

CREAR CON IMÁGENES. LOS ÁNGELES DE AGUILAR DE CAMPOO **CREATING WITH IMAGES. THE ANGELS OF AGUILAR DE CAMPOO**

VINCENT DEBIAIS

Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale
vincent.debiais@univ-poitiers.fr

RESUMEN

Este artículo propone explorar los recursos de creación a través de la imagen y aportar algunos elementos sobre la generación de sentido en la escultura medieval. La inscripción no es más que uno de los recursos movilizadas por la obra de arte para existir, significar e influir. Sin embargo, la cercanía semiológica entre signos alfabéticos e icónicos sitúa la escritura en un lugar preferente para generar significado. En esta vasta ecuación entre creación y devoción, este artículo estudia las inscripciones de los dos ángeles instalados en la fachada occidental de Santa María la Real de Aguilar de Campoo. Tradicionalmente analizados por su origen litúrgico o poético, estos textos llegan a decir mucho más de la manera en la que la Edad Media ha concebido la capacidad de la imagen esculpida para significar. En estas líneas se propone una relectura de ambas inscripciones poniéndolas en perspectiva con producciones similares.

PALABRAS CLAVE: epigrafía medieval; iconografía; liturgia; poética; escultura.

ABSTRACT

This paper offers a study of medieval written solutions for visual creation and some answers about the generation of meaning in medieval sculpture. The inscriptions are one of the most frequent solutions used by works of art to exist, mean and act. The semiotic nearness between alphabetical and iconic signs makes writing a special way for sculpture to make sense. In the framework of the difficult equation between creation and devotion, this paper studies two inscriptions carved in the phylactery hold by two angels in the western façade of Santa María la Real Church in Aguilar de Campoo. Traditionally studied for their liturgical or poetic origins, these texts actually give more information about how medieval Art has thought the capacity of sculptured images to mean. For that motive, this paper proposes a new reading of these inscriptions and put them in perspective with similar productions.

KEYWORDS: medieval epigraphy; iconography; liturgy; poetics; sculpture.

INTRODUCCIÓN

No conocemos el emplazamiento original de las dos figuras de ángeles actualmente situadas en la fachada occidental de la iglesia del monasterio de Santa María de Aguilar de Campoo¹ (Figs. 1 y 2). Si un origen claustral es probable, no podemos descartar las hipótesis formuladas por Jacques Lacoste², y tras él otros investigadores, en relación a una posible localización original en el interior de la iglesia o cerca de una puerta hoy perdida. Los ángeles (que llamaremos A y B siguiendo la nomenclatura de la *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*), esculpidos en bajorrelieve sobre bloques triangulares, están en posición sentada, con las alas desplegadas y los pies desnudos reposando sobre una consola. Los pliegues de las túnicas son amplios y fluidos y aparecen, al igual que las plumas de las alas, animados por un movimiento hacia el



Fig. 1. Aguilar de Campoo, iglesia Santa María la Real, fachada occidental, ángel A (foto: autor)

¹ Sobre estas esculturas, véase el artículo de HERNANDO GARRIDO J. L., “Monasterio de Santa María la Real”, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia, Aguilar de Campoo*, 2002, t.1, pp. 186-214, pp. 196-197 [de ahora en adelante, *ERP*].

² LACOSTE, J., *Les grands sculpteurs romans du dernier tiers du XII^e siècle dans l'Espagne du Nord-Ouest*, Toulouse, 1986.



Fig. 2. Aguilar de Campoo, iglesia Santa María la Real, fachada occidental, ángel B (foto: autor)

exterior. Cada figura presenta una larga filacteria desenrollada e inscrita. El gesto de la mano derecha, así como la dinámica de las vestiduras, en movimiento hacia el exterior, sugieren que el ángel está abriendo el rollo. Lejos de parecer estáticas, el movimiento de los cuerpos se prolonga culminando en la apertura de las filacterias que revelan su contenido. Hay que señalar una ligera variación: el ángel A dirige su la filacteria hacia la rodilla izquierda mientras que la del ángel B reposa horizontalmente sobre su regazo.

El análisis formal de los dispositivos epigráficos (*mise en page*, escritura y puntuación) lleva a proponer una datación extensa entre el último cuarto del siglo XII y principios del XIII³, propuesta que no contradice la cronología sugerida a partir del análisis estilístico de la escultura. Entre ambos márgenes temporales yo optaría, en razón de la proporción y forma de las unciales, por la datación alta. Las banderolas llevan una inscripción trazada en escritura carolina de bella factura, muy regular, poco adornada pero elegante. Los nexos son poco numerosos y las abreviaturas inexistentes. El estado de conservación y las fotos antiguas del texto permiten editar sin problemas el contenido.

