

## REVISIÓN DE LA DEFINICIÓN GREGORIANA: ESCRITURA E IMAGEN MEDIEVAL

Michael Camille

Traducción Alberto Martín ISIDORO

[E]cce responsum sancti gregorii secundino incluso rationem de picturis interroganti.

Aliud est picturam adorare, aliud per picture historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc ignotis prestat pictura, quia in ipsa ignorantes vident quid sequi debeant. In ipsa legunt qui litteras nesciunt. Unde et precipue gentibus pro lectione pictura est. [...]

[E]ste vus le respuns saint gregorie a secundin le recus cum il demandout raison des peintures.

Altra cose est aurier la peinture e altra cose est par le historie de la peinture aprendre quela cose seit ad aurier. Kar ico que la scripture aprestet as lisanz ico aprestet la peinture as ignoranz. Kar anicele veient les ignoranz quet il deivent suire. An icele lisent icels ki letres ne sevent. Ampur laquele cose maismement la peinture est pur leceum as genz.

He aquí la respuesta de San Gregorio a la pregunta de Secundino, el Recluso, por una justificación para las pinturas.

Una cosa es adorar una pintura y otra es aprender lo que debe adorarse a través de la historia que ésta muestra. La imagen representa a los iletrados lo que escritura (*scriptura*) a los que saben leer, porque los ignorantes (*ignotis*) ven en ella lo que deberían hacer; aquellos que no saben leer las letras pueden, sin embargo, leer la imagen. Por eso, especialmente para los gentiles (*gentibus*), una imagen se ubica en el lugar de la lectura (*lectione*).

Esta es una transcripción de una página (figura 1) del gran Salterio de San Albano del siglo XII (que prefiero llamar Salterio de Christina de Markyate), el cual muestra que los artistas medievales - en este caso, el llamado maestro Alexis - estaban bien concientes de la 'definición gregoriana' de las imágenes<sup>1</sup>. Es un buen punto de partida para comenzar cualquier discusión de la relación entre imágenes y escritura en el medioevo. Las dos versiones del texto, una en latín y la otra en anglonormando, ejemplifican el poder y las limitaciones del lenguaje en relación a lo visible. Si fuera una imagen, como una de las cuarenta magníficas miniaturas a página completa que se encuentran al principio de este manuscrito, sería inmediatamente reconocible para los observadores, pero no como escritura, la cual es un conjunto codificados de signos convencionales que debe ser aprendido más laboriosamente que el reconocimiento de objetos - el texto está separado en dos discursos equivalentes que son, en realidad, diferentes, dos visiones de la misma cosa -. Deberíamos recordar que Christina también habló probablemente un tercer lenguaje que es invisible en la página de vitela: inglés anglosajón. Otro problema con los textos es su capacidad de transmisión. El primer texto, en latín, de la declaración de Gregorio que ella vio en esta página está lleno de errores por comparación con cualquier edición moderna de las

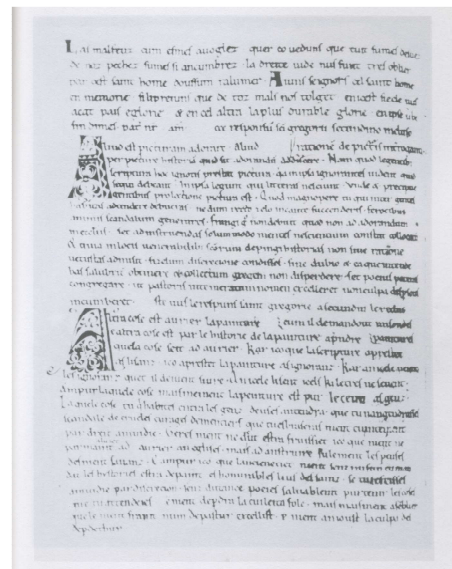


Figura 1. Salterio de Christina de Markyate. (Salterio de San Albano), Hildesheim, Basilica de San Godehard, p.68.

cartas de Gregorio. El segundo texto, en anglonormando, que Christina probablemente leyó más fácilmente es igualmente ambiguo. Éste, altera el significado del latín para realizar imágenes en la última oración, una 'lección para los legos' [lesson for the layti - leceun as genz], una *leceum* más que una lectura o *lectione*. Otra curiosa disyuntiva es el hecho que la carta original de Gregorio no estaba dirigida a Secundino sino a Sereno, obispo de Marsella. Aunque Gregorio escribió realmente una carta a Secundino, el Recluso, concerniente a imágenes, no es ésta. Pienso exactamente lo mismo que Otto Pächt en este punto, quien sugirió que esta alteración intentaba hacerse eco del status de Christina como una reclusa, una anacoreta, apartada del mundo por más de veinte años dentro de una estrecha y oscura celda en la abadía de San Albano con este único libro de 'pinturas' y 'escrituras'<sup>2</sup>.

Como una secuencia de signos sobre la vitela, las palabras de Gregorio legitiman poderosamente las imágenes. Su carta ha sido siempre vista, no sólo en el contexto de la serie de las cuarenta imágenes a página completa que a modo de prólogo nos introduce al salterio, sino también legitimando un nuevo y radical tipo de texto vernáculo, la *Chanson de Saint Alexis*, una historia contada en forma visual y verbal que termina en la parte superior del folio donde empieza la carta<sup>3</sup>. Gregorio no está sosteniendo que las imágenes son equivalentes al sistema comunicativo superior de la escritura, más bien está presentando un argumento semiótico en el cual los signos de la escritura y los signos que construyen imágenes son secundarios en relación a sus referentes. Ambos son una forma de apuntar hacia el objeto de veneración. Ambos, texto e imagen, difieren de Dios. Esta página es el único caso que he encontrado de la definición gregoriana usada en el contexto de imágenes y manipulada por un letrado hacedor de imágenes que quiere definir y situar la escritura y la imagen para un comitente poco letrado.

