

GERARDO FABIÁN RODRIGUEZ / LIDIA RAQUEL MIRANDA (EDS.)



Por una Edad Media sensorial: aportes de Eric Palazzo

2025

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

POR UNA EDAD MEDIA SENSORIAL: APORTES DE ÉRIC PALAZZO

Gerardo Fabián Rodríguez
Lidia Raquel Miranda
(Editores)

Carlos Rafael Domínguez
Lidia Raquel Miranda
María Emilia García Miranda
(Traductores)

GRUPO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS MEDIEVALES
FACULTAD DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

2025



UNIVERSIDAD NACIONAL
de MAR DEL PLATA
.....

**POR UNA EDAD MEDIA
SENSORIAL: APORTES DE
ÉRIC PALAZZO**

Palazzo, Éric. *Por una Edad Media sensorial: aportes de Éric Palazzo* / Éric Palazzo; Compilación de Gerardo Fabián Rodríguez; Lidia Raquel Miranda; Editado por Gerardo Fabián Rodríguez; Lidia Raquel Miranda. - 1a ed. - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2024.

Libro digital, PDF - (Por una Edad Media sensorial / Gerardo Rodríguez; 3)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-811-158-2

Edición, diseño y maquetación: Ma. Emilia García Miranda
(maria.garcia.294@mi.unc.edu.ar)

Edición y corrección de textos: Ma. Emilia García Miranda, Gerardo Rodríguez y Lidia Raquel Miranda.

Imagen tapa: Ilustración de la cabeza de un monje, estos eran, sentido común (*sensus communis*), fantasía (*phantasia*), imaginación (*virtus imaginativa*), poder estimativo (*vis aestimativa*), memoria (*vis memorialis et reminiscibilis*). Tomada de: *Libellus de anima et spiritu* et de *singulis proprietatibus atque differentiis*. Trinit College, Wren Library.

Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos, Grupo de Investigación y Estudios Medievales

ISBN: 978-987-811-158-2



Este libro se terminó de imprimir el primero de septiembre de 2025 en la ciudad de Mar del Plata.

Índice

Presentación de la colección.....	1
Presentación de Éric Palazzo	3
Abordajes teóricos.....	75
1. El arte, la liturgia y los cinco sentidos en la Temprana Edad Media	76
2. Los cinco sentidos en la Edad Media: estado de la cuestión y perspectivas de investigación	142
3. La activación sensorial del arte en la liturgia de la Edad Media. Estado de la cuestión y perspectivas	223
4. Los cinco sentidos, el cuerpo y el espíritu	242
5. El aliento de Dios. La energía de la literatura y el arte de la Edad Media.....	275
Análisis de fuentes.....	317
6. El “libro-cuerpo” en el período carolingio y su papel en la liturgia de la misa y su teología	318
7. Ver y escuchar los cantos de la misa	365
8. La dimensión sonora de la liturgia en la Antigüedad cristiana y la Edad Media.....	388
9. La liturgia y los cinco sentidos: las ilustraciones del cartulario de San Martín de Canigou.....	413
10. La liturgia devocional y los cinco sentidos: los nuevos modos de oración de Santo Domingo	441
11. La dimensión sensorial y la expresión de las emociones en la pintura del Renacimiento italiano: un boceto	468

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN

Gerardo Rodríguez

*Universidad Nacional de Mar del Plata
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Academia Nacional de la Historia
República Argentina*

Lidia Raquel Miranda

*Universidad Nacional de La Pampa
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
República Argentina*

*P*or una Edad Media sensorial es una colección gestada por Gerardo Rodríguez en el ámbito del Grupo de Investigación y Estudios Medievales (GIEM) del Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIESE) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Su finalidad es dar a conocer a un público amplio, tanto académico como general, los fundamentos, los avances y las contribuciones más relevantes sobre los temas y problemas sensoriales de y en la Edad Media. Es por ello que en cada volumen se ofrece una selección de trabajos de un determinado autor, por su condición de fundador o promotor del campo de la historia sensorial, con la intención de reunir

ensayos, artículos, capítulos y conferencias que, durante su trayectoria, se han divulgado de manera dispersa en el tiempo y el espacio. En los casos en que los originales se encuentran redactados en otras lenguas, la colección brinda las respectivas versiones en español, realizadas por especialistas en traducción académica y revisadas por los editores y/o miembros de su equipo de trabajo.

Los estudios sobre los sentidos, las emociones y el cuerpo en el Medioevo constituyen un abanico de aproximaciones ineludibles a la hora de aprehender ese período tan fascinante como insondable de la historia de la humanidad. La amplitud de tal área temática la vuelve especialmente permeable a las miradas de diversas disciplinas y prácticas de investigación, las que esta colección busca compartir con los lectores interesados de una manera también “sensible”, es decir con la certeza de que todos los conocimientos generan sensaciones y que toda percepción puede constituirse en una fuente de saber.

PRESENTACIÓN DE ÉRIC PALAZZO¹

Las páginas del tercer volumen de la colección *Por una Edad Media sensorial* acogen once trabajos de Éric Palazzo, figura relevante en el estudio del Medioevo desde las perspectivas de la Historia sensorial. El investigador se desempeña, en la actualidad, como Profesor de Historia del Arte de la Edad Media en la Universidad de Poitiers y es miembro del Centre d'études supérieures de civilisation médiévale de dicha universidad francesa.

Sus ideas sobre cómo comprender y estudiar los sentidos en la Edad Media, cuyo albor se ubica en la década de 1990, siguen siendo sugerentes y enriquecedoras. En pocas palabras, son insoslayables, no solo como base de un campo disciplinar en constante crecimiento, sino también como orientación ineludible de esas nuevas indagaciones.

Sus aportes específicos sobre el cruce entre arte, liturgia y esquemas perceptivos, sus nociones de sinestesia, activación sensorial de la liturgia medieval, su propuesta por identificar y

¹ <https://cescm.labo.univ-poitiers.fr/membres/eric-palazzo/>

diferenciar sentidos espirituales y corporales, la relevancia que le otorga a la materialidad y a la emocionalidad de los sentidos medievales, sus lúcidas lecturas y sus minuciosas críticas de los autores medievales lo consolidan como un pionero en el campo.

Este libro es apenas una muestra del derrotero científico del investigador. Sin embargo, la oportunidad de difundir algunos de sus trabajos, en lengua española, hace de su publicación una propuesta valiosa en sí misma. Nos queda el gusto a poco —no podíamos sustraernos a una metáfora sensorial—, habida cuenta del cúmulo de material producido por Palazzo en su trayectoria, pero esperamos encontrar otras ocasiones —ya sea textos escritos o intercambios orales— para seguir dando a conocer su labor.

Hemos agrupado las contribuciones según propusieran abordajes teóricos o bien llevaran adelante un examen sensorial exhaustivo de las fuentes medievales. Dichos trabajos fueron seleccionados tanto por su impacto en el campo como por ser representativas de su oficio como historiador del arte, de la liturgia y de los sentidos medievales.

En “El arte, la liturgia y los cinco sentidos en la Temprana Edad Media” ofrece, a través de un meticuloso análisis bibliográfico y documental, la importancia que adquiere el arte al momento de la activación sensorial de la liturgia en los primeros siglos medievales.

En “Los cinco sentidos en la Edad Media: estado de la cuestión y perspectivas de análisis” brinda un estudio detallado sobre los resultados de las investigaciones en curso acerca de los sentidos en la Edad Media, señalando las líneas abiertas a la investigación.

En “La activación sensorial del arte en la liturgia de la Edad Media. Estado de la cuestión y perspectivas” profundiza sus análisis referidos a la activación sensorial, concepto fundamental de su propuesta como historiador sensorial, aplicado al arte y la liturgia de los siglos medievales.

La diferenciación de sentidos corporales y sentidos espirituales para comprender las jerarquías sensoriales es planteada en “Los cinco sentidos, el cuerpo y el espíritu”.

Por su parte, en “El aliento de Dios. La energía en la literatura y el arte de la Edad Media” muestra que la liturgia y el arte constituyen los dos vectores principales para

poner en práctica la formidable energía divina, a través de los rituales y las producciones artísticas del cristianismo antiguo y medieval.

La relevancia material y sensorial del libro en la teología de los siglos VIII y IX encuentra lugar en “El ‘libro-cuerpo’ en el período carolingio y su papel en la liturgia de la misa y su teología”.

En “Ver y escuchar los cantos de la misa” Palazzo defiende la sensorialidad visual y auditivas de las misas, que posibilitan la aparición de la sinestesia.

En “La dimensión sonora de la liturgia en la Antigüedad cristiana y la Edad Media” ofrece sus primeras miradas sobre la importancia sensorial en general y sonora en particular, en tiempos tan importantes como los de la gestación y consolidación del cristianismo.

En “La liturgia y los cinco sentidos: las ilustraciones del cartulario de San Marín de Canigou” analiza la presencia sinestésica de los sentidos y su activación sensorial a partir del estudio de las ricas ilustraciones del cartulario.

La demostración de cómo en la oración a Santo Domingo se encuentra plasmada la importancia sensorial de los sentidos en la liturgia medieval aparece en “La liturgia

devocional y los cinco sentidos: los nueve modos de oración de Santo Domingo”.

Por último, en “La dimensión sensorial y la expresión de las emociones en la pintura del Renacimiento italiano: un boceto” Palazzo estudia cómo durante los siglos XV y XVI los pintores del Renacimiento en general heredan y transforman a los tiempos modernos las dimensiones sensoriales de las emociones de la Edad Media.

Algunos de los temas tratados en cada contribución se reiteran, incluso a veces en términos muy similares. No hemos querido evitar esas reiteraciones ya que provienen de los trabajos originales de nuestro autor y obedecen a la manera recursiva y cíclica que tiene la producción científica de avanzar: en efecto, con mucha frecuencia, los investigadores remiten o retoman sus hallazgos, en general ya publicados, como andamio para proponer nuevos resultados en torno a un tópico o un problema.

Dado que los capítulos de este libro tienen su génesis en escritos diversos, hemos tomado algunas decisiones editoriales para facilitar la lectura y homogeneizar la organización estilística del volumen. En primer lugar, hemos suprimido las citas latinas de las fuentes (cuando los originales las contienen) y

solo las ofrecemos en español. En segundo término, nuestras traducciones de las fuentes se han realizado a partir de las ediciones modernas que ha consultado el autor, a excepción de los textos bíblicos: en estos casos, hemos optado por utilizar la versión de la *Biblia de Jerusalén*, dir. José Ángel Ubieta, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1981, y no aportar la referencia bibliográfica puntual pues ya queda registrada aquí. Finalmente, pese a mantener en muchas ocasiones la versión en lengua original (francés, inglés, alemán, italiano y portugués) de los textos, principalmente en las notas bibliográficas, hemos preferido utilizar las convenciones del sistema de puntuación de la lengua española.

Antes de pasar a los capítulos del libro, ofrecemos una lista actualizada de las producciones académicas de Palazzo, tal como las consigna en su curriculum vitae.

Libros

L'art médiéval comme théologie, “Collection Epures”, Presses Universitaires de Rennes, 2025.

De l'autel à la peinture. L'oeil médiéval de Piero della Francesca et de Vittore Carpaccio, Editions du Cerf, 2024.