Hayan o no formado parte de un baldaquín, una cúpula o un pórtico⁴, parece imposible aseverar, por un lado, la localización precisa de estas dos esculturas de gran calidad y, por otro, su entorno icónico. Estas dos piezas esculpidas deben ser estudiadas pues como dos imágenes, dos ejemplares visuales descontextualizados. Las similitudes formales, tanto en la escultura como en las inscripciones, invitan a leer ambas imágenes como dos elementos de un mismo discurso visual. Como punto de partida, propondré como postulado que los dos ángeles conforman un discurso único.

³ GARCÍA LOBO, V., "Epigrafía palentina del Románico", en HUERTA HUERTA, P. L. (ed.), *Palencia en los siglos del Románico*, Palencia, 2002, p. 256.

⁴ ERP, p. 196.

A través de este breve estudio, me propongo analizar la interacción entre la forma y el contenido de las inscripciones y las imágenes de los ángeles presentes en el seno de un mismo paradigma. En una lectura detallada de las relaciones entre texto e imagen, se trata de ver cómo la inscripción interviene en la formación de un objeto visual complejo que ha podido existir en el entorno inmediato de los dos ángeles y en el *décor* esculpido de la iglesia abacial de Aguilar de Campoo. En este sentido, el presente artículo se inscribe en una amplia tradición historiográfica que, constatando la omnipresencia de los vínculos entre texto e imagen, busca caracterizar la naturaleza de estas relaciones⁵. Gracias a las aportaciones fundamentales de la metodología iconológica preconizada por Émile Mâle⁶ y sistematizada por Erwin Panofsky⁷, hoy en día conocemos mucho mejor los mecanismos de producción de una imagen ilustrativa a partir de una fuente textual. Esta larga tradición ha generado nuevas aproximaciones que permiten superar la tradicional dependencia de la imagen con respecto al texto y consecuentemente liberar de una influencia determinante las estructuras y los contenidos de lo escrito: la imagen ya no es únicamente la ilustración o el calco visual del texto, sino que funciona como un revelador del contenido del mismo, la clave de la lectura de un relato, la interpretación de una demostración, etc⁸. La epigrafía suma a estas nuevas tendencias la posibilidad de observar la cohabitación entre signos alfabéticos e icónicos en el seno de una misma construcción visual como es, por ejemplo, el caso de los ángeles de Aguilar de Campoo⁹.

FORMAR LA IMAGEN

La inscripción del ángel A está dispuesta en cuatro líneas en forma de dístico elegíaco con rima leonina (si admitimos la homofonía *teneros/artus* en el hexámetro). En ella se propone de manera condensada una reflexión sobre la Encarnación al evocar el alumbramiento de Cristo (Fig. 3): *Virgo sui partus teneros amplitectur artus, quem tenet in gremio nec capitur spacio*. En la *Enciclopedia del Románico* se propone la siguiente traducción: “La Virgen recoge los tiernos miembros de su parto, de quien se encuentra en el gremio y no cabe en el espacio”¹⁰.

⁵ Acerca de estas cuestiones veremos entre una vasta bibliografía: *Texte et image. Actes du colloque international de Chantilly (13-15 octobre 1982)*, París, 1984; *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6^e 'International workshop on Medieval Societies', Erice, 17-23 octobre 1992*, París, 1996; *Testo e immagine nell'alto medioevo (15-21 avril 1993)*, Spoleto, 1994; *Épigraphie et iconographie. Actes du colloque de Poitiers (1995)*, Poitiers, 1996.

⁶ En las primeras páginas de la edición en 1931, MÂLE, E., *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, París, 1931 afirma que “el arte medieval es una escritura” e invita al lector a recorrer sus formas como lo haría con las páginas de un libro (pp. 2 y 23).

⁷ Recuértese el paralelismo hecho por el autor entre la “tradición de las imágenes”, que determina los motivos, y la “tradición textual”, que determina los temas. PANOFSKY, E., *Essais d'iconologie*, París, 1962, p. 34.

⁸ Ver entre otros SICART, D., *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle. Le Libellus de formatione archæ de Hugues de Saint-Victor*, Turnhout, 1993. RICCIONI, S., “L'Epiconografia: l'opera d'arte medievale come sintesi visiva di scrittura e immagine”, en *Medioevo: arte et storia. X^e Convegno internazionale di studi*, Milan, 2009, pp. 465-480.

⁹ Este estudio de caso se inscribe en el marco más amplio de una investigación acerca de la dimensión creadora de la escritura medieval. Para una exposición de las cuestiones metodológicas ver DEBIAIS, V., “L'écriture dans l'image peinte romane. Questions de méthode et perspectives”, *Viator*, 41 (2010), pp. 95-125.

¹⁰ ERP, p. 196.