A causa de nuestro logocentrismo moderno tendemos a pensar los textos como referentes estables e inmutables. En cambio, este tipo de textos - como el Salterio de Christina - parece anclar las imágenes, que de otro modo flotarían ambiguamente en ellos, al legitimarlas por el hecho de mantenerlas juntas y explicarlas. Pero, como espero demostrar en el resto de este ensayo, frecuentemente ocurre lo contrario: las imágenes medievales realmente dan inicio a nuevos textos que son incapaces de mantener el ritmo de cambio en relación con la constante invención y explosión en el campo visual. La declaración de Gregorio no es la excepción, y no debe ser vista como una simple definición de la función lingüística del arte medieval - lo que pasa a menudo -, sino más bien como un típico pretexto que intenta controlar lo incontrolable, es decir, el significado de las imágenes. En su repetición a través del período medieval, la afirmación de Gregorio está, como todo texto, virando a inestable. Esto responde a actitudes y funciones de la imagen radicalmente cambiantes. Mientras las palabras del texto permanecen básicamente iguales, el hecho que las imágenes cambien significa que las palabras de Gregorio deben ser constantemente redefinidas, recontextualizadas y reinterpretadas en relación a dichas imágenes. El Salterio de Christina, presentándonos sus

espléndidas imágenes con latina y vernácula autorización, se ubica en el punto medio de este desarrollo en el siglo doce. En el resto de mis observaciones, quiero reseñar muy esquemáticamente, tres fases de la definición de Gregorio con el objeto de explorar alguno de estos numerosos reposicionamientos. Las tres fases de la iconografía de San Gregorio muestran imágenes activando muy variadas necesidades y estructurando diferentes actitudes devocionales. No quiero discutir el contexto original de la carta de Gregorio, la cual fue escrita en octubre del 600 en respuesta a un arrebato iconoclasta específico, ni quiero trazar la subsiguiente historia textual de sus afirmaciones. Ambos aspectos han sido recientemente tratados en artículos de la importante publicación *Word and Image*<sup>4</sup>. En su lugar, exploraré como la definición gregoriana, de hecho, puede ser leída en todas sus inadecuaciones, en la imagen de San Gregorio por si misma.

#### GREGORIO I: EL MEDIOEVO TEMPRANO

Un error a menudo cometido por muchos historiadores que discuten la declaración gregoriana como transmitido desde el año 600 hasta la Reforma - cuando es todavía usado en argumentos teológicos - es pensar que Gregorio estaba equiparando imágenes con libros. En una carta anterior (julio de 599) el Papa había escrito a Sereno que las imágenes en las iglesias permiten aprender a aquellos que no conocen las letras (*qui litteras nesciunt*) las verdades religiosas, mirando en las paredes lo que son incapaces de leer en los libros (*in codicibus*). Pero esta noción de 'letras de los legos' (*laicorum litteratura*) recién se dio en los así llamados 'libros de los legos' (*libri laicorum*) bajo la pluma de Alberto Magno en la postrimerías del siglo trece.<sup>5</sup> En el temprano medioevo, la mayor parte de las imágenes no estaban identificadas con libros sino con lo que Gregorio en su segunda carta más famosa, llamó *litteras*. Como Isidoro de Sevilla describió, las letras son 'figuras que indican voces', recordándonos que la comunicación medieval no estaba fundada sobre lo escrito sino sobre la palabra hablada.<sup>6</sup> Esto es visible en la imagen de San Gregorio más común antes del año mil que no muestra al santo escribiendo sino hablando (figura 2). De acuerdo al relato legendario, el Papa estaba dictando (no escribiendo) su *Homiliae in Ezechielem*, un comentario sobre una visión temprana del antiguo testamento, cuando su entrometido secretario, que estaba registrando las palabras del padre en una tabla de cera, hizo un agujero en la cortina que lo separaba de su maestro con su *stylus* [punzón con el cual se escribe] para mirar al santo inspirado directamente por el Espíritu Santo. Éste es un

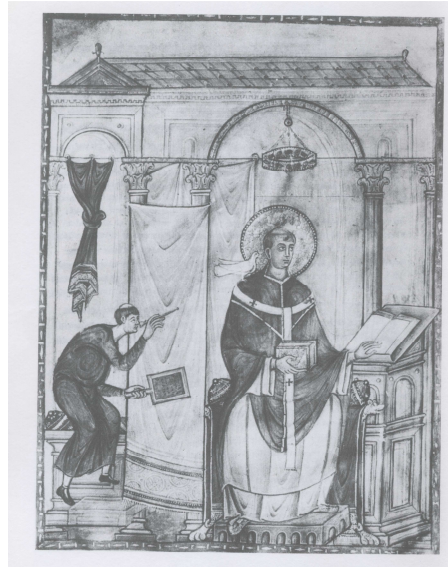


Figura 2. La palabra dicha por San Gregorio. Trier Stadtsbibliothek, *Registrum Scti Gregorii*, folio 1, c. 983.