- Broder la splendeur. La théologie chrétienne de l'ornement dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Paris : Editions du Cerf, 2024.
- Le souffle de Dieu. L'énergie de la liturgie et de l'art au Moyen Âge*. Paris : Editions du Cerf, 2020.
- Peindre c'est prier: anthropologie de la prière chrétienne*. Paris : Editions du Cerf, 2016. Traduction italienne, EDI : Naples, 2018.
- L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*. Paris: Editions du Cerf, Paris, 2014. Traduction italienne, EDI: Naples, 2017.
- L'espace rituel et le sacré dans le christianisme : la liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*. Turnhout: Brepols, 2008.
- Liturgie et société au Moyen Âge*. Paris : Aubier, 2000.
- L'évêque et son image: l'illustration du pontifical au Moyen Âge*. Turnhout : Brepols, 1999.
- Les sacramentaires de Fulda: étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*. "Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen" Band 77, Münster: Aschendorff, 1994.

Histoire des livres liturgiques : le Moyen Âge, des origines au xiii^e siècle. Paris : Beauchesne, 1993. Traduction anglaise (Etats-Unis) Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1998.

Libros, coautor

Avec Guy Lobrichon et Monique Goullet, *Le pontifical de la curie romaine au xiii^e siècle.* Traduction et commentaire. Paris: Editions du Cerf, 2004.

Avec Régis Rech, *Portraits d'écrivains: la représentation de l'auteur dans les manuscrits du Moyen Âge et de la première Renaissance,* Poitiers: Médiathèque, 2002.

Avec Pierre Riché, Jean-Pierre Caillet, et Danielle Gaborit-Chopin, *L'Europe de l'an mil,* Paris: Zodiaque, 2001.

Avec Jacques Le Goff, Jean-Claude Bonne et Marie-Noëlle Colette, *Le sacre royal à l'époque de Saint Louis.* Paris: Gallimard, 2001.

Avec Anselme Davril, *La vie des moines au temps des grandes abbayes, xi^e- xiii^e siècles.* Paris : Hachette, 2000, 2nd edition, 2010, 3rd edition, 2013. Traduction italienne 2002.

Avec Michel Parisse et Monique Paulmier-Foucart, *Une bibliothèque monastique (ix^e- xii^e siècles). Abbaye impériale de Wissembourg*, Catalogue d'exposition, Wissembourg-Strasbourg, 1991.

Avec Claudia Rabel, *Les plus beaux manuscrits de l'abbaye d'Echternach conservés à la Bibliothèque nationale de Paris*. Paris-Luxembourg, 1989.

Edición de libros

Avec Lucien-Jean Bord et Vincent Debiais, *Le rideau, le voile et le dévoilement: du Proche-Orient ancien au Moyen Âge occidental*. Paris: Editions Geuthner, 2019.

Quaestiones Medii Aevi Novae. Numéros spéciaux sur l'histoire de la liturgie médiévale (2015, 2016, 2017), Institut d'Histoire, Université de Varsovie (Pologne).

Les cinq sens au Moyen Âge. Paris : Editions Cerf-Alpha, 2016.

Avec Claude Arrignon, Marie-Hélène Debiès, et Claudio Galderisi, *Cinquante années d'études médiévales : À la confluence de nos disciplines. Actes du colloque international organisé à l'occasion du*

cinquantenaire du CESCO (Poitiers, septembre 2003), Turnhout: Brepols 2005.

Avec Pierre-Marie Gy et N.K. Rasmussen, *Les pontificaux du haut Moyen Âge: genèse du livre liturgique de l'évêque*. Louvain, 1998.

Avec Dominique Iogna-Prat et Daniel Russo, *Marie: le culte marial dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, 1996.

Avec Paul De Clerck, *Rituels : Mélanges offerts au Père Gy*. Paris : Editions du Cerf, 1990.

En preparación

Le langage visuel, liturgique et théologique chez Cassiodore.

Artículos en revistas con referato y capítulos de libro

“Cassiodore et la géométrie: le “feuillet Nordenfalk” et la théologie de l’ornement”, *Cahiers archéologiques*, 60, 2025, 31-49.

“Abul Abbas, Théodulf et Fardulfe. L’éléphant et le paradis sur terre à l’époque carolingienne”, *Rivista di storia della miniatura*, 28, 2024, 17-29.

“Préface”, Abderrazak Halloumi, *“Le Livre de l’Eschiele Mahomet. Un manuel d’islamologie au XIIIe siècle*, Paris, 2024, 9-10.

- “Théodulf d’Orléans et la liturgie”, *Europa und Christentum. Europe et Christianisme. Festschrift für Andreas Sohn für 65. Geburtstag*, Münster, Aschendorff, 2024, 301-314.
- “Temporalité et ornement: reconsidérer les bibles de Théodulf d’Orléans”, *Il tempo nell’alto medioevo*, Settimane di studio della fondazione centro italiano di studi sull’alto medioevo LXX, Spoleto 13-19 aprile 2023, Spoleto, 2024, 947-979.
- “Godescalc: diacre et liturgiste carolingien oublié”, *Revue bénédictine*, t. 133/2, 2023, 339-380.
- “La dimension sensorial y la expresión de las emociones en la pintura del Renacimiento: un boceto”, *Sensología y emociones de la Edad Media*, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2022, 268-282.
- “Le Christ énergétique, la spirale et la monstrance”, *Ornamenta Sacra. Late Medieval and Early Modern Liturgical Objects in a European Context*, “Art and Religion 13”, ed. R. Dekoninck, M. -C. Claes, B. Baert, Leuven, Paris, Bristol, Peeters, 2022, 39-56.
- “Anachronic Limitations: A Medieval Reflection on the Scuola di San Giorgio degli

Schiavoni”, *Codex Aquilarensis*, 37, 2021, 427-448.

“Le souffle de Dieu. L'énergie dans la liturgie et l'art au Moyen Age”, *La Edad Media a traves de los sentidos*, Mar del Plata, 2021, 59-94.

“Les cinq sens, le corps et l'esprit”, *Body and Spirit in the Middle Ages. Literature, Philosophy, Medicine*, Gaia Gubbini ed., De Gruyter, Berlin, 2020, 59-78.

“L'activation sensorielle de l'art dans la liturgie au Moyen Age”, *Liber Romani. Mélanges offerts en l'honneur de Roman Michalowski*, Varsovie, 2020, 199-211.

“Sensory Activation in the Liturgical Devotions of Saints”, *Ora pro nobis. Space, Place and the Practice of Saints' Cults in Medieval and Early-Modern Scandinavia and Beyond*, “Publications from the National Museum, Studies in Archaeology and History”, 27, Copenhagen, 2019, 165-179.

“Tirer le rideau dans la liturgie médiévale et voir le corps du Christ”, *Le rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, ed. Lucien-Jean Bord, Vincent Debiais, Eric Palazzo, Paris: Editions Geuthner, 2019, 49-66.

- “La mémoire du corps de Charlemagne. Un passage de la *Vita Karoli* d'Eginhard”, *Europa und Memoria. Europe et mémoire. Festschrift für Andreas Sohn zum 60. Geburtstag, Mélanges offerts à Andreas Sohn à l'occasion de son 60ème anniversaire*, ed. Michaela Sohn-Kronthaler, Jacques Verger, Sankt Ottilien: EOS Editions, 2019, 343-356. Version italienne dans *La memoria post mortem dall'Antichità al Medioevo* a cura di Vinni Lucherini e Marisa Squillante Roma, Viella, 2019, 103-113.
- “Art and Liturgy in the Middle Ages”, *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic Art in Northern Europe, 2nd edition*. ed. Conrad Rudolph. Oxford: Wiley-Blackwell, 2019, 759-776.
- “Préface”, in Pamela Nourigeon, *De la translatio à la création. Les images dans les manuscrits du Rational des divins office*, Paris: Editions du Cerf, 2018, 9-11.
- “Préface”, Anne Billy, *Le désir de Dieu en images dans un antiphonaire de Saint-Maur-des-Fossés*, Paris : Editions du Cerf, 2018, 11-12.
- “Graphic Visualization in Liturgical Manuscripts in the Early Middle Ages: The Initial “O” in the Sacramentary of Gellone”, *Graphic*

Devices and the Early Decorated Book, ed. Michelle Brown, Benjamin Tilghman, and Ildar Garipzanov. Woodbridge: Boydell and Brewer, 2017, 63-79.

“L’activation sensorielle de l’art dans la liturgie au Moyen Âge : État de la question et perspectives”, *Abordajes sensoriales del mundo medieval*, Mar del Plata, 2017, 3-14.

“La liturgie dévotionnelle et les cinq sens: Les neuf modes de prière de saint Dominique”, *Perspectives médiévales* 38 (2017): édition en ligne.

“Visitatio Sepulchri et donatio pro anima dans l’illustration de l’évangélaire de Saint-Mihiel”, *La pensée du regard: Etudes d’histoire de l’art du Moyen Âge offertes à Christian Heck*, Turnhout : Brepols, 2016, 271-280.

“Sensory Activation in Liturgy and Art in the Early Middle Ages: The Initials « O » in the Sacramentary of Gellone”, *Proceedings of the 23rd International Congress of Byzantine Studies*, ed. Smilja Marjanović-Dušanić. Belgrade: Institute of Byzantine Studies of the Serbian Academy of Sciences and Arts, 2016, 189-198.

“La Iglesia, la formación del imaginario medieval y su recepción en América

después de la conquista”, *El mundo de los conquistadores*, ed. Martín Ríos Saloma. Mexico : Silex, 2015, 27-49.

“Le dialogue entre l’histoire de la liturgie et la musicologie : l’apport de Solange Corbin”, *Solange Corbin et les débuts de la musicologie médiévale*, ed. Christelle Cazaux-Kowalski, Jean Gribenski, and Isabelle His. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015, 63-74.

“Les collections de manuscrits médiévaux enluminés aux USA : entre goût artistique et ‘collectionnisme’”, *El sistema de las artes: VII Jornadas de historia del arte*, Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional, 2014, 167-177.

“Art and the Senses: Art and Liturgy in the Middle Ages”, *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, ed. Richard Newhauser. London: Bloomsbury, 2014, 175-194.

“Missarum sollemnia: Eucharistic Rituals in the Middle Ages”, *The Oxford Handbook of Medieval Christianity*, ed. John Arnold. Oxford: Oxford University Press, 2014, 238-253.

“Les peignes liturgiques: des objets ecclésiastiques au service de la théologie

du ritual”, *O clero secular medieval e as suas e abordagens*, ed. Anísio Miguel de Sousa Saraiva and Maria do Rosário Barbosa Morujão. Lisbon: Centro de Estudos de Historia Religiosa Universidade Catolica Portuguesa, 2014, 141-151.

“La liturgie et les cinq sens : les illustrations du ‘cartulaire’ de Saint-Martin du Canigou”, in *La cultura en la Europa del siglo xiii. Emision, intermediacion, audiencia. Actas XL Semana de estudios medievales 2013*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2014, 69-83.

“Le livre liturgique et son pouvoir d’incarnation de la liturgie des églises ‘locales’”, in *Chiese locali e chiese regionali nell’alto medioevo. Settimane di studio della Fondazione Centro italiano di studi sull’alto medioevo, LXI, Spoleto, 2013*, Spoleto: Presso la sede della Fondazione 2014, 807-840.

