno de copia y de adaptación, más que como una atención particular al léxico. La difusión del dístico forjado por Baudri de Bourgueil y retomado en numerosos objetos de arte medieval, pues sería más bien tributario de las modalidades de creación epigráfica (hecha de préstamos, citas, intertextualidad) que de una pretendida “ansiedad”; las inscripciones no producirían ningún discurso sobre la imagen medieval, sino que se contentarían con reproducir fórmulas experimentadas por la tradición.

²⁵ *Monumenta Germaniae Historica, Poetae latini Medii Aevi*, 2, Berlin, 1884, p. 546, c. 14 et 15.

²⁶ DEBIAIS, V., “Crear con imágenes. Los ángeles de Aguilar de Campoo”, *Codex Aquilarensis*, 28 (2012), pp. 117-132.

²⁷ FAVREAU, R., “L’inscription du tympan nord de San Miguel d’Estella”, *Bibliothèque de l’École des chartes*, 133 (1975), pp. 237-246.

²⁸ KESSLER, H., *Neither God nor Man: Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art*, Freiburg, 2007.



Fig. 5. Estella, San Miguel, tímpano (foto: CIFM/CESCM)

Sin embargo, y alejándonos de lo que escribió Robert Favreau, la documentación demuestra que la atención a las palabras concretas y a su valor es constante para designar la acción de la imagen. Sobre la mesa de altar (hoy perdida) de la abadía de San Juan de Montolieu²⁹, el símbolo de los evangelistas estaba acompañado por 4 versos que asociaban la figura y el autor en una formulación bastante original, alejada del tradicional *Carmen Paschale* de Sedulius Scotus³⁰. Las modalidades de la representación y de la acción de la imagen entre figura y figurado se describen con las expresiones *imaginem tenere*, *figuram tenere*, *specimen et naturam tenere*, *tipum tenere*. La variación léxica y la repetición de ciertas palabras son dos características de la estructura del *titulus* en las imágenes románicas³¹; ambas evidencian la voluntad del autor que concibió los versos de recalcar la relación entre la imagen real de los evangelistas (león, buey, etc.) y lo que éstas designan. Comparada con la presencia activa de Cristo en y sobre el altar, las imágenes del Tetramorfo *están*, pero no *actúan*; las inscripciones son muy claras a este respecto a través del uso del verbo *tenet*. La diversidad de palabras,

²⁹ Esta inscripción ha sido estudiada recientemente por MÉHU, D., "L'evidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IX^e-XI^e siècle), *Images Re-vues* 11 (2013) <http://imagesrevues.revues.org/3384>". *CIFM*, 12 (1988), A 23, pp. 34-36.

³⁰ FAVREAU, R., "Épigraphie et miniatures. Les vers de Sedulius et les évangélistes", *Journal des savants* (1993), pp. 63-87.

³¹ DEBIAIS, V., "L'écriture dans l'image peinte romane: questions de méthodes et perspectives", *Viator Multilingual*, 41 (2010), pp. 95-125. Sobre los *tituli*, ver COHEN, A., *The Uta Codex: Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany*, University Park, 2000.

imago, figura, specimen, tipum, responden menos a la descripción de las modalidades de representación que a las de su acción sobre el altar.

Uno de los relicarios conservados en el Museo del Hermitage en San Petersburgo lleva inscrito en el dorso dos versos de Estella³². En el frente, otros dos versos, muy cercanos en su contenido, emplean el sustantivo *effigies*: *Effigiem Christi dum transis pronus adora; non tamen effigiem sed quem designat honora* (“Cuando pases, postérnate y adora la representación de Cristo; pero no honres la representación sino a aquel que esta designa”). La inscripción está trazada alrededor del Cristo en majestad. Invita al espectador a no adorar el objeto, sino a Aquel que éste designa. Este texto, preventivo ante la adoración de las imágenes, será retomado literalmente en los versos que Guillaume Durand empleará en el *Rationale divinatorum officiorum* para distinguir lo que hay que aprender de una imagen y la adoración que debemos a Aquel que está representado³³. En otros términos, la inscripción del relicario de San Petersburgo afirma que la imagen designa (*designat*) y figura (*figurat*), es decir, que *trae* a la presencia del espectador, pero que ella misma no es esencia de lo que representa.