restablecimiento metafórico del poder del *Logos* como voz, al hablar a través de los labios de Gregorio. En famosos ejemplos de la iconografía medieval temprana de Gregorio, en el Sacramentario de Corbie del siglo IX y en las tardías imágenes del siglo X del llamado Maestro del Registrum Gregorianii (figura 2), el énfasis no está sobre la escritura sino sobre la vocalización<sup>7</sup>. Si el Espíritu Santo va a los labios del santo en el primer caso - y a su oído en el segundo - es porque fue como el sonido que las palabras producen. Lo que Gregorio quiso decir, en su carta a Sereno, es que las imágenes no deben ser asociadas tanto a la escritura como texto sino a la lectura, *lectio* - como acto vocal -. En esta carta a Sereno, Gregorio ha insistido que la gente podría aprender de las imágenes como de las palabras 'lo que debería hacer', porque ambas están conformadas - como la antigua tradición de la retórica - con el objeto de conmover a las audiencias (etimológicamente, por supuesto, a aquellos que escuchan). Gregorio pensaba al hombre como poseedor de una voz de la carne y una voz del alma (*vox carnis*, *vox animae*) y, además, que la recepción del *Logos* apela a la voz interior y no tiene relación alguna con la débil exterioridad de los signos escritos<sup>8</sup>.

#### GREGORIO II: LA ALTA EDAD MEDIA

La imagen de Gregorio cambia en el arte del siglo XII y XIII en respuesta a la función cambiante de las *litteras* en ese período porque las letras no van a ser asociadas solamente con lo que era pronunciable sino también con lo que era registrable en la escritura<sup>9</sup>. Gregorio, como escritor inspirado, más manipulador que trasmisor de las palabras de Dios, muestra un cambio de énfasis en su iconografía de trasmisor cósmico, de su boca oracular a sus oídos y crucialmente a sus manos. Gregorio se vuelve su propio amanuense, tal como aparece en el panel de marfil de Viena del siglo IX<sup>10</sup>. Algunas veces se lo muestra presentando sus textos ya escritos. En un manuscrito francés del siglo XII de su *Cartas*, aparece entronizado y citada una de sus cartas en el código que está abierto en su regazo<sup>11</sup>. La transición de la voz activa al texto escrito se puede ver en tres dimensiones sobre el pórtico del transepto sur de la catedral de Chartres donde adicionada a la estatua-columna del santo, sosteniendo un rollo (un signo de discurso y no escritura) con su secretario ubicado a sus pies, aparece en el relieve del parteluz un segundo Gregorio escribiendo en su estudio<sup>12</sup>. Otro ejemplo público monumental es un mosaico en el baptisterio de San Marcos mostrando el rol de Gregorio como Padre de la Iglesia y la fundación de la autoridad papal en su productiva *litteratura* donde es acentuado el equipamiento de la práctica de escritura (figura 3).

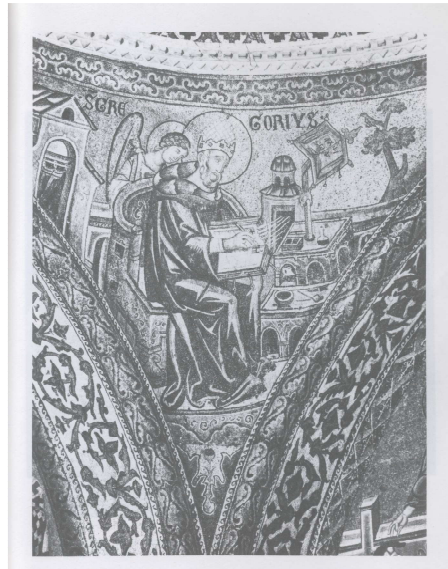


Figura 3. La palabra escrita por San Gregorio. Basilica de San Marcos, baptisterio. Mosaico de la cúpula. Siglo XIV.

Es importante que este predominio de la escritura en relación a las imágenes - una justificación que vemos al principio del Salterio de Christina de Markyate - ocurre desde el siglo XII al XIV, un período en el que la mayoría de los historiadores coincidirían que se dio la expansión del alfabetismo en el momento en que la iglesia estaba acrecentando su control del cuerpo y mente humanos a través de la codificación y la tiranía textual. Es en esta circunstancia que la declaración de Gregorio es reiterada por la mayoría de los escritores y los exegetas, aún por los canónicos, no porque buscaran elevar la función de la imagen sino más bien porque los textos escritos habían cambiado por sí mismos su status para volverse una poderosa forma de comunicación. Lo escrito se ha acercado a la pintura como un sistema de signos más externos que vocalizados. Pero, cuando al final del siglo XIII, Guillermo Durando, obispo de Mende, repite a Gregorio casi palabra por palabra en su *Rationale divinatorum officiorum*, es todavía como una lectura en voz alta, es decir, todavía *lectiones*, no *libri* o *litteras*, palabras éstas que están vinculadas a las representaciones visuales:

Las pinturas y los ornamentos en las iglesias son las lecciones y escrituras de los legos [laity] (*sunt laicorum lectiones et scripturae*). De donde Gregorio, *Aliud est picturam*, etc.<sup>13</sup>