“Les cinq sens dans la liturgie monastique du haut Moyen Âge”, in *Consuetudines et Regulae: Sources for Monastic Life in the Middle Ages and the Early Modern Period*, ed. Carolyn Malone and Clark Maines. Turnhout : Brepols, 2014, 271-290.

- “La mise en action des images dans l'illustration du sacramentaire de Gellone: le canon de la messe et le rituel baptismal”, *Codex Aquilarensis* 29 (2013), 49-60.
- “Une copie moderne du ‘sacramentaire’ de Charles le Chauve (Paris, BNF, lat. 9447 et lat. 1141), témoin du goût des collectionneurs du xvii^e siècle pour le Moyen Âge”, *Amicorum societas: Mélanges offerts à François Dolbeau pour son 65^e anniversaire*, ed. Jacques Elfassi, Cécile Lanéry, and Anne-Marie Turcan-Verkerk. Florence: SISMEL, 2013, 501-514.
- “Voir et entendre les chants de la messe”, *Codex Aquilarensis* 28 (2012), 219-230.
- “Les cinq sens au Moyen Âge : état de la question et perspectives de recherche”, *Cahiers de civilisation médiévale* 55 (2012): 339-366 (repris dans *Les cinq sens au Moyen Âge: actes des colloques de Poitiers*, ed. Éric Palazzo. Paris : Editions du Cerf, 2015).
- “Le Visible, l’Invisible et les cinq sens dans le haut Moyen Âge: à propos de l’iconographie de l’ivoire de Francfort”, *Matérialité et immatérialité dans l’Église au Moyen Âge: actes du colloque tenu à Bucarest, 22-23 octobre 2010*, ed. Stéphanie Diane Daussy, Catalina Gîrbea, Brîndușa

Elena Grigoriu, Anca Oroveanu, Mihaela Voicu. Bucharest: Editura universității din București, 2012, 11-38.

“La dimension sonore de la liturgie dans l’Antiquité chrétienne et au Moyen Âge”, *Archéologie du son: Les dispositifs de pots acoustiques dans les édifices anciens*, ed. Bénédicte Palazzo-Bertholon et Jean-Christophe Valière. Paris: Société française d’archéologie, 2012, 51-58.

“Deux points de vue sur la signification du décor monumental de l’église chrétienne dans l’Antiquité et au Moyen Âge : Cyprien de Carthage (iii^e siècle) et Raban Maur (ix^e siècle)”, *Le plaisir de l’art du Moyen Âge : commande, production et réception de l’œuvre : Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris : Picard, 2012, 54-60.

“La mémoire de l’art et de la liturgie du Moyen Âge occidental chez les écrivains français des xix^e et xx^e siècles”, *Wege der Erinnerung im und an das Mittelalter: Festschrift für Joachim Wollasch zum 80. Geburtstag*, ed. Andreas Sohn. Bochum, 2011, 181-192.

“Préface”, *L’image médiévale: Fonctions dans l’espace sacré et structuration de l’espace*

- culturel*, ed. Cécile Voyer and Eric Sparhubert. Turnhout : Brepols, 2011, 5-6.
- “La liturgie carolingienne: vieux débats, nouvelles questions, publications récentes”, in *Le Monde carolingien : bilan, perspectives, champs de recherches: Actes du colloque international de Poitiers, CESCO, 18-20 novembre 2004*, ed. Wojciech Falkowski et Yves Sassier. Turnhout: Brepols, 2010, 219-241.
- “L’imaginaire de la liturgie de l’Église au Moyen Âge et sa réception dans le Nouveau Monde après la Conquête”, *PRIS-MA*, XXV (2009), 91-106.
- “Visions and Liturgical Experience in the Early Middle Ages”, *Looking Beyond: Visions, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, ed. Colum Hourihane. University Park: Penn State University Press, 2010, 15-29.
- “Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages”, *Viator* 41 (2010), 25-56.
- “Territoire, territorialité, espace, lieu: l’apport de la liturgie à une définition de l’espace rituel au Moyen Âge”, *De l’espace aux territoires. La territorialité des processus sociaux et culturels au Moyen Âge: actes de la table ronde des 8-9 juin 2006, Poitiers*,

- CESCM*, ed. Stéphane Boissellier. Turnhout: Brepols, 2010, 145-165.
- “Essai de définition de l’espace liturgique medieval”, *Swiat Sredniowiecza. Studia ofiarowane Profesorowi Henrykowi Samsonowiczowi*, ed. Bartoszewicz Agnieszka, Warsaw, 2010, 364-382.
- “Art et liturgie au Moyen Âge: Nouvelles approches anthropologique et épistémologique”, *Anales de Historia del Arte* 20 (2010), 31-74.
- “Raban Maur et la liturgie: État de la question et nouvelles perspectives”, *Raban Maur et son temps*, ed. Philippe Depreux, Stéphan Lebecq, Michel Jean-Louis Perrin, and Olivier Szerwiniack Turnhout: Brepols, 2010, 355-366.
- “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), 31-63.
- “Liturgie et symbolisme de l’espace rituel au temps d’Oliba”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 40 (2009), 77-89.
- “L’avenir des recherches sur les livres liturgiques du Moyen Âge occidental”, *Études Grégoriennes* XXXVI (2009), 295-304.

- “Exégèse et liturgie dans le haut Moyen Âge: l'exemple des autels portatifs”, *Präsenz und Verwendung der Heiligen Schrift im christlichen Frühmittelalter*, ed. Patrizia Carmassi. Wiesbaden: Harrassowitz, 2008, 359-371.
- “Performing the Liturgy”, *The Cambridge History of Christianity: Early Medieval Christianities, c.600-c.1100*, volume 3, ed. Thomas F.X. Noble and Julia M.H. Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 472-488.
- “Imaginile rituale: ‘Locuri’ de comunicare a sacrului?”, *Ars Transsilvaniae* XVIII (2008), 27-40.
- “La peinture murale, l'enluminure et la liturgie : influences, interactions, échanges”, in *Les fonts de la pintura romanica*, ed. Milagros Guardia and Carles Mancho. Barcelona: Universitat de Barcelona, Publicacions i Edicions, 2008, 13-26.
- “Les images rituelles: des ‘lieux’ de communication du sacré?”, *Italia sacra*, 82 (2008), 19-33.
- “Les ordinaires liturgiques de Saint-Martial de Limoges”, *Saint-Martial de Limoges: Ambition politique et production culturelle (x^e-xiii^e siècle)*, ed. Claude

Andraut-Schmitt. Limoges: Pulim, 2007, 509-520.

“Rome, la réforme grégorienne et la liturgie: État de la question et perspectives de recherches”, *Roma e la riforma gregoriana: Tradizioni e innovazioni artistiche (xi-xii secolo)*, ed. Serena Romano and Julie Enckell Julliard. Rome: Viella, 2007, 13-23.

“The Image of the Bishop in the Middle Ages”, *The Bishop Reformed: Studies in Episcopal Power and Culture in the Central Middle Ages*, ed. Anna Trumbore Jones and John Ott. Aldershot: Ashgate, 2007, 84-89.

“Les fonctions pratiques et symboliques du vin dans la liturgie du haut Moyen Âge occidental”, *Olio e vino nell’alto medioevo, settimana della fondazione del centro italiano di studi sull’alto medioevo, LIV, Spoleto, 20-26 aprile 2006*, Spoleto: Presso la sede della Fondazione, 2007, II 1212-1249.

“La liturgie de la Sainte-Chapelle: Un modèle pour les chapelles royales françaises?”, *La Sainte-Chapelle de Paris. Royaume de France ou Jérusalem Céleste ? Actes du colloque, Paris, décembre 2001*, ed.

Christine Hediger. Turnhout: Brepols, 2007, 101-111.

“Préface”, Janet Marquardt, *From Martyr to Monument: The Abbey of Cluny as Cultural Patrimony*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, XIII-XIV.

“Préface”, Cécile Voyer, *Faire le ciel sur la terre : les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon (xii^e siècle)*, Turnhout: Brepols, 2007, 1-4.

“Art and Liturgy in the Middle Ages: Survey of Research (1980-2003) and Some Reflections on Method”, *Journal of English and Germanic Philology* 105 (2006), 170-184.

“Tradition antique et ‘modernité’ dans les évangiles de Sainte-Croix de Poitiers”, *Ikonotheke* 19 (2006), 67-80.

“Rom, die Gregorianische Reform und die Liturgie”, *Canossa, 1077: Erschütterung der Welt: Geschichte, Kunst und Kultur am Anfang der Romanik*, II, ed. Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff. Munich: Hirmer, 2006, 277-282.

“The Role of Nature in the Definition of Sacred Space in Medieval Europe”, *Art, Ethics and Environment: A Free Inquiry into the*

Vulgarly Received Notion of Nature, ed. Aesa Sigurjonsdottir and Olafur Pall Jonsson. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2006, 36-44.

“Jalons pour une histoire de la liturgie (v^e-xiii^e siècles)”, *Divina Officia: Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter*, ed. Patrizia Carmassi. Wolfenbüttel: Harrassowitz, 2005, 3-18.

“Art et liturgie au Moyen Âge: Réflexions méthodologiques”, *Art et architecture en Suisse*, 56 (2005), 46-53.

Avec Marcello Angheben, Aurélia Bolot, Noël Richard, Christine Fernandez, Jean Dhombres, “Images médiévales et nouvelles technologies de l’information: lectures d’images et indexation par le contenu”, *le médiéviste et l’ordinateur*, édition électronique, 2005.

“Les peintures de la crypte de Tavant: État de la question et perspectives de recherche”, *Reading Medieval Images and Texts: Medieval Images and Texts as Forms of Communication*, ed. Mariëlle Hageman et Marco Mostert. Turnhout: Brepols, 2005, 395-424.

“Les peintures murales et les pratiques liturgiques dans l’église médiévale”,

Peintures murales médiévales, xii^e-xiv^e siècles: Regards comparés, ed. Daniel Russo. Dijon: Editions universitaires de Dijon, 2005, 57-62.

“L’image du ‘Christe-cité de la sagesse’ dans un dessin anglais du xi^e-xii^e siècle”, *Tout le temps du veneour est sanz oyseuseté: Mélanges offerts en l’honneur d’Yves Christe pour son 65e anniversaire*, ed. Christine Hediger. Turnhout: Brepols, 2005, 125-132.

“Préface”, *Cinquante années d’études médiévales: A la confluence de nos disciplines*, ed. C. Arrington, M.-H. Debiès, M. Galderisi, and Éric Palazzo. Turnhout: Brepols, 2005, 7.

“Exégèse, liturgie et politique dans l’iconographie du cloître de Saint-Aubin d’Angers”, *Die mittelalterliche Kreuzgang: Architektur, Funktion, Programm*, ed. Peter Klein. Regensburg: Schnell & Steiner, 2004, 220-240.

“Arts somptuaires et liturgie: le testament de l’évêque d’Elne, Riculf (915)”, *Retour aux sources: Textes, études et documents d’histoire médiévale offerts à Michel Parisse*, ed. Sylvain Gougenheim. Paris: Picard, 2004, 711-717.