Fig. 3. Aguilar de Campoo, iglesia Santa María la Real, fachada occidental, cartelera del ángel A (foto: Fundación Santa María la Real)

La construcción densa y elíptica de este dístico juega en oposición semántica (puesta de relieve a través de la rima o de la cesura) entre *Virgo* y *partus* en el hexámetro y entre *gremio* y *spacio* en el pentámetro. La inscripción del ángel A posee todas las características formales del *titulus*, es decir, de una inscripción que, relacionada con una imagen, propone una lectura, una glosa o más raramente una explicación de la misma¹¹.

Las traducciones realizadas hasta ahora han sido siempre restituciones literales y neutras. Ahora bien, la calidad de la métrica y el infrecuente léxico empleado sugieren que el redactor desarrolló una auténtica búsqueda poética del sentido de la frase, de su poder de evocación. El verbo deponente *amplector* se ha traducido generalmente como “recoger” o “reunir”, lo que desatiende el matiz afectivo del latín. Personalmente, lo traduciría mejor por “besar”, “rodear de afección”, “cuidar” o incluso por “acoger impaciente”. Del mismo modo, el latín *artus*, plural de *artum* puede traducirse por “cuerpo” (enfatisando así el lado carnal) más que por “miembros”. Así, el texto de la inscripción del ángel A rezaría: “La Virgen abraza con amor el cuerpo que ha alumbrado, aquel que lleva en su seno y que no cabe en el espacio”. Las 4 palabras situadas al final de cada hemistiquio forman una construcción interna compleja en la que *partus*, *artus*

¹¹ Sobre el *titulus*, ver BERNT, G., *Das lateinische Epigramm im Übergang von der Spätantike zum frühen Mittelalter*, Munich, 1968 (Münchener Beiträge zur mediävistik und Renaissance Forschung). Ver igualmente ARNULF, A., *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, Berlin, 1997. Finalmente, ver el artículo de PALAZZO, E., “*Tituli et enluminures dans le haut Moyen Âge (IX^e-XI^e siècles): fonctions liturgiques et spirituelles*”, *Épigraphie et iconographie. Actes du colloque tenu à Poitiers les 5-8 octobre 1995*, Poitiers, 1996, pp. 167-191.

y *gremio* se oponen a *spacio* jugando con el sentido del sustantivo plural *artus* (cuerpo) y del adjetivo singular *artus* (estrecho).

La incierta localización de la escultura no permite acercar este *titulus* a una imagen de la Virgen con el Niño, a una Natividad o a otra composición en la que se ponga de relieve el misterio de la Encarnación. Es frecuente, durante el período románico, encontrar en las inscripciones que relacionan a Cristo con su madre la palabra *gremium*. En una vidriera del siglo XII de la iglesia abacial de Wissembourg (Alsacia), una imagen de la Virgen con el Niño presenta la siguiente inscripción¹²: *Ingenitum natum gremio offert Virgo locatum* (“La Virgen lleva en su seno a Aquel que no ha sido engendrado”). La Virgen con el Niño pintada sobre el coro de la colegiata de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, la de la tumba de Saint Junien en Limousin y muchos otros ejemplos, proponen inscripciones construidas alrededor del hemistiquio *in gremio Matris*¹³. Robert Favreau hizo en 1990 una lista de estas inscripciones y pudo observar que la mención de *seno de la Virgen*, imagen perfecta de la humanidad del Hijo, se asocia frecuentemente con la sabiduría u omnipotencia del Padre¹⁴. Este es el significado del verso *In gremio Matris residet sapientia Patris* (“En el seno de la Madre reside la sabiduría del Padre”), enormemente difundido durante la Edad Media tanto en epigrafía como en los manuscritos que representan a la Virgen con el Niño.

Si bien se pueden establecer relaciones de significado o de forma entre estas inscripciones y el texto del ángel A, el contenido de la filacteria es bien distinto. Aquí no se trata tanto de identificar al Hijo con el Padre y, con ello, proclamar el origen ontológicamente divino de la Encarnación —como, por ejemplo, sí lo hace el segundo verso trazado sobre la mandorla de la tumba de Saint Junien¹⁵ (*Me Chrisit matrem prodo gerendo Patrem*; “Me afirmo como madre de Cristo llevando al Padre”). En el letrero aquilarense, en realidad, se opone los límites del cuerpo (que supone la palabra *partus*) a la presencia infinita de Dios, que no tiene principio ni fin según el Apocalipsis de Juan (Fig. 4). Encontramos en uno de los poemas atribuidos a Hildebert de Lavardin un dístico para una imagen de la Virgen con el Niño que retoma la palabra *gremio* y la asocia con la omnipotencia de Dios: *Virgo parens, consorte carens, tenet Omnipotentem ut gremio sic corde pie fert cuncta ferentem*¹⁶. No obstante, el contenido de la inscripción del ángel A está más próximo a la liturgia de Navidad que a las representaciones de la Virgen con el Niño. Así, en la antífona del Oficio de la Natividad del Señor se canta *Continent in gremio coelum terramque regentem Virgo Dei Genitrix, quem totus non capit orbis. In tua se clausit viscera factus homo*¹⁷.