#### GREGORIO III: EL MEDIOEVO TARDÍO

En el siglo XIV y XV sucedió algo extraordinario en la iconografía de San Gregorio. Al dejar de ser el trasmisor verbal inspirado del *Logos* o el escritor divino de la teología papal, San Gregorio se vuelve el centro de atención para definir el status de las imágenes. La misa de San Gregorio que aparece en el siglo XV en pinturas murales, paneles pintados, textiles, manuscritos y libros impresos en el Norte de Europa, es una imagen basada en la necesidad de verificar imágenes a través de las imágenes mismas y no del texto (figura 4)<sup>14</sup>. De acuerdo con la leyenda circulante desde finales del siglo XIV, una visión de la *Imago Pietatis* había supuestamente aparecido ante Gregorio mientras celebraba la misa en la iglesia romana de la Santa Croce en Jerusalén, un día después que una mujer dudara de la transustanciación del pan - que ella había horneado - en el cuerpo de Cristo. Los variados tratamientos visuales del tema transformaron esta visión en una elaborada experiencia teatral: el



Figura 4. Misa de San Gregorio. Schnutgen Museum, Colonia. Panel pintado. Fines del siglo XV.



boquiabierto espectador y el sorprendido pontífice de pie o de rodillas por el temor de dios ante la parafernalia de la pasión que incluye un Señor de la Misericordia rodeado de los instrumentos de la pasión, del *Arma Christi*. Ya a principios del siglo XV, se había asociado la iconografía del histórico Papa Gregorio, quien de acuerdo a otra leyenda fue el destructor de los ídolos, con las imágenes milagrosas. Jean-Claude Schmitt ha demostrado como la iluminación a doble página en las *Très Riches Heures* registra, sin representar el icono, el uso que Gregorio hizo de un milagroso icono romano durante la plaga<sup>15</sup>. Hay otros pocos ejemplos de esta iconografía, como un panel de Giovanni di Paolo en el Louvre, cuya imagen nunca gozó de la popularidad de la misa de Gregorio. Esto es en parte porque la escena de la misa no tiene sus orígenes en algún 'acontecimiento dogmático o creencia histórica' de acuerdo a Carlo Bertelli sino que resulta de lo que llama 'impredecibles caprichos del folklore'<sup>16</sup>. De hecho, Bertelli destaca este último aspecto. La escena de la misa prodigiosa de San Gregorio se encuentra en la *Legenda Aurea* pero sorprendentemente no coincide tanto con este texto - como busca la 'definición gregoriana' - sino con otra imagen: un icono en mosaico de Constantinopla fechado c.1300 en la iglesia de la Santa Croce de Jerusalén en Roma, el cual, como Hans Belting ha demostrado, se volvió el foco crucial de la 'propaganda del culto' de la orden de los cartujos<sup>17</sup>. Esta imagen presentaba el tema nuevo y resonante de la *imago pietatis* o el retrato de la pasión de Cristo a medio cuerpo que gradualmente alcanzó el status de representación milagrosa vinculada a la visión de Gregorio en la misa. De acuerdo a una inscripción en un gravado hecho más tarde por Israel van Meckenem, el mosaico fue ordenado por el Papa para registrar su visión (*propter habitam...visionem*)<sup>18</sup>. La imagen '*Hec ymago contrefacta*'<sup>19</sup>, no el texto, es ahora el recurso de autenticación. Lo que esta siendo verificado y repetidamente legitimado en incontables reproducciones del sagrado prototipo como el de Meckenem, pero también en paneles pintados italianos y grabados del Norte de Europa, es esa muy especial transformación visual e *imago*, aquella dada en la Eucaristía. El texto - un recordatorio de la visión sucedida en la misa de San Gregorio - que usualmente acompaña a la tipología de medio cuerpo del Señor de la Misericordia no hace alusión solamente al acontecimiento prodigioso sino que además ofrece al observador indulgencias para los diversos ruegos realizados ante la copia de la imagen milagrosa. No sólo las copias literales de la imagen de la Santa Croce que reproducen el famoso icono que registró el milagro sino también los grabados y las imágenes del acontecimiento prodigioso como un todo que incluyen la figura de San Gregorio y otros espectadores resultaron tener dichas indulgencias señaladas por el Papa<sup>20</sup>. El texto aquí no autentifica la imagen sino que la imagen ratifica el texto.

Cincuenta años atrás Rudolf Berliner afirmó que 'nadie ha podido explicar convincentemente porqué Gregorio Magno fue elegido para ser incluido en esta representación' y atribuye la rara combinación de el *arma Christi* y este Papa en particular a 'la arbitraria elección de un individuo'<sup>21</sup>. Las tendencias devocionales medievales como el explícito interés en estos temas son más el resultado de prácticas sociales que de elecciones individuales. Una razón para la extendida popularidad de este tema pudo haber sido la real inaccesibilidad al