En el centro de la mesa de oro del altar de Sens, la figura de Cristo (*pictura*) está acompañada por los siguientes versos³⁴: *Quem notat esse loco pictura superficialis* (“Esta imagen superficial designa a Aquel que está en este lugar”). El mismo fenómeno de distanciació entre imagen y representado se produce en el verso que comenta la imagen de Juan Bautista: *Formam Baptistae designat circulus iste* (“Este círculo designa la imagen de Juan Bautista”): es la *forma* circular la que contiene la imagen de Juan Bautista y no la imagen la que contiene lo que es Juan Bautista. El matiz es sutil y permite una construcción métrica densa. Expresa la teoría medieval de la representación según la documentación epigráfica: la imagen medieval no es activa porque encierre aquello a lo que hacen referencia la forma y la figura –esto sería contradictorio con la infinitud de Dios–, sino porque las concreta en signos según las modalidades de la denotación.

Las inscripciones designan la acción de la imagen en una serie reducida de verbos: *signare, designare, notare, mostrare, figurare, indicare*. El latín medieval no establece entre ellos más que sutiles matices. *Signare* y *designare* remiten al hecho de marcar, de llevar una marca distintiva identificada por el signo. En todos los ejemplos literarios, el sujeto de los verbos *signare* y *designare* es personal: es el hombre quien actúa a través del signo. En los versos inspirados o derivados de Baudri de Bourgueil y trazados en Estella sin ir más lejos, el sujeto del verbo *signare* es la propia imagen: es la imagen la que atribuye a la representación una existencia plástica en el mundo. Esta dimensión material está expresada de forma mucho más explícita en los verbos *designare* (que, siguiendo a San Agustín podemos traducir por “arreglar” o por “disponer”³⁵) y *figurare* (“modelar”, “formar”). La *agentivité* de la imagen no

³² A propósito de este relicario, ver en este mismo volumen el artículo de H. Kessler. Ver FAVREAU, *Épigraphie médiévale*, pp. 276-280.

³³ GUILLAUME DURAND, *Rationale divinatorum officiorum 1-4*, Turnhout, 1997 (*Corpus Christianorum* 155), I, 3, 1, p. 35: *Sed nos illas adoramus, nec deos appellamus, nec spem salutis in eis ponimus quia hoc esset ydolatrare, sed ad memoriam et recordationem rerum olim gestarum eas veneramus, unde versus...*

³⁴ *CIFM*, 21 (2000), 133, pp. 144-148; FAVREAU, R., “La table d’or de la cathédrale de Sens”, *Bulletin de la Société des fouilles archéologiques et des monuments historiques de l’Yonne*, 18 (2001), pp. 1-12.

³⁵ Sobre estas cuestiones, ver el reciente libro de GIRAUD, V., *Augustin, les signes et la manifestation*, Paris, 2013.

concierna sólo la *presentificación*, sino que también atañe al orden interno de la figura con una forma particular, distintiva. El uso medieval de estos verbos les atribuye sin excepción un valor jurídico asociado a la noción de validación, de autenticación. Así, las imágenes no solo muestran, sino que demuestran y afirman. Establecen una correlación factual entre la forma plástica de la representación y lo que denota. El empleo frecuente de la expresión *signat imago* asociada a la palabra *sarcophago* en los epitafios, demuestra el aspecto normativo de la acción de la imagen en la medida en la que el respeto a la sepultura reposa en parte sobre la autenticación del contenido por el continente³⁶.