¹² WILL, R., “Répertoire des inscriptions romanes d’Alsace”, *Revue d’Alsace*, 98 (1959), p. 83.

¹³ *Corpus des inscriptions de la France médiévale* [de ahora en adelante : *CIFM*], Poitiers, 1974, t. I, 19, pp. 18-19, fig. 23. *CIFM* II, HV 83, pp. 185-188, fig. 78.

¹⁴ FAVREAU, R., “Origines et succès d’une formule épigraphique”, en *Discernere vera ac falsa*, Lublin, 1992, pp. 99-108.

¹⁵ *CIFM* II, HV 83, pp. 185-188, fig. 78.

¹⁶ *PL* 171, 1426. Actualmente falta una edición de los poemas de Hildebert de Lavardin, publicados de forma esporádica en diversos artículos. Ver en particular la obra colectiva “The Biblical Epigrams of Hildebert of Le Mans” publicada en *Medieval Studies*, 47 (1985), pp. 272-317 y el estudio de fondo de VON MOOS, P., *Hildebert von Lavardin (1056-1133). Humanitas an der Schwelle des höfischen Zeitalters*, Stuttgart, 1965. El texto no aparece en la edición de SCOTT, A. B., *Hildeberti Cenomannensis episcopi carmina minora*, Leipzig, 1969; el c. 12 (*De virgine Maria*), p. 4 da: *Lacto creatorem : saluum mihi crede pudorem. Res nova : virgo parens, et caro patre carens*.

¹⁷ *Corpus antiphonarium officii*, Vaticano, 1968-1970, t. III, p. 109 y t. IV, p. 85.



Fig. 4. Saint-Junien, colegiata, tumba monumental de Saint Junien, lado norte (foto: autor)

Es pues al nacimiento de Cristo a lo que hace referencia el *titulus* A de Aguilar de Campoo, al momento en el que el Salvador sale del espacio estrecho del cuerpo de su Madre para ocupar el espacio exterior, la tierra entera. A imagen de la filacteria que desenrolla el ángel, Cristo se despliega, se estira, revelándose así a la vista del mundo. Este relieve habría estado vinculado en origen con imágenes escultóricas de la Virgen y de Cristo, fueran de la iconografía mayestática de Virgen con el Niño o de la escena de la Natividad. En su obra sobre *El*

*Trono de la sabiduría*¹⁸, Ilene Forsyth menciona que la Virgen con el Niño de la iglesia de Santa Maria della Pieve de Arezzo lleva la inscripción *In gremio Matris residet sapientia Patris*. En la escultura de Arezzo aparece la Adoración de los Magos, en referencia al nacimiento de Cristo (Fig. 5). La misma inscripción la encontramos en un cáliz de finales del siglo XII conservado en Eichstätt (Alemania) sin que haya allí una imagen de la Virgen o de una Natividad¹⁹. Por muy aislado que sea, el ejemplo de Eichstätt invita, en primer lugar, a la prudencia con respecto a una posible reconstrucción del decorado perdido de la iglesia abacial a partir de la documentación epigráfica; en segundo lugar, indica que las relaciones entre texto e imagen son, en un *titulus*, más complejas que la simple correspondencia factual. Sin caer en un *eucharistic turn* caricaturesco, que ve signos de la eucaristía por todas partes (como denuncia Brigitte Bedos-Rezak²⁰), podríamos explicar la inscripción de este cáliz a través de las referencias teológicas



Fig. 5. Arezzo, iglesia Santa Maria della Pieve, Virgen con el Niño (según Forsyth, 1972, fig. 1)

¹⁸ FORSYTH, I., *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, fig. 1.

¹⁹ Ejemplo mencionado por FAVREAU, "Origines et succès", p. 512. CAHIER, Ch., *Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le Moyen Âge*, t. III. *Décoration d'églises*, Paris, 1875, pp. 257-260.