altar mayor y la experiencia de la misa para la mayoría de los practicantes, quienes tenían que entrever a través de 'pantallas' e, incluso en las catedrales, eran excluidos como audiencia más que involucrados como participantes. Era tal la urgencia por ver la hostia - y no sólo escuchar la campana que sonaba para señalar su transformación - que debió haber hecho tan atractivo esta pintura del altar mayor como el sitio del drama visual milagroso. Es también fácil de ver porque Gregorio fue elegido entre los Padres de la Iglesia para ser el testigo del milagro. De los cuatro doctores de la Iglesia Latina, Gregorio es el que está más estrechamente asociado con la historia de la liturgia. A él se le acredita la iniciación de un ritual uniforme en toda la cristiandad occidental y su *Sacramentario* permanece en las bases del rito romano<sup>22</sup>. Más aún, sus *Diálogos* establecieron lo que se volvió la interpretación ortodoxa del significado de la misa cuando 'lo terreno se une a lo celestial y se hace una unidad de lo visible y lo invisible'<sup>23</sup>. Para el siglo XV lo visible había triunfado. La creencia anterior en el *Logos* mediado a la humanidad a través de una voz y, luego, en un texto, es superado en el medioevo tardío por la más espectacular somatización: el *Logos* como carne. La mayor razón para esto es un cambio en la teoría y la práctica de la percepción en sí misma: una nueva teoría de la visión. Nuestra comprensión de la función de las imágenes tardías medievales se debe más a Aristóteles que a san Gregorio (de todos modos no puedo profundizar en esto ahora). Por ejemplo, Durando ya estaba advertido de la nueva teoría escolástica aristotélica de las imágenes y su impacto sobre la imaginación cuando se refiere a la visión de Ezequiel de las abominaciones idólatras (Ez. 8,10), sin embargo, no cita a ningún otro más que a San Gregorio como el origen de la idea pinturas mentales : 'Sin dudas el Papa Gregorio dijo en su *Pastoral* que cuando la forma de los objetos externos se introducen en el corazón, los mismos están como si hubieran sido pintados allí, porque los pensamientos de ellos son sus imágenes' (*Nempe Gregorius hoc exponens in 'Pastorali' dicit: Dum exteriorum rerum intrinsecus species atrahuntur, quasi in corde depingitur quicquid fictis imaginibus deliberando cogitatur*)<sup>24</sup>. Esto nuevamente sugiere una teoría más compleja de la relación entre la imagen y la experiencia que la analogía demasiado simplista imagen-texto.

El *topos* de que las imágenes son 'libros de los iletrados' fue usado por los polemicistas<sup>25</sup> a través del medioevo desde los debates en tiempos de los *Libri Carolini* hasta los Lollards, pero dudo que no sea más que una implementación post-facto en términos de producción de imágenes o de su recepción<sup>26</sup>. Éste fue más influenciado por nuestras nociones románticas decimonónicas de la 'Biblia de los iletrados' estimulada por Víctor Hugo y propagada con mayor influencia por Emile Mâle. La catedral fue referida como un cuerpo, como la Jerusalén Celeste pero en ningún lugar como un libro. La razón principal por la que la definición gregoriana pierde su valor como un medio de entendimiento del arte medieval tardío es que desde el siglo XII al XV el dominio que los textos tienen sobre las imágenes está debilitado y la brecha entre palabra e imagen ensanchada. Esta separación creciente entre lenguaje y representación no tiene nada que ver con la creciente verosimilitud (la vieja historia del arte) sino que es causada por un complejo de factores que aquí sólo puedo mencionar pues

demandaría estudios posteriores tanto por parte de historiadores del arte como de historiadores.

El primer factor es la vernacularización y las estructuras y los patrones sociales nuevos de la implicancia de lo laico con lo religioso. Para el siglo XIII los libros de los iletrados incluían el Salterio Latino y el Libro de Horas; los iletrados realmente *tienen* libros. Lord Hasting, un inglés del siglo XV que poseía un Libro de Horas con la escena de Gregorio en él, no podía leer latín pero esto no le impidió involucrarse con el *Logos*. El lenguaje de la escritura - de 'écriture' - permaneció en latín mientras que el lenguaje de las imágenes, estimulado por la necesidad de la participación laica, tomó el poder como lengua franca ligado también a las nuevas lenguas vernáculas. Esta vinculación entre literatura vernácula y el nuevo modelo de devoción ha sido estudiada en el área de la iluminación de manuscritos pero hay mucho más por hacer con relación a estos temas en la esfera de la pintura y de la escultura monumental<sup>27</sup>.

El segundo factor es el cambio de status y teoría de la visión en sí misma. Hay nuevos modelos de percepción y visión influenciados por los recientes trabajos traducidos de Aristóteles que implicaban la elevación de visión en el *sensorium*: los ojos y oídos, viendo y escuchando, se vuelven dos puertas de la 'casa de la memoria' representada en manuscritos del *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival<sup>28</sup>. Mi próximo proyecto será un estudio entre la producción de imágenes y el nuevo aristotelismo en las universidades medievales donde la óptica fue crucial en epistemología - como un número reciente de estudios han demostrado<sup>29</sup>.

El tercero y más importante de los factores es el cambio de la producción de los objetos visuales en sí mismo. Como Hans Belting ha demostrado, la importación de una nueva tipología de imágenes - especialmente de Bizancio - favoreció nuevas prácticas devocionales<sup>30</sup>. La misa de San Gregorio fue inventada como leyenda para explicar un icono romano ya existente en Roma. Las prácticas religiosas nutrían la experiencia visual más que la verbal para la gente laica; la elevación de la hostia y la transparencia de los relicarios - que hacen cada vez más visibles los cuerpos de los muertos notables - servían para visualizar los preeminentes medios de comunicación con Dios<sup>31</sup>. En todas estas esferas la imagen llegó antes y estructuró la teología, saturando la sociedad hasta tal punto que la crisis teológica condujo a la Reforma.