- “L’autel de Saint-Guilhem-le-Désert et l’iconographie des autels portatifs du haut Moyen Âge”, *Saint-Guilhem-le-Désert, Le contexte de la foundation, L’autel médiéval de Saint-Guilhem; table ronde d’août 2002*, eds. Xavier Barral i Altet et Christian Lauranson-Rosaz. Montpellier: Amis de Saint-Guilhem-le-Désert, 2004, 115-123.
- “Authenticité, codification et mémoire dans la liturgie médiévale: l’exemple du Prototype de la liturgie dominicaine”, *Aux origines de la liturgie dominicaine: le manuscrit Santa Sabina XIV L 1*, ed. Leonard Boyle and Pierre-Marie Gy. Rome: École française de Rome; Paris: CNRS, 2004, 59-81.
- “Notices de manuscrits liturgiques”, *Catalogue des manuscrits d’Autun*, ed. Claire Maître. Turnhout: Brepols, 2004.
- “Le pontifical-collectaire de Maillezais (Paris, BNF, lat. 964)”, *L’abbaye de Maillezais: Des moines du marais aux soldats huguenots*, ed. Cécile Treffort et Mathias Tranchant. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2004, 111-120.
- “La liturgie épiscopale au Moyen Âge et sa signification théologique et politique”, *La*

imagen del obispo hispano en la Edad Media, ed. Martín Aurell et Ángeles García de la Borbolla. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2004, 61-73.

“Le végétal et le sacré : l’hysope dans le rite de la dédicace de l’église”, *Ritual, Text and Canon Law: Studies in Medieval Liturgy presented to Roger E. Reynolds*, ed. Kathleen G. Cushing and Richard Gyug. Aldershot: Ashgate, 2004, 41-49.

“L’espace et le sacré dans l’antiquité et le haut Moyen Âge: Les autels portatifs”, *Cristianita d’Occidente et cristianita d’Oriente (secoli VI-XI), LI settimana di studio del Centro italiano di studio sull’alto medioevo, Spoleto, 2003*, Spoleto: Presso la sede della Fondazione, 2004, 1117-1160.

“L’espace et le sacré au Moyen Âge: l’apport du décor monumental”, *Art sacré* 18 (2003): 7-21.

“Liturgia e Medioevo”, *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, ed. Daniela Romagnoli. Milan: Silvana, 2003, 247-253.

“L’histoire des autels portatifs par Jean-Baptiste Gattico (1704-1754)”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 34 (2003), 141-146.

“Perspectives d’avenir”, *Le Centre d’études supérieures de civilisation médiévale*,

1953-2003, ed. Georges Pon, Marie-Hélène Debiès et Bénédicte Fillion. Turnhout: Brepols, 2003, 111-114.

Avec Dominique Iogna-Prat, Anselme Davril, Lin Donnat, “Moines et chanoines: règles, coutumiers et textes liturgiques”, *L’histoire des moines, chanoines et religieux au Moyen Âge: Guide de recherche et documents*, ed. André Vauchez et Cécile Caby. Turnhout: Brepols, 2003, 71-97.

“La liturgie épiscopale au Moyen Âge: réflexions sur sa signification théologique et politique”, *Das Mittelalter* 7 (2002), 71-78.

“Réforme liturgique, spatialisation du sacré et autels portatifs: aux origines de la liturgie itinérante des ordres mendiants”, *Liturgiereformen. Historische Studien zu einem bleibenden Grundzug des christlichen Gottesdienstes* I, ed. Martin Klöckener and Benedikt Kranemann. Münster: Aschendorff, 2002, 363-377.

“1953-2003: Le cinquantenaire du Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale”, *Cahiers de Civilisation Médiévale* 45 (2002), 4-5.

“Le calendrier liturgique et l’espace monastique au Moyen Âge: l’Horologium stellare

- monasticum (xie siècle) », *Les calendriers. Leurs enjeux dans l'espace et dans le temps*, ed. Jacques Le Goff, Jean Lefort, et Perrine Mane. Paris: Somogy, 2002, 37-43.
- “Commentaire sur le thème Religion et Liturgie”, *Les tendances actuelles de l'histoire médiévale en France et en Allemagne*, ed. Jean-Claude Schmitt et Otto Gerhard Oexle. Paris: Publications de la Sorbonne, 2002, 227-229.
- “Les mots de l'autel portatif: contribution à la connaissance du latin liturgique au Moyen Âge”, *Les historiens et le latin médiéval : Colloque tenu à la Sorbonne, les 9, 10 et 11 septembre 1999*, ed. Monique Goullet et Michel Parisse. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001, 247-258.
- “La lumière et la liturgie au Moyen Âge”, *PRIS-MA XVII* (2001), 91-104.
- Avec Bénédicte Palazzo-Bertholon, “Archéologie et liturgie: l'exemple de la dédicace de l'église et de la consécration de l'autel”, *Bulletin Monumental* 159 (2001), 305-316.
- “L'ordo synodal du pontifical de Poitiers: Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand ms. 39 (163)”, *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest* 15 (2001), 237-245.

- “Rites et société chrétienne: La liturgie”, *Le Pays cathare: Les religions médiévales et leurs expressions méridionales*, ed. Jacques Berlioz. Paris: Editions du Seuil, 2000, 231-244.
- “La liturgie de l’Occident médiéval autour de l’an mil: État de la question”, *Cahiers de Civilisation Médiévale* 43 (2000), 371-394.
- “La Jérusalem céleste contemplée par Isaïe”, *Iconographica: Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, ed. Robert Favreau et Marie-Hélène Debiès. Poitiers: Université de Poitiers, Centre d’études supérieures de civilisation médiévale, 1999, 165-173.
- “L’évêque et son image: Codification de la ritualité épiscopale dans les pontificaux du xiii^e siècle », *Bulletin de l’Institut Historique belge de Rome* 69 (1999), 165-184.
- “In memoriam. Anne-Elisabeth Urfels, épouse Capot (1971-1986)”, *Transversalités* 70 (1999), 292-293.
- “Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd’hui: un éclairage méthodologique”, *Cahiers de Civilisation Médiévale* 41 (1998), 65-69.
- “La liturgie”, *Pays Cathare* (1998), 147-154.

“Compte rendu d’habilitation d’Éric Palazzo”,
Revue Mabillon 70 (1998), 306-308.

“Foi et Croyance au Moyen Âge: les médiations
liturgiques”, *Annales HSS* 86 (1998), 1131-
1154.

“La liturgie et ses textes: autour de la messe: les
ordines romani et les ivoires du
sacramentaire de Drogon (ix^e siècle)”, *Le
christianisme en Occident du début du vi^e
siècle au milieu du xi^e siècle. Textes et
Documents* ed. F. Bougard. Paris: CDU
SEDES, 1997, 109-116.

“Les livres liturgiques au Moyen Âge”,
L’Information Historique 59 (1997), 67-71.

“Centralisme et régionalisme artistique au
Moyen Âge: le cas des enluminures
carolingiennes et ottoniennes”, *Histoire de
l’art*, 37/38 (1997), 127-128.

“Les fastes de la liturgie: Lettre du diacre
Theotrochus sur la messe à Fulda”, *Autour
de Gerbert d’Aurillac: Le pape de l’an mil*,
ed. Olivier Guyotjeannin et Emmanuel
Poulle. Paris, École des chartes, 1996, 216-
223.

“Prières pour Sylvestre II”, *Autour de Gerbert
d’Aurillac: Le pape de l’an mil*, ed. Olivier
Guyotjeannin et Emmanuel Poulle. Paris,
École des chartes, 1996, 232-235.

Avec Ann-Katrin Johansson, “Jalons liturgiques pour une histoire du culte de la vierge dans l’Occident latin (v^e-xi^e siècles)”, *Marie: Le culte de la vierge dans la société médiévale*, ed. Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo et Daniel Russo. Paris: Beauchesne, 1996, 15-43.

“Marie et l’élaboration d’un espace ecclésial au haut Moyen Âge”, *Marie: Le culte de la vierge dans la société médiévale*, ed. Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo et Daniel Russo. Paris: Beauchesne, 1996, 313-325.

“Tituli et enluminures dans le haut Moyen Âge (ix^e-xi^e siècle): fonctions liturgiques et spirituelles”, *Épigraphie et iconographie: Actes du colloque tenu à Poitiers les 5-8 octobre 1995*, ed. Robert Favreau. Poitiers: Centre d’études supérieures de civilisation médiévale, 1996, 167-191.

“Les livres dans les trésors du Moyen Âge: contribution à l’histoire de la memoria médiévale”, *Annales HSS*, (1997) : 93-118 et *Les trésors de sanctuaires: De l’Antiquité à l’époque romane*, ed. Jean-Pierre Caillet. Paris: Université de Paris X Nanterre, 1996, 137-160.

“La liturgie autour de Tournus au Moyen Âge”,
Saint-Philibert de Tournus: Histoire, archéologie, art: Actes du colloque international du CIER, Tournus 15-19 juin 1994, Tournus: Le Centre, 1995, 87-104.

“Liturgie, Musique et culture au milieu du xiii^e siècle : autour du Ms. Roma, Santa Sabina XIX L.1, prototype de la liturgie dominicaine, Rome, 2-4 mars 1995”, *Revue Mabillon* 67 (1995), 309-311.

“Les Rencontres entre historiens et liturgistes organisées par l’Institut Supérieur de Liturgie”, *La Maison-Dieu* 197 (1994), 137-139; *Revue de l’Institut Catholique* 50 (1994): 204-206 ; *Revue Mabillon*, 66 (1994), 299-300.

Avec le Père Guyot, “Les citations liturgiques”,
Identifier sources et citations: L’Atelier du médiéviste I, ed. J. Berlioz. Turnhout: Brepols, 1994, 111-119.

“Une réforme liturgique réussie”, *Historia (L’Europe de Charlemagne)* (1993), 109-116.

“Les formules de bénédiction et de consécration des veuves au cours du haut Moyen Âge”,
Veuves et veuvage dans le haut Moyen Âge, ed. Michel Parisse. Paris: Picard, 1993, 31-36.

“Une image de la société: L’enluminure au Moyen Âge”, *Microscoop* (1993), 10.

“Les pratiques liturgiques et dévotionnelles et le décor monumental dans les églises du Moyen Âge”, L’emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge: Actes du Ve Séminaire international d’art mural, 16-18 septembre 1992, Saint Savin. Saint-Savin: Centre international d’art mural cahier, 1993, 45-56.

“L’enluminure des livres liturgiques: du sacramentaire grégorien au pontifical romano- germanique”, *Le Grand Atlas de l’art* I, 23rd edition. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1994, 244-245.

“Une exposition des manuscrits liturgiques de la Bibliothèque Vaticane», *Revue Mabillon* 65, (1993), 306-309.

“Iconographie et liturgie: les mosaïques du baptistère de Kélibia (Tunisie)”, *Archiv für Liturgiewissenschaft* 34 (1992), 102-120.

“Les ordinaires liturgiques comme sources pour l’historien du Moyen Âge: à propos d’ouvrages récents”, *Revue Mabillon* 64 (1992), 233-240.

Avec Claudia Rabel, “*Codices illuminati*: à propos de publications récentes en

Allemagne”, *Bulletin d'Information de la Mission Historique Française en Allemagne* 22 (1991), 83-132.