Las inscripciones evocadas hasta ahora conciernen mayoritariamente las imágenes de Dios o de Cristo. La documentación epigráfica no expresa lo que hace la imagen en general, sino lo que hace la imagen de Dios, lo que es sensiblemente distinto³⁷. Ciertamente se trata de las imágenes más numerosas en el arte medieval, pero la frecuencia de las inscripciones junto a estas representaciones se explica por la voluntad de establecer las modalidades según las cuales Aquel que es a la vez el Verbo y el Creador del mundo aparece en la materia y es visto por la imagen.

En estas inscripciones podemos encontrar entre líneas la huella de la relación entre la criatura y su creador, una reflexión sobre el arte en lo que este tiene de ordenamiento de un material creado *in principio* por Dios.

La inscripción realizada sobre la mandorla del Cristo que está delante del altar de la iglesia de san Víctor de Xanten³⁸ (Alemania), insiste, como lo hacía el dístico de Baudri de Bourgueil, en la doble naturaleza, humana y divina, de aquel a quien designa la imagen. Al oponer *res, auro* y *effigiatus* pour un lado e *imago, figuras* y *signatus* por otro (oposición recalcada por la métrica y las rimas), la inscripción de Xanten muestra lo que la imagen es capaz de producir en su materialidad, es decir, que acuerda una consistencia corporal a la realidad así representada: *Res et imago duas fert ista notatque figuras; effigiatus homo, Deus est signatus in auro*. En la puerta norte de la iglesia de Larreule, un grupo esculpido presenta a Cristo en majestad en una mandorla rodeada de un Tetramorfo compuesto por dos figuras animales y dos figuras humanas³⁹. La inscripción grabada sobre la mandorla acentúa visualmente la forma. Está compuesta por dos versos que refuerzan la distancia ya observada en la figura de Juan Bautista en Sens⁴⁰: *Sic sedet aeternae deitatis imago paterne; cuncta replendo, degir sustinet atque tegit* (“Así radica la imagen de la eterna divinidad del Padre; ocupándolo

³⁶ CIFM, 21 (2000), 186, pp. 205-206 (epitafio del abad Jacques, 1240), v. 1-2: *Hoc in sarcophago Jacobi requiescit imago abbatis cujus opus est fundamentis hujus*.

³⁷ FAVREAU, R., “Des inscriptions pour l’image du Christ”, en HECK, Ch. (coord.), *Qu’est-ce que nommer? L’image légendée au Moyen Âge*, Turnhout, 2010, pp. 169-186; en estas mismas actas de coloquio, véase el artículo de RUSSO, D., “Des lettres sur l’image dans l’art du Moyen Âge. Pour une nouvelle articulation du textuel et du visual”, pp. 127-144.

³⁸ KRAUS, Fr., *Die christlichen Inschriften der Rheinlande*, Freiburg, 1890, II, n° 656, p. 301.

³⁹ CIFM, 8 (1982), HP 4, pp. 92-93, fig. 71.

⁴⁰ CIFM, 21 (2000), 133, pp. 144-148.

todo, gobierna, sostiene y protege”). La escultura no figura ni a Dios ni a su imagen, sino una entidad aún menos representable, es decir, la imagen de la divinidad del Padre. La inscripción crea una diferencia entre la evidencia de la figuración y la riqueza de su significado. El ejemplo de Larreule demuestra así que la connotación interviene con frecuencia junto a la denotación en los procesos de acción de la imagen. Esta muestra, pero también evoca y sugiere, más allá de las formas y de los límites de los materiales.