En conclusión, he acentuado las limitaciones de las declaraciones de Gregorio como una teoría o explicación de las imágenes medievales porque creo más en el poder y la instrumentalidad de las imágenes en sí mismas para efectuar cambios históricos. Las imágenes del Papa Gregorio importaron más que sus definiciones porque sirvieron para extender la propaganda del catolicismo. Lejos, cruzando el mar, en Nueva España la versión de la misa de San Gregorio en exótica pluma de pájaros fue producida en la tradicional técnica del *amantecáyotl*<sup>32</sup> en 1539. Dedicada, de acuerdo a la inscripción, al Papa Pablo III, su producción fue supervisada por un fraile flamenco, quien probablemente proveyó un modelo de grabado en madera del tipo que ya hemos visto (figura 5). Aún sin su prueba de indulgencia, funciona poderosamente como imagen que enseña el misterio de la misa a una población que no tiene siquiera escritura o alfabeto<sup>33</sup>. Para los nativos de México esta imagen pudo no haber funcionado como escritura porque la escritura no existía en su cultura. Esta perspicacia antropológica puede decirnos algo acerca de como tomamos la escritura como garantizada en discusiones sobre las poblaciones nativas muy similares del Medioevo Occidental<sup>34</sup>. Irónicamente esta imagen del siglo XVI sirve para propósitos similares como aquellas imágenes de iglesias perdidas a las que se refería el Papa Gregorio mil años atrás: la conversión. Como Gregorio bien comprendió, ‘una imagen toma el lugar de la escritura’, ‘especialmente para los gentiles’ (*gentibus*, una palabra que se refiere a las clases más bajas y a los forasteros en una población). Los nuevos gentiles del nuevo milenio son los sujetos del colonialismo.



Figura 5: Misa de San Gregorio. Musée des Jacobins, Auch. Mosaico de pluma sobre madera. Ciudad de México 1539.

Un último punto: la tendencia a igualar texto y escritura con élites e imágenes con la gente vulgar es engañoso para el tardío medioevo en el cual el prestigio de las imágenes era alto. El Papa Gregorio tuvo que ver y dejar de hablar o escribir el *Logos* en la última fase del llamado medioevo. Mientras que una persona que asistía regularmente a la iglesia en el medioevo temprano habría pensado que San Gregorio era un autor venerable, que dictaba o escribía - el inspirado transmisor de las palabras de Dios -, un practicante del siglo XV recordaría a San Gregorio como un sujeto que experimentaba - como ellos mismos - al ser testigo de Dios en una visión en el centro de la experiencia católica: el altar. Si él o ella recordara la declaración acerca de que la imagen es para los laicos ‘lo que la escritura es para aquellos que pueden leer’ importaría poco excepto en debates teológicos, pues como el obispo Durando ya había afirmado en el siglo XIII tardío: ‘en la iglesia hacemos más reverencias a imágenes que a libros’<sup>35</sup>. Este avance de la imagen pintada sobre la palabra escrita, este

reemplazo de la escritura por la imagen estaba realmente establecido en algunas representaciones del milagro. En el panel de la misa de San Gregorio de Colonia, el Santo está demostrando exactamente eso. Interrumpido mientras oficia misa con un sacramentario profusamente ilustrado, abierto sobre la mesa del altar en el *Teigitur* ilustrado con la crucifixión, mira fijamente con temor de Dios hacia la impetuosa realidad sobrenatural de la apremiante visión divina que se está dando ante él. Aquí la imagen literalmente ‘toma el lugar de la lectura’ (*lectione*) no para los *idiotes* o masa de iletrados que se esfuerzan por captar una visión momentánea del rito del que ellos están de todos modos excluidos, sino para el autor mismo de la declaración gregoriana.

<sup>1</sup> Ver Otto Pächt, C. R. Dodwell, Francis Wormald, *The St. Albans Psalter (Albani Psalter)*, London, the Warburg Institute, 1960, Pl. 137. Los textos en latín y en francés fueron transcritos en Rachel Billington, *The Alexis in the Saint Albans Psalter: A look into the Heart of the Matter*, New York, 1991, p. 63.7.

<sup>2</sup> Ver Pächt, op. cit., p. 138.

<sup>3</sup> Para la relación entre la declaración de Gregorio, el texto narrativo y la simple pero crucial ilustración narrativa de la historia de Alexis ver el artículo de Michael Curschmann, *Pictura laicorum litteratura? Überlegungen zum Verhältniss von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse*, en *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter*, Munstersche Mittelalter-Schriften Band 65, Munich, 1992, p. 218 el cual tiene una excelente bibliografía sobre estudios de texto/imagen y profundizando en el mismo argumento pero desde una perspectiva diferente Michael Camille, *Philological Iconoclasm: Edition and Image in the Chanson de Saint Alexis*, en *Medievalism and the Modernist Temper: On the Discipline of Medieval Studies*, ed. R. Howard Bloch and S. J. Nichols, Stanford University Press (próximamente).

<sup>4</sup> Para el contexto original de las cartas ver el excelente artículo de Celia M. Chazelle, *Pictures, books and the illiterate: Pope Gregorian I's letters to Serenus of Marseilles*, *Word and Image*, 6, 1990, p. 138-53. Para una minuciosa, aunque parcial investigación de la declaración de Gregorio desde un texto dirigido totalmente al punto de vista del historiador ver Lawrence G. Duggan, *Was art really the 'book of the illiterate'?*, *Word and Image*, 5, 1989, p. 227-251. El tema previo de *Word and Image* donde el artículo sin imagen de Duggan apareció contiene un grupo muy diverso de estudios de arte basado en la historia [art-historical] editado por Herbert L. Kessler dedicado a *Reading Medieval Art*. Ver también Herbert L. Kessler, *Diction in Bibles of the illiterate*, *World Art: Themes of Unity in Diversity*, ed. I. Lavin, University Park, 1989, vol. II, p. 297-308.