²⁰ BEDOS-REZAK, B. M., *When Ego was Imago. Signs of Identity in the Middle Ages*, Boston, 2011, pp. 107-109.

a la Encarnación y a la presencia real de Cristo en las especies consagradas y hacer del cáliz una imagen de la Virgen, como lo encontramos en determinados comentarios de la misa, aunque bastante tardíos. En la fachada de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, a la escena de la Natividad le sigue inmediatamente (al sur) la del baño del Niño²¹: vemos a Cristo en una cuba cuya forma recuerda a una pila bautismal o a un cáliz (cáliz que encontramos repetido en las dovelas y en las arquivoltas de los dos pórticos cegados de la misma fachada). Si esta pista es atractiva en Poitiers, parece más difícil interpretar la inscripción de Eichstätt en los mismos términos: el *titulus*, para desarrollar un significado suplementario necesita un anclaje sobre un contenido explícito dado por la escritura²². Por otra parte, el verso es demasiado común y estuvo asociado de manera demasiado evidente a las imágenes de la Virgen con el Niño como para poder funcionar en los mismos términos en un cáliz. Quiero recordar que, como la exégesis, la construcción de las relaciones texto/imagen excluyen por principio la polisemia

Independientemente de cual fuera el argumento de la imagen a la que hace referencia la inscripción A de Aguilar de Campoo, esa eventual representación no estaba forzosamente localizada al lado del ángel. Las relaciones de proximidad entre el *titulus* y la imagen son muy variables. Por otro lado, nada en esta primera inscripción permite establecer la localización original del relieve angélico. Las imágenes de la Virgen con el Niño acompañadas por un *titulus* semejantes al de Aguilar ocupan posiciones diversas sobre objetos diferentes en construcciones visuales más o menos complejas. En cambio, podemos afirmar que la imagen ya está presente en el texto que la describe gracias a las fórmulas empleadas, a las resonancias litúrgicas y poéticas que sugieren, así como al mecanismo mismo de la apertura de la filacteria. Estos dispositivos permiten a la inscripción crear una imagen (en el sentido complejo y polimorfo de la *imago* medieval²³) visible a través de la fuerza generadora de la poesía²⁴.

El *titulus* no es únicamente descriptivo o explicativo: es activo y genera una realidad visual. El ángel A formula un discurso complejo sugerido por la poesía del *titulus*.

IN PRAESENTIA

El texto inscrito en la banderola del segundo ángel difiere en estilo y contenido del *titulus* de la filacteria del ángel A, aunque la *mise en page* y la paleografía posean las mismas características (Fig. 6). Realizada en 5 líneas, la inscripción está trazada en carolinas elegantes y regulares sin abreviaturas ni juegos de letras. Propone una exhortación moral: *Huc venientes, istam videntes, edoceantur corde gementes, ore farentes, ne moriantur*, traducida en la *Enciclopedia del Románico* como “Los que aquí venís y esta veis, edificad los corazones compungidos y rezad piadosamente para que no muráis²⁵”.

²¹ Sobre la fachada de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, véase CAMUS, M.-Th. y ANDRAULT-SCHMITT, C. (eds.), *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers: l'œuvre romane*, Paris, 2002.

²² DEBIAIS, “L'écriture dans l'image peinte romane”, pp. 103-107.

²³ Sur le concept d'*imago*, voir SCHMITT, J.-C., “La culture de l'*imago*”, *Annales ESC*, 51:1 (1996), pp. 3-36.

²⁴ Es sin duda una de las características fundamentales de la poesía latina de la Edad Media. Ver TILLIETTE, J.-Y., *Des mots à la Parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, 2000, p. 178.

²⁵ ERP, p. 196.



Fig. 6. Aguilar de Campoo, iglesia Santa María la Real, fachada occidental, cartelera del ángel B (foto: autor)

De la métrica de la banderola A pasamos a la poesía rítmica en la banderola B. La separación en dos estrofas está indicada a través de un signo de puntuación entre *edoceantur* y *corde*. Esta variación formal no impide leer las dos filacterias de Aguilar como un texto único y solidario, extendido de un soporte al otro, como es frecuente en el caso de los *tituli*. Esta separación estilística no es suficiente para dividir los dos textos, ya que el demostrativo *istam* (con el que comienza la línea 2), hace referencia a un elemento –visual o icónico– conocido por el lector de la inscripción y que identificaríamos sin mayor problema con la palabra *Virgo* de la filacteria A. A este primer elemento sintáctico hay que añadir el uso frecuente de la poesía rítmica, bajo forma de estrofa conclusiva, para terminar un texto métrico, de la misma manera que las cláusulas se emplean para cerrar la prosa o que el dístico elegíaco se usa para terminar una estrofa de hexámetros en la poesía antigua o medieval²⁶. Así, el texto que sostiene el ángel B podría leerse después de la inscripción del ángel A. Los dos ángeles de Aguilar no están simplemente ligados por su proximidad formal y estilística, sino también por la sintaxis de las inscripciones.