“Les deux rituels d’un *libellus* de Saint-Amand (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 13764)”, *Rituels: Mélanges offerts au Père Gy*, ed. Paul de Clerck et Eric Palazzo. (Paris: Editions du Cerf, 1990), 423-436.

“L’illustration du codex Gressly, missel bâlois du xi^e siècle”, *Histoire de l’art*, 11 (1990), 15-22.

“Confrontation du répertoire des tropes et du cycle iconographique du tropaire d’Autun”, *La tradizione dei tropi liturgici: Atti dei convegni sui tropi liturgici, Parigi (15-19 ottobre 1985), Perugia (2-5 settembre 1987)*, ed. Claudio Leonardi et Enrico Menestò. (Spoleto: Centro italiano di studi sull’alto medioevo, 1990), 95-123.

“Le rôle des *libelli* dans la pratique liturgique du haut Moyen Âge: histoire et typologie”, *Revue Mabillon*, 62 (1990), 9-36.

“L’illustration de l’évangélaire au haut Moyen Âge”, *La Maison-Dieu* 176 (1988), 67-80.

“Un *libellus missae* du *scriptorium* de Saint-Amand pour Saint-Denis: son intérêt pour la typologie des manuscrits liturgiques”, *Revue Bénédictine*, 99 (1989), 286-292.

Avec François Héber-Suffrin, “L’image dans l’espace liturgique au Moyen Âge”, *Dans vos Assemblées: Manuel de pastorale liturgique*, ed. Joseph Gelineau. (Paris: Desclée, 1989), 169- 182 (texte repris dans *La Maison-Dieu* 177 (1989), 149-166.

Avec Niels Krogh Rasmussen, “Messess privées, livre liturgique et architecture: À propos du ms. Paris, Arsenal 610 et de l’église abbatiale de Reichenau-Mittelzell”, *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques* 72 (1988), 77-87.

“L’iconographie des fresques de Berzé-la-Ville dans le contexte de la réforme grégorienne et de la liturgie clunisienne”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 19 (1988), 169-186.

Avec François Héber-Suffrin, “Introduction aux dispositifs liturgiques du haut Moyen Âge en Lorraine (vii^e-ix^e siècles): sources archéologiques et liturgiques”, *Les Cahiers lorrains* (1988), 199-204.

Avec Michel Parisse, “Notes tironiennes, Wolfenbüttel, 8-9 décembre 1987”, *Bulletin de la Mission Historique Française en Allemagne* 16 (1988), 81-83.

“Le tropaire d’Autun: Le ms. Paris, Bibliothèque de l’Arsenal 1169: sa place dans le groupe des tropaires du haut Moyen Âge”,

Mémoires de la Société Eduenne 54
(1985/1987), 405-420.

“L’iconographie des portails de Vézelay:
Nouvelles données d’interprétation”,
L’Écrit-Voir 4 (1984), 21-32.

Catálogos de exposiciones

“Le sacramentaire de Fulda”, 110-111 et
“Sacramentaire à l’usage de Tours”, 244-
245, *Martin de Tours: le rayonnement de la
cité*. Tours, 2016.

“Relics, Liturgical Space and the Theology of the
Church”, *Treasures of Heaven: Saints,
Relics and Devotion in Medieval Europe*.
ed. Martina Bagnoli, Holger Klein, C.
Griffith Mann, and James Robinson. New
Haven: Yale University Press, 2010, 99-109.

“Notices de manuscrits », *Lumières de l’an mil
en orléanais: autour du millénaire
d’Abbon de Fleury*. Turnhout: Brepols,
2004.

“Les trésors du Moyen Âge”, *Les chemins des
reliques: témoignages précieux et
ordinaires de la vie religieuse à Metz au
Moyen Âge.* Metz, 2000, 12-15.

“Autel portatif”, in *Les chemins des reliques:
témoignages précieux et ordinaires de la*

vie religieuse à Metz au Moyen Âge. Metz, 2000, 67-69.

“Sacramentaire carolingien d’Auxerre (Albi, BM., ms. 4)”, *Saint-Germain d’Auxerre: intellectuels et artistes dans l’Europe carolingienne, ix^e-xi^e siècles*. Catalogue d’exposition, Auxerre, 1990, 201-206.

“L’enluminure à Metz au haut Moyen Âge (viii^e-xi^e siècles)», *Metz enluminée*, catalogue d’exposition, Metz, 1989, 23-44.

Dictionnaires, encyclopédias, bibliographies

“Art and Liturgy (Recent Approaches)”, *Oxford Bibliographies Online, Art History*, 2019.

“Psautier”, *Dictionnaire encyclopédique du livre*, ed. Pascal Fouché. Paris : Edition du cercle de la librairie 2011, 412-413.

“Ritual Images” and “Portable Altars”, *International Encyclopedia of the Middle Ages*, édition électronique, 2005.

Entrées: Psautier, *libelli precum*, cendres, Walafrid Strabon, vase sacré, temporal, sanctus, sacramentaires, pyxide, pontifical, art ottonien, ordines romani, ordinaire, objets liturgiques, mobilier liturgique, missel, livres liturgiques, hymne/hymnaire, homélie/homélaire, graduel, évangélistes, collecte/collectaire,

cérémonial, bénédictionnaire, autel, antiphonaire, Amalaire de Metz, Agnus Dei. *Dictionnaire Encyclopédique de Moyen Âge*, ed. André Vauchez et Catherine Vincent. Paris: Editions du Cerf, 1997. Traduction anglaise, Oxford University Press, 2001.

“Enluminure et liturgie”, *Enciclopedia Universalis CD Rom*, 1999.

“Sacramenti”, *Enciclopedia dell’arte medievale* X, eds. Angiola Maria Romanini et Marina Righetti Tosti. Rome: Istituto della Enciclopedia italiana, 1999, 223-227.

“Libri liturgici”, *Enciclopedia dell’arte Medievale* VII, Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1998, 646-653.

Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. Index. Tomes 1 à 22, 1970-1991, index des auteurs, index thématique, (1993), 5-25.

Reseñas

Vincent Debiais, *Inscrire l’art médiéval. Objets, textes, images*, Turnhout (Utrecht Studies in Medieval Literacy), 2023, *Cahiers de civilisation médiévale*, 270, 2025, 189-191.

Barbara Franzé, *L’Église et les églises. Iconographie du monde grégorien (Rome, Italie, France)*, Turnhout, (Culture et

- société médiévales 42), 2024, *Cahiers de civilisation médiévale*, 270, 2025, 203-205.
- Christian Heck, *Le Retable de l'Annonciation d'Aix. Récit, prophétie et accomplissement dans l'art de la fin du Moyen Âge*, Dijon, 2023, *Studies in Iconography*, 46, 2025, 270-271.
- Franck Ruffiot, *Théodulf d'Orléans, compilateur du Supplementum au Sacramentarium Gregorianum Hadrianum. Le témoignage du corpus des préface eucharistiques*, «Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen-111», Münster, 2021, *Cahiers de civilisation médiévale*, 269, 2025, 90-91.
- Claire Tignolet, *Théodulf d'Orléans (vers 768-820). Histoire et mémoire d'un évêque carolingien*, «Haut Moyen Âge, 46»), Turnhout, 2023, *Cahiers de civilisation médiévale*, 269, 2025, 99-101.
- Matthieu Beaud, *Ces rois mages venus d'Occident: l'offrande des mages dans les arts monumentaux de l'espace féodal*, «Histoire ancienne et médiévale, 179», Paris, 2022, *Speculum*, 99, 2024, 1255-1257.
- Paul Edward Dutton, *Micro Middle Ages*, Cham (The New Middle Ages), 2023, *Cahiers de civilisation médiévale*, 267, 2024, 479-480.

- Félix Heinzer, *Gold in the Sanctuary. Reassessing Notker of St Gall's Liber Ymnorum*, Toronto, (Studies and Texts, 228), *Cahiers de civilisation médiévale*, 266, 2024, 352-353.
- Jean Wirth, *Art et image au Moyen Âge*, Genève, 2022, *Cahiers de civilisation médiévale*, 265, 2024.
- C. Adson Armi, *Studies in Romanesque Architecture and Sculpture. Cluny, Jumières, Montceaux-L'Etoile and Paray-le-Monial*, Rome-Bristo, 2022, *Cahiers de civilisation médiévale*, 263-264, 2023, 313-314.
- Jaume Aurell, *Medieval-Self Coronation. The History and Symbolism of a Ritual*, Cambridge University Press, 2020, *Cahiers de civilisation médiévale*, 262, 2023, 167-168.
- François Heber-Suffrin et Christian Sapin, *L'architecture carolingienne en France et en Europe*, Paris, Picard, 2021, *Cahiers de civilisation médiévale*, 261, 2023, 108-109.
- Philippe Cordez und Evelin Wetter, *Die Krone der Hildegard von Bingen*, «Monographien der Abegg-Stiftung, 21», Abegg-Stiftung, 2019, *Cahiers de civilisation médiévale*, 260, 2022, 398-399.

Jeffrey H. Hamburger, *The Birth of the Author. Pictorial Prefaces in Glossed Books of the Twelfth Century*, Pontifical Institute of Medieval Studies, « Texts, Image, Context. Studies in Medieval Manuscript Illumination 9 », Toronto, 2021, *Cahiers de civilisation médiévale*, 259, 2022, 315-317.

Elna Gerstman, ed., *Abstraction in Medieval Art: Beyond the ornament*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2021, *Speculum*, 98/1, 2023, 254-255.

Bissera Pentcheva, "Performative Images and Cosmic Sound in the Exultet Liturgy of Southern Italy", *Speculum*, 95/2, 2020, p. 396-466, *Cahiers de civilisation médiévale*, 258, 2022, 208-212.

Albiero, Laura, et Eleonora Celora, eds. *Décrire le manuscrit liturgique: Méthodes, problématiques, perspectives*. Bibliologia, 64. Turnhout: Brepols, 2021, 416. *The Medieval Review online*, 2022.

Franck Mercier: Piero della Francesca. Une conversion du regard, Paris: Les Éditions de l'EHESS 2021, in: sehepunkte 22 (2022), Nr. 1 [15.01.2022].

Thomas E. Dale, *Pygmalion's Power: Romanesque Sculpture, the Senses, and Religious Experience*, The Pennsylvania

- State University Press, 2019, *Cahiers de civilisation médiévale*, 254, 2021, 153-155.
- Ordo Virtutum. Hildegarda de Bingen. Estudi, edició crítica i traducció d'Eulàlia Vernet i Mariona Vernet*, Universita de Barcelona, Edicions, 2018. *Cahiers de civilisation médiévale*, 252, 2020, 309-310.
- Celia Chazelle, *The Codex Amiatinus and its "Sister" Bibles: Scripture, Liturgy and Art in the Milieu of the Venerable Bede*, Leyde/Boston, Brill (*Commentaria. Sacred Texts and their Commentaries Jewish, Christian and Islamic*, 10), 2019. *Cahiers de civilisation médiévale*, 250-251, 2020, 165-166.
- Beatrice E. Kitzinger, *The Cross, the Gospels and the Work of Art in Carolingian Age*, Cambridge University Press, 2019. *Cahiers de civilisation médiévale*, 250-251, 2020, 178-180.
- Diane J. Reilly, *The Cistercian Reform and the Art of the Book in Twelfth Century France*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018. *French Studies* 74.1 (2020), 103-104.
- Damien Carraz and Esther Dehoux eds., *Images et ornements autour des Ordres militaires au Moyen Âge: Culture visuelle et culte des saints (France, Espagne du Nord, Italie)*.

Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2016. *Studies in Iconography* 39 (2018): 254-255.

Valentino Pace, *Una Bibbia in avorio: Arte mediterranea nella Salerno del XI secolo*, Milan: Itaca, 2016. *Cahiers de civilisation médiévale* 61 (2018), 97-98.

Philippe Cordez, *Trésor, mémoire, merveilles: Les objets des églises au Moyen Âge*. Paris: Editions de l'EHESS, 2016. *Cahiers de civilisation médiévale*, 60 (2017), 391-392.

Jennifer P. Kingsley, *The Bernward Gospels: Art, Memory and Episcopate in Medieval Germany*. University Park: Penn State University Press, 2014. *Cahiers de civilisation médiévale* 60 (2017), 422-424.

Jeffrey F. Hamburger, *Script as Image*. Leuven: Peeters, 2014. *CAA Reviews*, published March 31, 2017.

Hiltrud Westermann - Angerhausen, *Mittelalterliche Weihrauchfässer von 800 bis 1500*. Petersburg: Michael Imhof Verlag, 2014. *Cahiers de civilisation médiévale* 60 (2017), 214-215.

Henry Parkes, *The Making of Liturgy in the Ottonian Church. Books, Music and Ritual in Mainz, 950-1050*, Cambridge, Cambridge

- University Press, 2015. *Cahiers de civilisation médiévale* 60 (2017), 95-96.
- Pierre Riché, *Manuale Scholarium*, Turnhout, Brepols, 1014. *Cahiers de civilisation médiévale* 60 (2017), 99-100.
- Derek Kruger, *Liturgical Subjects. Christian Ritual, Biblical Narrative and the Formation of the Self in Byzantium*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2014. *Cahiers de civilisation médiévale* 59 (2016), 315-316.
- David Ganz, *Buch-Gewänder: Prachteinbände im Mittelalter*. Berlin: Dietrich Reimer, 2015. *Cahiers de civilisation médiévale* 59 (2016), 442.
- Herbert L. Kessler, *L'œil medieval: Ce que signifie voir l'art medieval*. trad. Fr., Paris: Klincksieck, 2015. *Cahiers de civilisation médiévale* 59 (2016), 312-313.
- Christian Schuffels, *Das Brunograbmal im Dom zu Hildesheim. Kunst und Geschichte einer romanischen Skulptur*, Regensburg, Schnell und Steiner, 2012. *Cahiers de civilisation médiévale* 59 (2016), 523-524.
- Marita Bombek et Gudrun Sporbeck, *Kölner Bortenweberei im Mittelalter*, Regensburg, Schnell und Steiner, 2012. *Cahiers de civilisation médiévale* 58 (2015), 142-143.

- Nino Zchomelidse, *Art Ritual and Civic Identity in Medieval Southern Italy*, University Park: Penn State University Press, 2014. *Cahiers de civilisation médiévale* 57 (2014), 555-556.
- Dominique Barbet-Massin, *L'enluminure et le sacré: Irlande, Grande-Bretagne, VIe-VIIIe siècles*. Paris: PUPS, 2013. *Bulletin Monumental* 172 (2014), 122-123.
- Paolo Piva ed., *Art medieval: Les voies de l'espace liturgique*. Paris: Picard, 2010. *Bulletin Monumental* 170 (2012), 349-350.
- Mise en scènes et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*. éd. Didier Méhu, Turnhout, Brepols, 2007. *Cahiers de civilisation médiévale* 54 (2011), 210-213.
- Giles Constable éd. et Bernard S. Smith trad., *Three Treatises from Bec on the Nature of Monastic Life*, Toronto, University of Toronto Press, 2008. *Cahiers de civilisation médiévale* 54 (2011), 89-91.
- Manuela Beer, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Mit einem Katalog der erhaltenen Denkmäler*, Regensburg, Schnell und Steiner. *Cahiers de civilisation médiévale* 53 (2010), 181-182.

- Fabrizio Crivello, *Le omelie sui vangeli di Gregorio Magno a Vercelli. Le miniature del ms. CXLVIII/8 della Biblioteca Capitolare*, Florence, SISMEL edizioni del Galluzzo, 2005. *Cahiers de civilisation médiévale* 53 (2010), 63-64.
- Michele Bacci, *Lo spazio dell'anima. Via di una chiesa medievale*. Roma/Bari, Laterza, 2005. *Cahiers de civilisation médiévale* 53 (2010), 270-271.
- Mary C. Mansfield, *The Humiliation of Sinners. Public Penance in Thirteenth Century France*, Ithaca-Londres, 2005. *Cahiers de civilisation médiévale* 53 (2010), 84-85.
- Allan Doig, *Liturgy and Architecture. From the Early Church to the Middle Ages*, Aldershot, Ashgate, 2008. *Cahiers de civilisation médiévale* 53 (2010), 67-68.
- Elisabeth Saxon, *The Eucharist in Romanesque France. Iconography and Theology*. Woodbridge, Boydell Press, 2006. *Cahiers de civilisation médiévale* 53 (2010), 212-213.
- Christoph Winterer, *Das Fuldaer Sakramentar in Göttingen: Benediktinisch Observanz und römische Liturgie*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2009. *Cahiers de civilisation médiévale* 52 (2009), 49-56.

- Heidrun Stein-Kecks, *Dear Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst. Studien zu den Bildprogrammen*, München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2004. *Cahies de civilisation médiévale* 52 (2009), 320-321.
- Wolfgang et Rita Heuser éd., *Otfrid von Weissenburg. Evangelienbuch. I/1 Edition nach dem Wiener Codex 2687. Text und Edition*, 3 Bde., Tübingen, Niemeyer, 2004-2006. *Cahiers de civilisation médiévale* 52 (2009), 301-302.
- Jane Geddes, *Dear Albani-Psalter. Eine englische Prachthandschrift des 12. Jahrhunderts für Christina von Markyate*, Regensburg, Schnell und Steiner, 2005. *Cahiers de civilisation médiévale* 52 (2009), 16-17.
- Beate Braun-Niehr, *Das Brandenburger Evangelistar*, Regensburg, Schnell und Steiner, 2005. *Cahiers de civilisation médiévale* 52 (2009), 171-172.
- Christoph Pertersen, *Ritual und Theater. Messalegorese, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter*, Tübingen, Niermeyer, 2004. *Cahiers de civilisation médiévale* 52 (2009), 186-187.
805. *Liudger wird Bischof. Spuren eines Heiligen zwischen York, Rom und Münster*, ed. Gabriel Isenberg und Barbara Romme,

- München, Zabern, 2005. *Cahiers de civilisation médiévale* 52 (2009), 45.
- Liturgische Gewänder und andere Paramente im Dom zu Brandenburg*, éd. Helmut Reihlen, Regensburg, Schnell und Steiner, 2005. *Cahiers de civilisation médiévale* 51 (2008), 280.
- Bettina Wagner ed., *Aussen-Ansichten. Bucheinbände aus 1000 Jahren aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Wiesbaden, Harrossowitz, 2006. *Cahiers de civilisation médiévale* 51 (2008), 409-410.
- Elisabeth Klemm, *Die Ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden, Reichert, 2004. *Cahiers de civilisation médiévale* 51 (2008), 394-395.
- Deborah Verkerk, *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004. *Cahiers de civilisation médiévale* 51 (2008), 303-304.
- Corinne J. Vause et Frank C. Gardiner, trad. Et introd., *Pope Innocent III. Between God and Man. Six Sermons on the Priestly Office*, Washington, The Catholic University of America Press, 2004. *Cahiers*

de civilisation médiévale 51 (2008), 300-301.

Gude Suckale-Redlefsen, *Die Handschriften des 8. bis 11 Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg*, 2 Bde., Wiesbaden, Harrossowitz, 2004. *Cahiers de civilisation médiévale* 51 (2008), 295-296.

Deborah Mauskopf Deliyannis, ed. *Agnellus of Ravenna. The Book of Pontiffs of the Church of Ravenna*. Washington: Univ. of America Press, 2004. *Cahiers de civilisation médiévale* 50 (2007), 89.

Hannelore Sachs, Ernst Badstübner et Helga Neumann, eds. *Wörterbuch der christlichen Ikonographie*. Rastibonne: Schnell & Steiner, 2004. *Cahiers de civilisation médiévale* 50 (2007), 105.

Herbert Schutz, *The Carolingians in Central Europe, their History, Arts and Architecture: A Cultural History of Central Europe, 750- 900*. Leyden: Brill, 2004. *Cahiers de civilisation médiévale* 50 (2007), 105-106.

Rosamond McKitterick, *History and Memory in the Carolingian World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. *Cahiers de civilisation médiévale* 50 (2007), 87-88.

Celia Chazelle and Burton Van Name Edwards, eds., *The Study of the Bible in the Carolingian Era*. Turnhout: Brepols, 2004. *Cahiers de civilisation médiévale* 49 (2006), 182-183.

Alcuin. *De York à Tours. Ecriture, pouvoir et réseaux dans l'Europe du Haut Moyen Age*, dir. Philippe Depreux et Bruno Judic, Rennes, Presses Universitaires, 2004. *Cahiers de civilisation médiévale* 49 (2006), 177-178.

Alain Boureau, Monique Goullet, Pascal Collomb, Laurence Moulinier eds., *Jacques de Voragine: La Légende dorée*. Paris: Gallimard, 2004. *Cahiers de civilisation médiévale* 49 (2006), 75-76.

Christiana Whitehead, *Castles of the Mind. A Study of Medieval Architectural Allegory*. Cardiff: University of Wales Press, 2003. *Cahiers de civilisation médiévale* 49 (2006), 402-403.

John Williams, *The Illustrated Beatus: A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse.V: The Twelfth and Thirteenth Centuries*. London: Harvey Miller Publishers, 2003. *Cahiers de civilisation médiévale* 49 (2006), 403-404.

Ernst Kantorowicz, *Laudes Regiae. Une étude des acclamations liturgiques et du culte du souverain au Moyen Age*, trad. fr., Paris, Fayard, 2004. *Revue d'histoire ecclésiastique* (2006), 32.

Jérôme Baschet, *La civilisation féodale: de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*. Paris: Ubier, 2004. *Cahiers de civilisation médiévale* 48 (2005), 257-258.

Colin Stuart Drake, *The Romanesque Fonts of Northern Europe and Scandinavia*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2002, *Cahiers de civilisation médiévale* 48 (2005), 278-279.

Jean-François Cottier, 'Anima mea.' *Prières privées et textes de dévotion du Moyen Âge latin: Autour des prières ou méditations attribuées à Anselme de Cantorbéry (XIe -XIIe siècle)*. Turnhout: Brepols, 2002. *Cahiers de civilisation médiévale* 48 (2005), 269-270.

Kristin Haney, *The St. Albans Psalter: An Anglo-Norman Song of Faith*. New York: Peter Lang, 2002. *Cahiers de civilisation médiévale* 48 (2005), 62-63.