<sup>5</sup> Ver L. Gougaud, *Muta Praedicatio*, *Revue bénédictine*, XLII, 1930, p. 169.

<sup>6</sup> Para la oralidad en el temprano arte medieval ver Michael Camille, *Seeing and Reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy*, *Art History*, 8, 1985, p. 26-49, con más bibliografía. Rosamond McKitterick (editor) *Introduction*, en *The Uses of Literacy in Early Medieval Europe*, Cambridge, 1990, p. 1-10 y su *The Carolingians and the Written Word*, Cambridge 1989, p. 7-22 provee la más reciente discusión de la literatura.

<sup>7</sup> El Sacramentario de Corbie, Paris B.N. MS lat. 1141 fol. 3r, está reproducido en *Das Mittelalter I*, Hermann Fillitz, Propylaen Kunstgeschichte, Band V, 1984, Taf. 36. Aquí el Papa se sienta frontalmente con un libro abierto y hace un claro gesto de hablar con su mano izquierda. En la más tardía miniatura de Tréveris [Trier] (figura 2) se sienta en un escritorio, sus manos sobre un libro abierto, sugiriendo la relación entre la divina inspiración y su consiguiente registro como texto. Para el último ver Carl Nordenfalk, *Archbishop Egbert's 'Registrum Gregorii'*, *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250: Festschrift für Florentine Mutherich zum 70 Geburtstag*, hrsg. Von K. Bierrauer, P. Klein and W. Sauerlander, Munich, 1990, p. 87-98.

<sup>8</sup> La discusión de Gregorio sobre la voz interior y exterior en su *Moralia in Job* es discutida en la brillante biografía cultural de Carole Straw, *Gregory the Great: Perfection in Imperfection*, Berkeley, 1990, p. 42.

<sup>9</sup> Para el incremento de la alfabetización en este período ver Brian Stock, *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries.*, Princeton, 1983 y el ahora ya estudio clásico de Michael Clancy, *From Memory to Written Record*. London, 1984, nueva edición revisada 1993.

<sup>10</sup> Vienna Kunsthistorisches Museum, ver, H. Fillitz, M. Pippal, *Schatzkunst. Die Geldschmiede- und-Elfenbeinbeite des Hochmittelalters*, Wien, 1987, p.78-81.

<sup>11</sup> La imagen a página completa de San Gregorio y sus correspondientes, Paris B.N. MS lat. 2288 fol. 1, está reproducida en Carl Nordenfalk y André Grabar, *Romanesque Painting*, New York, 1958, p. 199. No vale de nada que los seis pequeños bustos de los correspondientes de Gregorio los muestren sosteniendo rollos de pergamino y no como amanuenses [scribes]. Esto fue porque las cartas eran aún dictadas en este período, así como lo fue la famosa carta de denuncia de San Bernardo sobre la escultura románica en el claustro. Tampoco vale de nada que los dos sistemas, el oral y el escrito, pudieran coexistir dentro de la misma imagen, como en la famosa miniatura firmada por Hildebert Stockholm, iluminador del siglo doce, Konigl. Bibl. MS A. 144 fol. 34, quien enfatiza la escritura dentro y fuera del marco de la miniatura pero aún tiene el espíritu comunicando su mensaje al oído de San Gregorio.

<sup>12</sup> Para una reproducción de la estatua-columna de la jamba de Gregorio y más sobre la distinción entre rollos y libros, ver Michael Camille, *Visual Signs of the Sacred Page: Books in the 'Bible moralisée', Word and Image*, 5, 1989, p.111.

<sup>13</sup> *Rationale divinatorum officiorum a G. Durando concinnatum. Accedit aliud Divinatorum officiorum rationale a J. Beletho, conscripto*, ed. V. d'Avino, Naples, 1859, p. 23. Además de ser una edición que adolece de fiabilidad, la única traducción de este texto crucial es aquella realizada por dos vicarios victorianos, John Mason Neale y Benjamin Webb, *The Symbolism of Churches and Church Ornaments*, New York, 1893, p. 42.

<sup>14</sup> Para una discusión general de la iconografía ver Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1958, III, p. 614-18 y Gertrud Schiller, *Iconography Christian Art*, vol. 2, London, 1972, p. 226-7 y Figs. 805-9. La más reciente literatura incluye: el excelente catálogo de exhibición, *Die Messe Gregors des Grosses: Vision, Kunst, Realität*, Schnutgen Museum, Cologne, 1982 ilustra ejemplos en varios medios y expone la historia del tema; Alexandre N. Nemilov, *Gedanken zur geschichtswissenschaftlichen Befragung von Bildern am Beispiel der sog. Gregorsmesse in der Ermitage*, in *Historische Bildkunde: Probleme - Wege - Beispiel*, hrsg. B. Tolkmitt y R. Wohnfeil, Berlin, 1991, p. 123-133.

<sup>15</sup> Jean-Claude Schmitt, *Écriture et image: Les avatars médiévaux du modèle grégorien*, en *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Age*, actes du colloque du Sénat (1987), Paris X-Nanterre, 1988, p. 119-154. Para Gregorio como un iconoclasta ver Tilmann Buddensieg, *Gregory the Great, The Destroyer of Pagan Idols*, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, p. 44-65.

<sup>16</sup> Carlo Bertelli, *The Image of Pity in the Santa Croce in Gerusalemme*, en *Essay in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London, 1967, p. 52.