IDENTIFICAR LOS CONTENIDOS

En el conjunto de los trabajos que ha consagrado a la cuestión de las inscripciones en las imágenes medievales, R. Favreau insiste sobre el comportamiento “pedagógico” que sustenta la introducción de la escritura en las obras de arte. El texto está presente para explicar, identificar, despejar las ambigüedades. La inscripción “enseña” e instruye. Para apoyar su demostración, R. Favreau señala que en el *Rationale divinatorum officiorum*, Guillaume Durand añade al final del dístico de Baudri de Bourgueil otros dos versos muy próximos en contenido⁴¹: *Nam Deus est quod imago docet, sed non Deus ipsa; hanc videas, sed mente colas quod nosis in ipsa* (“Si bien es Dios lo que esta imagen muestra, ella no es Dios mismo; si tú no honras espiritualmente lo que ves, tú no puedes conocerlo a través de la imagen”). Los encontramos inscritos cerca del Cristo en majestad en los mosaicos de la capilla San Clemente en San Marcos⁴². El sujeto del verbo *docere* no es la inscripción, sino la palabra *imago*. En este texto, la función pedagógica no la tiene la escritura, sino que la posee la imagen; este desplazamiento de la función pedagógica de la inscripción a la imagen es en realidad el que afecta a la mayoría de las obras medievales.

Las inscripciones señalan, en efecto, que la imagen muestra, enseña, significa o designa. Ningún documento epigráfico dice que es la inscripción la que da sentido a la imagen. El texto no explica en sí mismo para qué sirve, simplemente porque, en tanto que *texto*, no sirve para nada... Es la reunión de los signos alfabéticos e iconográficos en el seno de una misma obra visual lo que otorga sentido a la inscripción, que se limita, en la mayor parte de los casos, a *revelar* lo que ya existe en la imagen. No se trata de decir con esto que la inscripción sea superflua; al contrario, ésta posee una función real en la manifestación y en la emergencia de toda la substancia semántica de la imagen. El texto epigráfico en la imagen aporta un enfoque particular, revela el contenido y el sentido de lo visual.

Gregorio Magno ya lo dijo a Serenus de Marsella: la escritura muestra lo que la imagen enseña, instaurando así una diferencia no sólo en la capacidad del público para alcanzar lo que se da a leer o a ver, sino en las modalidades de producción de sentido⁴³. Suger no dirá otra cosa en su *De administratione* a propósito de los des *tituli* que compuso para proveer el altar mayor:

Y porque la diversidad de materias, oro, gemas y perlas gordas, no pueden ser fácilmente comprendida a través del solo conocimiento mudo de la vista sin descripción, hemos confiado a los trazos de la escritura esta obra que no es accesible más que para las personas instruidas, que resplandece con

⁴¹ GUILLAUME DURAND, *Rationale divinatorum officiorum*, p. 35.

⁴² DEMUS, O., *The Mosaics of San Marco in Venice. The Eleventh and Twelfth Centuries*, Londres, 1984, p. 56.

⁴³ GREGORIO MAGNO, *Registrum Epistularum*, NORBERG, D. (ed.), Turnhout, 1982, registrum 11, *epistula* 10, pp. 873-876.

el brillo de deliciosas alegorías. Así pues, hemos hecho inscribir versos que explican estas lecciones con el fin de que sean claramente comprendidas⁴⁴.

Es difícil pensar, al leer a Suger, que la imagen es la Biblia de los iletrados... La inscripción interviene en la intención del abad para “explicar” las lecciones de las imágenes. Ahora bien, las “deliciosas alegorías” no se vuelven más claras ni más explícitas tras la lectura de descripción de la obra ni de los versos compuestos por Suger. La escritura pone de relieve ciertas asociaciones temáticas o sintácticas presentes en la imagen. Pero el papel pedagógico de la imagen o de la inscripción no puede operar más que en una puesta en perspectiva de lo visual y de los textos producidos para ello, sean literarios y ekfrásticos, como los del *De administratione*, o epigráficos y alegóricos como en los *tituli* escritos por Suger.

La imagen *actúa* a través de la significación y la inscripción permite ampliar el significado o significar de otro modo. En cualquier caso, es una invitación a penetrar el sentido de lo visual y transformar al espectador en actor.