Marcia Kupfer. *The Art of Healing: Painting for the Sick and the Sinner in a Medieval Town*. University Park: Penn State

- University Press, 2003. *Cahiers de civilisation médiévale* 48 (2005), 289-290.
- Pierre-Alain Mariaux. *Warmond d'Ivrée et ses images: Politique et création iconographique autour de l'an mil*. Bern: Lang, 2002. *Cahiers de civilisation médiévale* 48 (2005), 181-183.
- Stefanie Seeberg. *Die Illustrationen im Admonter Nonnenbrevier von 1180: Marienkrönung und Nonnenfrömmigkeit: Die Rolle der Brevierillustration in der Entwicklung von Bildthemen im 12. Jahrhundert*. Wiesbaden: Reichert Ludwig, 2002. *Cahiers de civilisation médiévale* 48 (2005), 407-408.
- Victor Saxer. *Sainte-Marie-Majeure: une basilique de Rome dans l'histoire de la ville et de son Église (Ve-XIIIe s.)*. Rome: Ecole française, 2001. *Cahiers de civilisation médiévale* 48 (2005), 92-93.
- Gunilla Iversen, *Chanter avec les anges. Poésie dans la messe médiévale. Interprétations et commentaires*, Paris: Editions du Cerf, 2001. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 86-88.
- Jérôme Baschet, *Le sein du père: Abraham et la paternité dans l'Occident medieval*. Paris:

- Gallimard, 2004. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 58-59.
- Hermann Hauke, *Katalog der lateinischen Fragmente der Bayerischen Staatsbibliothek München, 2: Clm 29315-29520*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2001. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 193-194.
- The Liturgy of the Medieval Church*, ed. Th. Hefferman et E. Ann Matter, Kalamazoo, Medieval Institute, 2001. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 318-319.
- Anna Rosa Calderoni Masetti, *Il pergamino di Guglielmo per il duomo di Pisa oggi a Cagliari*. Pisa: Opera della Primaziale Pisana, 2000. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 71-72.
- Catherine E. Karkov, *Text and Picture in Anglo-Saxon England: Narrative Strategies in the Junius 11 Manuscript*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 212-213.
- Colum Hourihane, ed., *King David in the Index of Christian Art*. Princeton: Princeton University Press, 2002. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 194-195.

- Fabrizio Crivello, *La miniatura a Bobbio tra IX e X secolo e i suoi modelli carolingi*. Turin: Allemandi, 2001. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 187-188.
- Giulia Orofino, *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino II. 2: I codici preteobaldiani e teobaldiani*. Cassino: Univers. degli Studi, 2000. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 97-99.
- Joan Sureda, ed. *Summa pictorica: El esplendor de la Edad Media*. Barcelona: Planeta, 1999. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 100-101.
- M. Brandt, ed., *Abglanz des Himmels: Romande in Hildesheim: Katalog zur Ausstellung des Dom-Museums Hildesheim*. Ratisbonne: Schnell & Steiner, 2001. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 171-172.
- Mary Carruthers, *Le livre de la mémoire: une étude de la mémoire dans la culture médiévale* [trad. française]. Paris: Macula, 2002.
- Mary Carruthers. *Machina memorialis: méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge* [trad. française]. Paris: Gallimard, 2002. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 180-181.

- Peter Dinzelbacher, *Himmel, Hölle, Heilige: Visionen und Kunst im Mittelalter*. Darmstadt: Primus Verlag GMBH, 2002. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 297-298.
- Philippe Buc, *Dangereux rituel: de l'histoire médiévale aux sciences sociales*. Paris: PUF, 2003. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 293-294.
- Quitterie Cazes and Maurice Scelles, *Le cloître de Moissac*. Bordeaux: Editions Sud-Ouest, 2001. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 388-389.
- Sarah Hamilton, *The Practice of Penance 900-1050*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2001. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 395-397.
- Yitzhak Hen, *The Royal Patronage of Liturgy in Frankish Gaul to the Death of Charles the Bald (877)*, London, Boydell and Brewer, 2001. *Cahiers de civilisation médiévale* 47 (2004), 84-86.
- Adam S. Cohen, *The Uta Codex: Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany*. University Park, Pennsylvania State University Press, 2000. *Cahiers de civilisation médiévale* 46 (2003), 77-78.

- Justin E. A. Kroesen, *The Sepulchrum Domini through the Ages: Its Form and Function*. Louvain: Peeters, 2000. *Cahiers de civilisation médiévale* 46 (2003), 87-88.
- Piroska Nagy, *Le don des larmes au Moyen Age. Un instrument spirituel en quête d'institution (Ve-XIIIe siècle)*, Paris: Albin Michel, 2000. *Cahiers de civilisation médiévale* 46 (2003), 281-283.
- Louis Van Tongeren, *Exaltation of the Cross. Toward the Origins of the Fest of the Cross and the Meaning of the Cross in Early Medieval Liturgy*, Louvain/Paris, Peeters, 2000. *Cahiers de civilisation médiévale* 46 (2003), 98-99.
- M. C. Ferrari, J. Schroeder and H. Trauffer. eds., *Abtei (Die) Echternach, 698-1998*. Echternach: CLUDEM, 1999. *Cahiers de civilisation médiévale* 45 (2002), 363-364.
- John Williams, ed., *Imaging the Early Medieval Bibles*. University Park: Pennsylvania State University Press 1999. *Cahiers de civilisation médiévale* 45 (2002), 378-379.
- Les reliques. Objets, cultes, symboles. Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer), 4-6 septembre 1997*, éd. Edina Bozoky et Anne-Marie Helvétius, Turnhout, Brepols,

1999. *Cahiers de civilisation médiévale* 44 (2001), 94-96.

Robert Amiet, *Les manuscrits liturgiques du diocèse de Lyon. Description et analyse*, Paris: CNRS, 1998. *Cahiers de civilisation médiévale* 44 (2001), 160-161.

Christian Davy, *La peinture murale romane des Pays de la Loire: l'indicible et le ruban plissé*. Laval, 1999. *Cahiers de civilisation médiévale* 44 (2001), 77-78.

Giorgio Schianchi dir., *Il battistero di Parma. Iconografia, iconologia, fonti letterarie*, Milano: Vita e pensiero, 199. *Cahiers de civilisation médiévale* 44 (2001), 197-198.

Handschriftenarchiv Bernhard Bischoff. Microfiche-Edition, Hrsg. v. Arno Mentzel-Reuters, München, Monumenta Germaniae Historica, 1997. *Revue d'histoire ecclésiastique* 96 (2001), 205-206.

Pierre Dor, *Les reliquaires de la Passion en France du V^e au XV^e siècle*, Amiens: CAHMER, 1999. *Cahiers de civilisation médiévale* 44 (2001), 177-178.

Tuomas Heikkilä, *Das Kloster Fulda und der Goslarer Rangstreit*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1998. *Cahiers de civilisation médiévale* 44 (2001), 187-188.

- Elena Alfani, *Santi, supplizi e storia nella pittura murale lombarda del XII secolo: la cappella di San Martino a Carugo*. Rome: Nuova Argos, 2000. *Cahiers de civilisation médiévale* 44 (2001), 159-160.
- Giorgio Schianchi, ed. *Il battistero di Parma: Iconografia, iconologia, fonti letterarie*. Milano: Vita e pensiero, 1999. *Cahiers de civilisation médiévale* 44 (2001), 197-198.
- Roger E. Reynolds, *Clerics in the Early Middle Ages. Hierarchy and Images*. London: Variorum Reprints, 1999 et *Clerical Orders in the Early Middle Ages. Duties and Ordinations*. London: Variorum Reprints, 1999. *La Maison-Dieu* 225 (2001), 145-146.
- Jürgen Bärsch, *Die Feier des Osterfestkreises im Stift Essen ac dem Zeugnis der Liber Ordinarius (Zweite Hälfte 14. Jahrhundert). Eine Beitrag zur Liturgiegeschichte der deutschen Ortskirchen*. Münster, Aschendorff Verlag, 1997. *La Maison-Dieu* 225 (2001), 146-147.
- Richard A. Jackson, *Ordines coronationis Franciae. Texts and Ordines for the Coronation of Frankish and French Kings and Queens in the Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania

- Press, 2 vols., 1999, 2000. *Cahiers de civilisation médiévale* 44 (2001), 388-389.
- Kurt Weitzmann, Massimo Bernabo and Rita Tarasconi, eds., *The Byzantine Octateuchs*. Princeton: Princeton University Press, 1999, 2 volumes. *Cahiers de civilisation médiévale* 44 (2001), 100-101.
- Lourdes Diego Barrado, *Nacido del fuego: el arte del hierro románico en torno al camino de Santiago*. Saragossa: Mira, 1999. *Cahiers de civilisation médiévale* 44 (2001), 175-176.
- Soledad de Silva y Verastegui, *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla: Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1999. *Cahiers de civilisation médiévale* 44 (2001), 98-100.
- Nino M. Zchomelidse, *Santa Maria Immacolata in Ceri: Pittura sacra al tempo della Riforma Gregoriana. Sakrale Malerei im Zeitalter der Gregorianischen Reform*. Rome: Archivio Guido Izzi, 1996. *Cahiers de civilisation médiévale* 43 (2000), 119-120.
- John Williams, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse II: The Ninth and Tenth*

Centuries, III: The Tenth and Eleventh Centuries, London: Harvey and Miller, 1994/1998. *Cahiers de civilisation médiévale* 43 (2000), 74-75.

Robert Deshman, *The Benedictional of Æthelwold*. Princeton: Princeton University Press, 1995. *Cahiers de civilisation médiévale* 42 (1999), 404-406.

Angelus Häussling, *Christliche Identität aus der Liturgie. Theologische und historische Studien zum Gottesdienst der Kirche*, Münster: Aschendorff, 1997. *La Maison-Dieu* 217 (1999), 165-166.

Gude Suckaler-Redlfesen, *Die Handschriften des 12. Jahrhunderts des Staatsbibliothek Bamberg*, Wiesbaden, Harrossowitz, 1995. *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes* 157 (1999), 291.

Die Konzilsordines des Früh - und Hochmittelalters, Herausgegeben von Herbert Schneider, Hannover, *Mondumenta Germaniae Historica*, 1996. *Revue des Etudes Augustiniennes* 45/1 (1999), 216.

Jean-Charles Picard, *Evêques, saints et cités en Italie et en Gaule. Etudes d'archéologie et d'histoire*, Rome: Ecole Française de Rome,

1998. *Revue Mabillon* ns. 10 (71) (1999), 353-354.
- F. Kohlschein und P. Wünsche ed., *Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liutgie im mittelalterlich Kathedralen und Stiftskirchen*, Münster: Aschendorff, 1998. *La Maison-Dieu* 218 (1999), 167-168.
- Marta Cristiani, *Tempo rituale e tempo storico. Comunione cristiana e sacrificio. Le controversie eucharistiche nell'alto medioevo*, Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1997. *Revue d'histoire ecclésiastique* 94 (1999), 247-248.
- Yitzhak Hen (éd.), *The Sacramentary of Echternach (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 9433)*, London: Boydell and Brewer, 1997. *Francia* 26/1 (1999), 313-314.
- Sirka Heyne, *Studien zur Mainzer und Fuldaer Liturgiegeschichte*, Mainz, Mittelrheinische Kirchengeschichte, 1996. *Francia* 26/1 (1999), 314-315.
- G. Knoll, ed., *Das Echternacher Evangelistar Kaiser Heinrichs III: Staats-und-Universitätsbibliothek Bremen Ms. b. 21*. Wiesbaden, 1995. *Bulletin Monumental*, 156 (1998), 416.
- The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*. Catalogue de

l'exposition tenue à Utrecht, 31 août-17 novembre 1996), Utrecht: Hes Publishers, 1996. *Bulletin du bibliophile* (1998), 181-182.