En gran parte por razones ligadas a la poesía rítmica, la inscripción de la filacteria B propone dos demostrativos, *huc* e *istam*, que imponen al contenido –al menos en composición– una hiperdeterminación espacial, una localización precisa. Si la primera inscripción remite en su composición a una imagen o a una construcción visual, la segunda está fundamentalmente asociada a un lugar –un *locus* arquitectónico, un espacio, un “lugar de imágenes”, etc. Así

²⁶ Acerca de las cuestiones formales de la poesía medieval ver el artículo de BOURGAIN, P., “Qu’est-ce qu’un vers au Moyen Âge”, *Bibliothèque de l’École des chartes*, 147 (1989), pp. 231-282; NORBERG, D., *Introduction à la versification latine médiévale*, Stockholm, 1958.

como el significado de la inscripción A reposa sobre la evocación y la dimensión creadora de la poesía, el segundo cartel sitúa en el corazón del texto la *deixis*, esto es, el fenómeno por el cual el lenguaje se sitúa en su contexto de enunciación y no puede ser comprendido más que en ese mismo contexto²⁷. Construida como una serie de interpelaciones al lector, la inscripción remite al lugar al que se va, convirtiendo el texto leído en un lugar de paso (*huc venientes*) y a una circunstancia particular de percepción (*istam videntes*) que invita a los fieles a rezar. La inscripción puede incluso relacionarse con numerosas fórmulas inscritas a lo largo de la Edad Media sobre las puertas o los tímpanos de las iglesias²⁸. Estas inscripciones, por lo general métricas, remiten a la imagen de Cristo como puerta del Cielo (temática de origen evangélico –Jn X, 9– ampliamente comentada por los Padres de la Iglesia).

En la filacteria de Aguilar de Campoo no se cita explícitamente la puerta de la iglesia, pero esta se encuentra, sin duda alguna, en un segundo plano simbólico en la intención de sus diseñadores y en la lectura de los espectadores. La iglesia, lugar al que los fieles acuden a rezar, es el elemento evocado. El cambio de espacio, así como el cambio de comportamiento que se impone al entrar en el edificio eclesiástico es frecuente en las inscripciones de las puertas y los tímpanos de las iglesias. Así, en el dintel de la fachada de la catedral de Troia (Pouilles, Italia), está grabado: *Istius aecclisiae per portam materialis introitus nobis tribuatur spiritualis* (“Por la puerta de esta iglesia material que nos sea ofrecida una entrada espiritual²⁹”).

La originalidad de la inscripción de la filacteria B reside primero en el final del texto, en la forma verbal *ne moriantur*. En las *hortationes* se pide no tanto por la supervivencia cuanto por la salvación del alma de la persona viva (o de la del difunto en el caso de las inscripciones funerarias). La construcción elíptica impuesta por el ritmo del verso es quizá el origen de esta formulación curiosa que durante la Edad Media encontramos frecuentemente en las inscripciones que acompañan las representaciones de San Cristóbal o en la parábola de las diez vírgenes³⁰. No se pretende deducir de esta simple mención la presencia de aquellas imágenes en Aguilar de Campoo. Subrayo simplemente que encontramos en la filacteria B la misma referencia a la capacidad de ver, a una visión. La inscripción no indica únicamente un lugar, sino que señala el sitio en el que estamos ante algo (*istam*) que favorece la oración y la conversión. Gracias a la mediación de una construcción visible, quizá de una imagen, la súplica del fiel se hace eficaz y este se ve protegido de la muerte.

La contemplación de la imagen poética construida en el *titulus* A, doble figura material y crística, activa la voz y las lágrimas del fiel. La exhortación a mirar, a contemplar, a observar es frecuente en epigrafía medieval; la encontramos fácilmente en las inscripciones que comentan

²⁷ Para una aproximación a la noción de *deixis*, ver *La Deixis. Actes du colloque en Sorbonne 8-9 juin 1990*, MOREL, M.-A. y DANON-BOILEAU, L. (eds.), Paris, 1992.

²⁸ KENDALL, C. B., *The Allegory of the Church: Romanesque Portals and their Verse Inscriptions*, Toronto, 1998.

²⁹ Ejemplo citado por FAVREAU, R., “Le thème épigraphique de la porte”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 34 (1991), pp. 267-279.

³⁰ En la iglesia de Bominaco encontramos la siguiente inscripción: “Cuando alguien ve en su camino la figura de Cristóbal puede caminar seguro. No morirá de muerte súbita”. BERTAUX, E., *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, p. 292. En la banderola que sostiene el san Cristóbal de la iglesia de la colegiata de Saint-Junien (Limousin), podemos leer el versículo de Mt 25,13 (*Vigilate quia nescitis diem neque horam*) que cierra la parábola de las 10 vírgenes (CIFM II, HV 84, pp. 189-190, fig. 79).

o describen el entorno monumental o artístico a un observador real o ficticio, o en las que dan el nombre de un promotor o de un artista³¹. La hallamos por ejemplo en el Panteón de los Reyes de San Isidoro de León en la inscripción que conmemora la renovación de la iglesia³².