Sobre la corona de luz de Grosscomburg (Alemania)⁴⁵, una larga inscripción que da el significado del objeto y de la imagen empieza con una llamada al lector invitándole a buscar lo que la obra significa para él: *Querere mens curet quid opus sibi tale figuret*. Esto no quiere decir que la interpretación de la imagen medieval sea libre, que el sentido no esté contenido en la obra y que esta pueda significarlo todo, como queda claro si se prosigue la lectura de la inscripción de Grosscomburg: el círculo simboliza de forma mística (*mysticat*), las doce torres representan (*monstrant*), el brillo del metal es la figura de la fe (*signat*), la cadena es la imagen e la esperanza (*designatur*). La llamada que se hace al lector que abre esta guía de lectura debe considerarse más bien como una llamada de atención para estar alerta espiritualmente. Si la imagen, construcción última en términos semiológicos y sintácticos, *actúa* sobre el espectador, es en un comportamiento topológico o anagógico; en este sentido no enseña sino que muestra, como lo señalaba Gregorio Magno y, porque muestra mucho, interviene espiritualmente sobre el espectador. Es precisamente lo que leemos en la inscripción grabada en el cáliz de plata de Wilten (Alemania)⁴⁶: *Hic quodcumque vides res signat spirituales* (“Lo que ves aquí designa cosas espirituales”). La imagen no *actúa* solamente acordando una forma icónica a una idea o a una realidad; construye los medios del proceso de creación de la presencia de lo que, por definición, escapa a los límites de la forma, mientras que la inscripción ilumina los recursos permitiendo pasar de la forma a la significación más allá de lo visual. Al describir las realizaciones de Guillaume de Volpiano, un cronista borgoñón afirmaba en una definición límpida de la búsqueda anagógica:

No en vano la belleza y la sutileza de la obra de arte son mostradas por las letras a aquellos que son menos instruidos, porque muchos aspectos en ellas poseen un sentido místico que debe ser atribuido más a la inspiración divina que la habilidad de un maestro, sea quien sea⁴⁷.

⁴⁴ SUGER, *Œuvres. Tome 1: L'oeuvre administrative*, Paris, 1996, p. 147: *Et quoniam tacita visus cognitione materie diversitas, auri, gemmarum, unionum, absque descriptione facile non cognoscitur, opus quod solis patet litteratis, quod allegoriarum jocundarum jubare resplendet, apicibus litterarum mandari fecimus. Versus etiam idipsum loquentes, ut enucleatius intelligantur, apposuimus.*

⁴⁵ LEGNER, A., *Deutsche Kunst der Romanik*, Munich, 1982, pp. 107 y 192-193, fig. 449.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 83 y 186, fig. 366.

⁴⁷ Citado por MORTET, V., *Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge*, Paris, 1911, I, n° 6, p. 27.

Las correspondencias entre la forma de la imagen (a la que el espectador accede a través de los sentidos) y la significación de la figura (a la que accede por el espíritu) toman en las inscripciones formas diversas, más o menos complejas. En uno de los medallones de la puerta central del nártex de de Vézelay leemos en la parte izquierda del círculo, el hexámetro siguiente⁴⁸ (Fig. 6): *Omnibus in membris designat imago decembris* (“La imagen de diciembre designa en todos sus miembros...”). La parte derecha del segundo verso debía permitir la asociación entre la representación del mes de diciembre (muy poco explícito por otro lado) y otro elemento de naturaleza espiritual o moral. La construcción que retoma la expresión *signat imago*, leída en múltiples ocasiones cerca de Cristo, invita a pensar que la inscripción no se limita a identificar un mes sino que aumenta el sentido de la figura, conformemente a la inscripción de la base de la estatua de Juan Bautista en el entrepaño de la misma puerta⁴⁹: *Agnoscant omnes quia dicitur iste Johannes. Convenit et populum demonstrans indice Christum* (“Que todos reconozcan que este se llama Juan. Y que reúne al pueblo al designar a Cristo con el dedo”). La inscripción no identifica únicamente al Bautista, sino que transmite igualmente un contenido que existe potencialmente en la representación pero que no está presente en signos en la estatua de Vézelay. Le texto de la base no enseña; revela lo que la imagen contiene (así entendemos mejor la repetición del verbo *tenere* de la mesa del altar de Montolieu).