<sup>17</sup> Hans Belting, *The Image and its Public in the Middle Ages*, New York 1981, p. 36-37. El mosaico está reproducido en la figura 14 y es el tema del artículo ya citado de Bertelli.

<sup>18</sup> W. Mersmann, *Der Schmerzensmann*, Düsseldorf, 1952, pl. 1.

<sup>19</sup> Aquí, el autor reproduce otro fragmento de la inscripción que se halla en el grabado de Israel van Meckenem: *Hec ymago contrefacta e ad instar silitudine illi ' p'me ymagis pie/tatis custodite in eccia sce cruc 'i urbe romana quam fecerat de/ pingi sanctissim ' gregori ' pp magn ' p ' habita ac s ' ostesa visioez* (esta frase se encuentra transcrita en SKUBISZEWSKI, Piotr. A "Dicsőség királya" titulus. <[http://epa.oszk.hu/00800/00861/00008/1998\\_1\\_t15.html](http://epa.oszk.hu/00800/00861/00008/1998_1_t15.html)> [Consulta: junio de 2006]). Dicha frase, formalmente 'incompleta', está catalizada con exactitud en ПАРШАЛЛ, ПИТЕР. *Imago contrafacta: Образы и факты в Северном Возрождении*. <<http://www.ruthenia.ru/logos/number/51/08.pdf#search=%22Haec%20imago%20contrefacta%20est%20ad%22>> [Consulta: septiembre de 2006]: *Haec imago contrefacta est ad instar et similitudinem illius primae imagines pietatis custoditae in ecclesia sanctae crucis in urbe Romana, quam fecerat depingi sanctissimus Gregorius papa magnus propter habitam ac sibi ostensam desuper visionem*. Esta inscripción dice: Esta imagen fue copiada a semejanza y manera de aquellas primeras imágenes de piedad conservadas en la Iglesia de Santa Croce en Roma las cuales hiciera pintar el Santísimo Papa Gregorio Magno a causa de la visión habida y para él manifiesta desde lo alto. [Nota del Traductor]

<sup>20</sup> Dos ejemplos son un grabado sobre madera en boj producido en Nurenberg en 1462 y un grabado del Maestro de Kirchenbaterbordure, 1470-80, reproducidas en *Die Messe Gregors des Grosses*.

<sup>21</sup> Rudolph Berliner, *The Freedom of Medieval Art*, en *Gazette des beaux-arts*, nov. 1945, p. 287.

<sup>22</sup> Ver O. B. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, Baltimore, 1965, p. 36-37.

<sup>23</sup> Ver Carole Straw, *Gregory the Great*, p. 105 para una discusión de Gregorio y la eucaristía.

<sup>24</sup> Durandus, p. 24. En la traducción de Neale y Webb, p 45.

<sup>25</sup> Un polemicista es un escritor que discute en la oposición a otros, especialmente en teología. [Nota del Traductor]

<sup>26</sup> Ver Ann Aljeholm Nichols, *Books-for-laymen: The Demise of a Commonplace*, en *Church History*, 56, 1987, 457-473.

<sup>27</sup> Michael Camille, *Visualizing in the Vernacular: a new cycle of early fourteenth-century Bible illustrations*, en *Burlington Magazine*, CXXX, February, 1988, p. 97-116.

<sup>28</sup> Ver Sylvia Hout, *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, New York, 1987, p. 135-173 y Helen Solterer, *Letter Writing and Picture*

---

Reading: *Medieval Textuality and the 'Bestiaire d'Amour'*, en *Word and Image*, 5, 1989, p. 131-147.

<sup>29</sup> Ver Katherine H. Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham, Optics, Epistemology and the Foundation of Semantics 1250-1345*, Leiden, 1988 y Heather Phillips, *John Wycliff and the Optics of the Eucharist, From Ockham to Wycliff*, ed. A. Hudson y M. Wilks, Oxford, 1987, p. 244-259. Yo estoy ahora embarcado en un estudio a gran escala de las relaciones entre las imágenes y la teoría titulado, *Philosophy and Illustration: Art, Science and Manuscript Painting at the Medieval Universities*.

<sup>30</sup> Hans Belting, *The Image and its Public in the Middle Ages*, New York, 1981 y, más recientemente, su magistral *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1991.

<sup>31</sup> Sumado a los trabajos de Belting ya citados hay un número importante de nuevos estudios sobre la imagen devocional medieval, desde estudio de la Roma cristiana temprana de Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani: Die Geschichte romischer Kultbilder im Mittelalter*, Acta Humaniora, 1990 hasta el estudio de la espiritualidad del tardío medioevo de Jeffrey Hamburger, *The Visual and the Visionary: The Image in Late Medieval Monastic Devotions*, en *Viator*, 20, 1989, p. 162-182.

<sup>32</sup> Arte plumario en español, *amantecayotl* en Nahuatl. [Nota del Traductor]

<sup>33</sup> El trabajo está ahora en el Musée des Jacobins en Auch y está reproducida en color en *Mexico: Splendours of Thirty Centuries*, Metropolitan Museum of Art, 1990, n°119.

<sup>34</sup> Ver la brillante discusión de la misa de San Gregorio en Sabine MacCormack, *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru*, Princeton, 1992, p. 20-25.

<sup>35</sup> *Hic etiam est, quod in Ecclesia non tantam reverentiam exhibemus libris, quantam imaginibus et picturis*, Durandus, op. cit. p. 24. En la traducción de Neale y Webb, op. cit. p 45.