EL LUGAR DE LA IMAGEN

En función de las fórmulas empleadas, podríamos definir el emplazamiento original de la inscripción a la entrada de un edificio eclesiástico o relacionándolo con una construcción decorativa. En este caso, es tentador seguir la propuesta de Jacques Lacoste que identifica los dos bajorrelieves como elementos de una portada hoy desaparecida. El texto del *titulus* podría situarse a la entrada, quizá en el tímpano de una iglesia. En la fachada occidental de la iglesia de Corneilla-de-Conflent (Fig. 7), leemos por ejemplo *Heredes vite, Dominam laudare venite perquam Vita datur mundus per eam reparatur* (“Herederos de la vida, venid a alabar a la Dama a través de quien nos fue dada la vida; por ella el mundo está restaurado³³”); esta misma inscripción estaba trazada en la entrada de la iglesia subterránea de Muerte-de-la-Virgen en Jerusalén³⁴. En Ancona, en la puerta occidental de la iglesia de Santa Maria della Piazza en una larga inscripción métrica se lee la fecha de realización y el nombre de los promotores. La inscripción empieza por el siguiente dístico³⁵: *Ad matrem Christi que templo presidet isti, qui legis ingredere veniamque precando merere* (“A la madre de Cristo aquella que preside esta iglesia; entra, tú que lees, y merece la gracia a través de tus oraciones”).

La Virgen es la titular de la iglesia del monasterio de Aguilar. Por esa razón podría haber una representación de María a la entrada del edificio con una inscripción que pusiera de manifiesto su papel en la concepción de Cristo. La palabra *istam* (en la inscripción B) hace referencia a dos elementos del texto; en primer lugar a la Virgen (presente gracias a la palabra *Virgo* y a la imagen) y en segundo lugar a la iglesia, designada a través de la expresión *hunc venientes* del principio del texto. Calvin Kendall señala que las inscripciones métricas situadas a la entrada de las iglesias románicas además de comentar el programa esculpido, proponen fundamentalmente una reflexión sobre el edificio-iglesia a través de figuras alegóricas tales como la puerta, el umbral, el camino, la vía³⁶... Los verbos *intrare* o *ingredere*, las preposiciones *per* o *in* se emplean así frecuentemente. En Aguilar de Campoo, el paso de un espacio a otro está marcado por la palabra *huc*, expresión poco frecuente en epigrafía y claramente original en este tipo de fórmulas.

³¹ Acerca de la interpelación al lector, ver STRUBEL, A., “Lisible/Visible. Ekphrasis et allégorie. Au Moyen Âge”, *Histoire de la France littéraire. Naissances. Renaissances*, éd. Fr. LESTRINGANT et M. ZINK, Paris, 2006, pp. 291-315.

³² GARCÍA LOBO, V., “Las inscripciones medievales de San Isidoro de León. Un ensayo de paleografía epigráfica medieval”, en *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. 371-398.

³³ *CIFM* 11, 39, pp. 48-49, fig. 33.

³⁴ SANDOLI, S. de, *Corpus inscriptionum Crucesignatorum Terrae Sanctae (1099-1291): testo, traduzione e annotazioni*, Jerusalén, 1974, 239, p. 177.

³⁵ KENDALL, *The Allegory of the Church*, n° 3, pp. 201-202.

³⁶ *Ibidem*, pp. 52-68. Sur toutes ces questions, l’ouvrage de D. Iogna-Prat fait aujourd’hui référence: IOGNA-PRAT, D., *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l’Église au Moyen Âge*, Paris, 2006.



Fig. 7. Corneilla-de-Conflent, iglesia, fachada occidental, tímpano (foto: CESC/M/CIFM)

Al igual que en el caso de la filacteria A, las traducciones propuestas hasta ahora para esta segunda filacteria han sido siempre neutras, especialmente en la primera parte del texto. Conviene pues devolver el significado preciso a *huc*, tener en cuenta el femenino *ista* y coordinar los dos verbos *venientes* y *videntes*. Los verbos *gementes* y *fatentes* (en la segunda parte del texto), no pueden traducirse como dos imperativos por razones evidentes de significado. Propongo pues la siguiente traducción: “Que sean consolados aquellos que acuden ahí para verla para que, con el corazón gimiente y la voz suplicante no mueran”.

Si el ángel A revela a los ojos del lector el contenido de su filacteria, la posición del ángel B con respecto a la suya es distinta. El ángel B sostiene su rollo delante de él, apoyado contra su pecho, en una asociación física entre las palabras pronunciadas y su emisor. En cambio, entre el cuerpo del ángel A y la filacteria que sujeta hay una distancia que conduce a separar contenido y locutor. Si el ángel B lanza una exhortación moral, es Aquel que no puede ser contenido en el espacio quien se revela en la apertura del rollo A. El brazo izquierdo del ángel B se apoya sobre la filacteria que está sobre su pecho. No se trata de la figuración plástica de un proceso, de un movimiento o de una acción en curso, sino más bien de un estado, de una verdad, de una doctrina, un mandato regido por la estabilidad.