Cercana a la formulación de Vézelay, la inscripción trazada alrededor de la figura del Cordeiro en la fachada occidental de la iglesia de Pont-l'Abbé d'Arnoult reconoce la presencia de



Fig. 6. Vézelay, narthex, el mes de diciembre (foto: CIFM/ CESCMI)

⁴⁸ *CIFM*, 21 (2000), 209, pp. 232-233, fig. 131.

⁴⁹ *CIFM*, 21 (2000), 208, pp. 231-232, fig. 127-130.

Dios en el animal del sacrificio⁵⁰: *Hic Deus est magnus quem signat mysticus agnus* (“He aquí el Dios grande que designa el cordero místico”). Encontramos en este hexámetro la densidad semántica y el juego de oposiciones en la rima (*magnus/agnus*) propio de los *tituli*. Esta inscripción comienza por la misma expresión que antes encontrábamos alrededor de Cristo sobre uno de los altares de San Denis: *Hic Deus est et homo quem presens signat imago* (“Aquí es Dios y hombre, aquel que designa la presente imagen”); igualmente sobre una custodia de Saint Denis: *Hic Deus est nec homo quem presens signat imago*⁵¹. Estas dos inscripciones son muy parecidas a las del grupo de Baudri-Estella-Guillaume Durand; proponen una reflexión general sobre la imagen, su acción en términos de presencia y de significado. El texto de Pont-l’Abbé d’Arnoult es distinto, ya que evacúa esta dimensión especulativa para poner en correlación, término a término, el motivo, su forma y su significado pese al uso del verbo *signare*.

Es el verbo *notare* el que está empleado en uno de los piñones del relicario de plata de santa Julia en Jouarre⁵² (c. 1215): *Hunc Dominum mundi notat esse rotunda rotundi. Forma regit reges metitur tempora leges* (“Este globo indica que aquí está el dueño del mundo cuya forma también; gobierna reyes y mide los tempos y las leyes”). La formulación es compleja, ya que la inscripción designa un elemento particular de la imagen y lo interpreta en su relación con la composición en su conjunto. Los textos epigráficos, al insistir a través del léxico o de la sintaxis sobre un *detalle* (en el sentido dado por Daniel Arasse en el arte moderno⁵³), desvela las dinámicas creadoras de sentido entre la imagen y su soporte, entre el objeto y la composición, entre el signo y el sistema. Los versos que introducen la inscripción sobre la corona de luz de Aachen remiten así al objeto de orfebrería y a su significado místico⁵⁴: *Celica Iherusalem signatur imagine tali. Visio pacis certa quietis spes ibi nobis* (“La Jerusalén celeste está significada a través de tal imagen. Es para nosotros visión de paz, de esperanza asegurada de reposo”).

Sobre el capitel que representa al santo obispo Seurin en su tumba en la colegiata epónima de Burdeos, una inscripción de difícil lectura presenta una fórmula original⁵⁵ (Fig. 7): *Significat hac petra sepulcrum sancti Severini quando migravit a seculo*. Identifica a la vez el objeto, la imagen y su significado y debe ser interpretada en sentido amplio en el contexto eclesiológico bordelés y puesto en relación con las reivindicaciones de la colegiata como primera catedral en el paisaje urbano. La inscripción muestra concretamente cómo actúa la imagen. Aquí el verbo *significare* transmite la idea de que la representación y su forma no se limitan a representar; erigen el material en *signum*. El capitel que representa la muerte de San Seurin es a la vez la imagen de un momento (*quando migravit a seculo*) y el signo de la propia tumba. La imagen sustituye al representado y actúa como tal.