El uso del participio de presente en los *tituli* –y, por extensión, la introducción del presente en las imágenes que generan– sugiere a la vez una forma de atemporalidad (la imagen *es* lo que muestra la inscripción) y de instantaneidad (la imagen está formando material y visualmente lo que describe el *titulus*). En la inscripción del ángel B se utiliza el presente con un claro objetivo: la inscripción describe a los “suplicantes con el corazón compungido”, aunque también a aquellos que entran y que miran la imagen esculpida o pintada en la puerta que

conduce al interior de la iglesia. El uso del presente tiene en estos dos casos una dimensión activa, generando con su forma y presencia el contenido de la inscripción.

CONCLUSIÓN

La elección de las palabras y su disposición en las inscripciones de Aguilar de Campoo, al igual que las del *titulus* en las imágenes medievales, no responden fundamentalmente a un tecnicismo literario. A finales del siglo XIII el uso de la métrica y de las figuras retóricas no sirve únicamente para embellecer la lengua. Los autores y los teóricos de la poesía reconocen su capacidad para crear lo que están describiendo o evocando, para convertirlo en sensible, visible en el espíritu del lector, para transformarlo en imagen mental y, llegado el caso, en imagen real³⁷.

¿Qué ven los fieles que llegan hasta el ángel B? ¿A qué hace referencia la palabra *istam*? En su análisis, el autor de la ficha de la *Enciclopedia del Románico* precisa que “tampoco podemos descartar que ambas piezas formaran parte de un baldaquino o fueran trompas de una cúpula, si bien su talento epigráfico contradice una colocación demasiado alejada del espectador³⁸”. La documentación epigráfica medieval –y la cantidad de inscripciones ilegibles o incluso invisibles– no permite seguir este razonamiento. Si el objetivo de la inscripción medieval es el de la comunicación³⁹, no es por ello necesario hacer de la lectura del texto la condición *sine qua non* para que esta sea eficaz⁴⁰. Es más, una posible lectura no reposa sólo en la distancia entre el perceptor y el objeto, sino también en cuestiones de iluminación, elección de la grafía y del idioma, del contenido, etc. La recepción pública del texto epigráfico tiene que ser posible. La inscripción no está forzosamente concebida para ser leída. Está hecha para existir en tanto que documento epigráfico perenne. Las dos filacterias de Aguilar no tenían forzosamente que estar situadas en un lugar que permitiera su lectura. Las inscripciones contribuyen, en su dimensión de creación poética activa, a la formación de una imagen en el caso del ángel A y a la creación de un lugar específico en el del ángel B.

Podría parecer ambicioso deducir a través de unos cuantos versos contenidos en dos relieves esculpidos y hoy descontextualizados el mensaje pintado o esculpido en un lugar desconocido del monasterio de Santa María la Real. No es el objetivo de este artículo. Sí lo es en cambio mostrar cómo el contenido y la forma de dos inscripciones, a través de su relación con su contexto, constituyen un medio de aproximarse a la manera en la que la creación artística de la Edad Media concibe las relaciones entre signos icónicos y alfabéticos⁴¹. Su interacción en el seno de un mismo paradigma visual da paso a la creación de una realidad empírica comprensible a través de los sentidos –tales como la forma de una imagen o la superficie de un espacio

³⁷ WEBB, R., “The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor and Motion in ‘Ekphrases’ of Church Buildings”, *Dumbarton Oaks Papers*, 53 (1999), pp. 59-74.

³⁸ ERP, p. 196.

³⁹ FAVREAU, R., *Épigraphie médiévale*, Turnhout, 1995, p. 5.

⁴⁰ DEBIAIS, V., *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale*, Turnhout, 2009, pp. 276-286.

⁴¹ DE BRUYNE, E., *Études d'esthétique médiévale*, París, 1998 [1946], pp. 282-286.

determinado— y de un sobre-significado teológico y moral formado a través de la disposición de las formas, recalcado por la inscripción y alcanzado por el espíritu⁴². No se trata únicamente de creer en o con imágenes, sino de crear una imagen para elevar el alma del fiel. De esta manera se crea un esquema complejo en el que convergen el movimiento, la vista y la visión, como punto de partida hacia la dimensión espiritual⁴³.

⁴² DEBIAIS, “L’écriture dans l’image peinte romane”, pp. 103-107. KESSLER, H. L., *Spiritual Seeing. Picturing God’s Invisibility in Medieval Art*, Filadelfia, 2000.

⁴³ BIAÏ, S., *Les chapiteaux du rond-point de la troisième église abbatiale de Cluny (fin XI^e-début XII^e siècle): étude iconographique*, Poitiers, 2011 (<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00671485>).