⁵⁰ CIFM, I-3 (1977), CM 20, pp. 100-101, fig. 20.

⁵¹ GUILHERMY, Fr. de, *Inscriptions de la France du v^e au xvii^e siècle. Ancien diocèse de Paris*, Paris, 1875, II, pp. 123-124.

⁵² CAUMONT, A. de, “Notes sur les tombeaux et les cryptes de Jouarre”, *Bulletin monumental*, 9 (1843), p. 194.

⁵³ ARASSE, D., *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1996.

⁵⁴ LEGNER, *Deutsche Kunst der Romanik*, pp. 106 y 192, fig. 450-453.

⁵⁵ CIFM, 5 (1978), G 6, pp. 91-93. DEBIAIS, V., VOYER, C., “La mort de l’évêque fondateur: une image de la collégiale Saint-Seurin”, en CARTRON, I. y HENRIET, P. (coords.), *Autour de Saint-Seurin: lieu, mémoire, pouvoir. Des premiers temps chrétiens à la fin du Moyen Âge*, Burdeos, 2009, pp. 141-158.



Fig. 7. Bordeaux,
Saint-Seurin,
capitel de la
tumba del santo
(foto: autor)

CONCLUSIÓN

Sobre el altar de la iglesia de Saint-Vosy du Puy⁵⁶, una inscripción métrica del siglo XI pintada cerca de una imagen de la Virgen tiene el texto siguiente: *Virgine dante pia quam signat imago Maria, nam Deus exaudit hos quos haec petra claudit* (“Que por la intercesión de la Santa Virgen María que representa esta imagen Dios atienda a los que esta piedra cubre”). Encontramos la expresión *signat imago* que sirvió de punto de partida a este artículo y la inscripción pone de manifiesto las formas de acción de la imagen tal y como lo hemos considerado gracias a la documentación epigráfica: la presencia, la denotación, la expresión formal de algo irrepresentable. Al pensar en los fieles rezando ante el altar o al asociar la imagen a las plegarias eucarísticas, la Virgen se encarna en la pintura que la sustituye y le acuerda una existencia física en la intercesión.

La tradición historiográfica confunde con frecuencia el papel de la inscripción en la imagen medieval con su utilidad para el historiador del arte. El hecho de decir que un texto epigráfico “identifica un personaje” o “explica el contenido” de una obra es la muestra de una concepción excesivamente logo-centrada del arte medieval. La palabra y los signos que permiten su transcripción están en algunos casos en juego en el proceso creativo, pero no

⁵⁶ *CIFM*, 18 (1995), HL 53, pp. 141-142.

hasta el punto de determinar sus estructuras ni sus modalidades. La imagen no actúa gracias a la escritura, sino gracias a los mecanismos de significación que convoca la organización de los signos. La imagen significa por ella misma. ¿Cómo conciliar la autonomía funcional de lo visual con la presencia recurrente de epígrafes? Ni superfluas ni redundantes, participan en el descubrimiento, el desvelamiento y en la manifestación encarnada de lo representado en la materia trabajada por el artista. La inscripción de la segunda vidriera alegórica de la capilla de San Peregrino en Saint-Denis es muy elocuente a este respecto⁵⁷: “En los bienes del bautismo y de la armada del Faraón la forma es parecida, pero el sentido distinto”. El texto interroga la capacidad de la imagen para representar dos realidades alegóricas vinculadas por la tipología; las identifica, pero no propone ninguna interpretación. Todos los mecanismos activos de la imagen están en la imagen. La inscripción no está entre el espectador y la imagen, sino entre la imagen y lo que esta designa, entre la obra y el artista.

Al situar la utilidad de la escritura al lado de la creación artística, el paisaje gráfico medieval hace comprensibles de esta manera textos invisibles, ilegibles, incomprensibles, inútiles...

⁵⁷ GRODECKI, L., *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis (XII^e siècle)*, Paris, 1995.