L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, sous la direction de Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, Paris: Léopard d'Or, 1996. *Revue Mabillon* ns 1 (70 (1998), 331-333.

Kloster Fulda in der Welt der Karolinger und Ottonen. Herausgegeben von Gangolf Schrimpf, Frankfurt am Main: Verlag J. Knecht, 1996. *Revue Mabillon* ns 1 (70 (1998), 314-315.

Hartmut Hoffmann, *Bamberger Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts*, Hannover: Hahn, 1995. *Francia* 24 (1997), 217-218.

Marcel Metzger, *Les sacramentaires*, "Typologie des sources du Moyen Age occidental 70", Turnhout, Brepols, 1994. *La Maison-Dieu* 209 (1997), 132-134.

Mittelalterliche Bücherverzeichnisse des Klosters Fulda und andere Beiträge zur Geschichte der Bibliothek des Klosters Fulda im Mittelalter, Herausgegeben von Gangolf Schrimpf, Frankfurt am Main: J. Knecht, 1992. *Revue Mabillon* ns. 8 (69 (1997), 345.

Le culte et ses rites. Des témoins manuscrits aux expressions de la dévotion populaire. Actes du colloque international d'Aoste, 2-3 avril 1993, Aoste: La Vallée, 1994. *Revue Mabillon* ns.8 (69) (1997), 349.

Hannele Jussila, *Peter Abelard and Imaginery. Teory and Practice with Special Reference to his Hymns*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1995. *Revue d'histoire ecclésiastique* 91 (1996), 1082.

Henry Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination: An Historical Study*, 2 vols., London: Harvey Miller. *Bulletin Monumental*, 154 (1996), 89-90.

The Winchcombe Sacramentary (Orléans, Bibliothèque municipale, 127 (105), edited by Anselme Davril O.S.B., London, The Boydell Press, 1995. *Revue d'histoire ecclésiastique* 91 (1996), 172-173.

G. Weilandt, *Geistliche und Kunst: Ein Beitrag zur Kultur der ottomisch-sahschen Reichskirche und zur Veränderung künstlerischer Traditionen im späten 11. Jahrhundert*. Köln: Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 1992. *Bulletin Monumental* 154 (1996), 373.

Andreas Odenthal, *Der älteste "Liber Ordinarius" der Stiftskirche St. Aposteln in*

Köln. Untersuchungen zur Liturgie eines mittelalterlichen Kölnisches Sifts, Siegburg, 1994. *La Maison-Dieu* 206 (1996), 164-165.

Guillelmi Duranti. Rationale divinorum officiorum, I-IV, "Corpus Christianorum – Continuatio Mediaevalis CXL", ed. Anselme Davril et Timothy Thibodeau, Turnhout, Brepols, 1995. *La Maison-Dieu* 206 (1996), 161-162.

Michael Ohst, *Pflichtebeitche Untersuchungen zum Busswesen im Hohen und Späten Mittelalter*, Tübingen, 1995. *Revue d'histoire ecclésiastique* 91 (1996), 302.

Antoine Chavasse, *Les lectionnaires romains de la messe au VIIe et au VIIIe siècle, sources et dérivés*, 2 vols., Fribourg, "Spicileggi friburgensis subsidia 22", 1993. *La Maison-Dieu* 205 (1996), 153-154.

Corpus orationum, t. I, A-C, Orationes 1-880, "Corpus Christianorum – Series Latian CLX", Brepols, Turnhout, 1992. *La Maison-Dieu* 205 (1996), 154-155.

Knut Ottosen, *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*, Aarhus: Aarhus University Press, 1993. *La Maison-Dieu* 205 (1996), 155.

Palatinat roman, Abbaye de La Pierre-sui-Vire, “Zodiaque”, 1993. *Revue Mabilon* ns. 6 (67) (1995), 341-342.

Jérôme Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, “Images à l'appui 5”, Paris, Rome, 1991. *Chroniques d'art sacré* 43 (1995): 30 et *La Maison-Dieu* 198 (1994), 149-153.

Richarg Gyug, *Missale Ragusinum. The Missal of Dubrovnik (Oxford, Bodleian Library Canon Liturg. 342)*, Monumenta Liturgica Beneventana I, Studies and Texts 103), Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1990. *Revue d'histoire ecclésiastique* 89 (1994), 185-186.

Robert Taft, *La liturgie des Heures en Orient et en Occident. Origine et sens de l'office divin*, “Mysteria 2”, Turnhout, Brepols, 1991. *La Maison-Dieu* 197 (1994), 156-157.

Hartmut Möller, *Das Quedlinburger Antiphonar (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. 40047, “Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 25”, 3 Bde., Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1990. La Maison-Dieu* 197 (1994), 155-156.

Aimé-Georges Martimort, *Les lectures liturgiques et leurs livres*, “Typologie des

sources du Moyen Age Occidental 64", Turnhout, Brepols, 1992. *La Maison-Dieu* 193 (1993/1994), 149-151.

Robert Amiet, *Le pontifical D'Emeric de Quart. Varia liturgica*, "Monumenta liturgica ecclesiae Augustanae XIV", Aoste, Quart, 1992. *La Maison-Dieu* 193 (1993/1994), 151-152.

Solange Michon, *Le grand passionnaire enluminé de Weissenau et son scriptorium autour de 1200*, Genève, Slatkine, 1990. *Bulletin monumental* 151 (1993), 635-636.

Dietrich Kötzsche (dir.), *Der Quedlinburger Schatz wieder vereint (Katalog zur Ausstellung im Kunstgewerbenmuseum, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, 1992-1993)*, Berlin, Kulturstiftung der Länder, 1992. *Bulletin de la Mission Historique Française en Allemagne* 26/27 (1993), 182-184.

Pedro Fernández Rodríguez, *Introducción a la ciencia litúrgica*, Salamanca, "Glosas 18", 1992. *La Maison-Dieu* 194 (1993), 147-148.

Die Illuminierten lateinischen Handschriften deutscher Provenienz der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin 8-12. Jahrhundert, beschrieben von Andreas Fingernagel, 2 Bde., Wiesbaden,

Harrassowitz, 1991. *Bulletin Monumental* 151 (1993), 636-637.

Jeffrey F. Hamburger, *A 'Liber Precum' in Sélestat and the Development of the Illustrated Prayer Book in Germany*, in *The Art Bulletin*, LXXIII, (1991), 209-236. *Bulletin Monumental* 151 (1993), 636.

Bibliotheca Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter, Katalog Ausstellung, Köln, Belser Verlag, 1992. *Bulletin de la Mission Historique Française en Allemagne* 25 (1992), 114-115.

Jacques Dubois, *Martyrologes. D'Usuard au martyrologe romain*, Abbeville, F. Paillart ed., 1990. *Revue d'histoire ecclésiastique* 87 (1992), 455-456.

Josef Szöverffy, *Latin Hymns*, "Typologie des sources du Moyen Age Occidental 55", Turnhout, Brepols, 1989. *Revue d'histoire ecclésiastique* 87 (1992), 451-452.

Aimé-Goerges Martimort, *Les Ordines, les Ordinaires et les Cérémoniaux*, "Typologie des sources du Moyen Age Occidental 56", Turnhout, Brepols, 1991. *La Maison-Dieu* 191 (1992), 158-160.

Edward F. Foley, *The First Ordinary of the Royal Abbey of Saint-Denis in France (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 526)*,

- “Spicilegium Friburgense 32”, Fribourg, Presses Universitaires de Fribourg, 1990. *La Maison-Dieu* 191 (1992), 157-158.
- L'evangelario di Novara. Legatura dorata e manoscritto cl. 22653 del Musée di Cluny a Parigi*, Novara, 1990. *La Maison-Dieu* 191 (1992), 155-156.
- The Monastic Ritual of Fleury. Orléans, Bibliothèque municipale ms 123 (101)*, Anselme Davril ed., “Henry Bradshaw Society 105”, London, 1990. *La Maison-Dieu* 183/184 (1990), 275-276.
- Matthias Exner, *Die Fresken der Krypta von St. Maximin in Trier und ihre Stellung in der spätkarolingischen Wandmalerei*, Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete, Rheinisches Landesmuseum, Trier, 1989. *Bulletin Monumental* 149 (1991), 137.
- Gabriela Fritzsche, *Die mittelalterlichen Glasmalereien im Regensburger Dom*. Teil 1, 2 vol., Berlin, 1987. *Bulletin Monumental* 150 (1992), 191.
- Jean Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècles)*, Paris, Klincksieck, 1989. *La Revue de l'art* (1990), 108.

Peter K. Klein, "L'art et l'idéologie impériale des Ottoniens vers l'an mil: L'évangélaire d'Henri II et l'Apocalypse de Bamberg", *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 16 (1985), 177-220. *Bulletin Monumental* 148 (1990), 324-325.

Michel Huglo, *Les livres de chant liturgiques*, "Typologie des sources du Moyen Age Occidental 52", Turnhout, Brepols, 1988. *La Maison-Dieu* 181 (1990), 152-153.

Two Anglo-Saxon Pontificals (The Egbert and Sidney Sussex Pontificals) Edited by H.M.J. Banting, "Henry Bradshaw Society 104", London, 1989. *La Maison-Dieu* 181 (1990), 153-154.

Emile Mâle, *Les saints compagnons du Christ*, Paris, Beauchesne, 1988. *La Maison-Dieu* 181 (1990), 154-155.

Psalterium Folchardi (Stiftsbibliothek Sankt Gallen, cod. 23). Farbmikrofiche-Edition. Beschreibung der Buchkünstlerischen Ausstattung von Christoph Eggenberger, München, Hlega Legenfelder, 1989. *Scriptorium* 44 (1990), 229-230.

Michel Perrin, ed. *Raban Maur, De laudibus sanctae crucis*. Paris: Berg international/Amiens, Les Trois Cailloux,

1988. *Bulletin Monumental*, 147 (1989), 365-366.

Martin Klöckener, *Die Liturgie der Diözesandsynode. Studien zur Geschichte und Theologie des Ordo ad synodum des Pontificale romanum*, Münster: Aschendorff, 1986. *La Maison-Dieu* 178 (1989), 167-168.

Heidrun Stein, *Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening*. Regensburg, 1987. *Bulletin Monumental*, 147 (1989), 105-106.

Alois Odermatt, *Der Liber Ordinarius der Abtei St. Arnulf von Metz (Metz, Stadtbibliothek, ms. 132, um 1240), "Spicilegium Friburgense 31"*, Fribourg, Presses Universitaires de Fribourg, 1987. *La Maison-Dieu* 174 (1988), 165-166.

F. Dell'Oro, H. Rogger, B. Baroffio, G. Ferraris, *Monumenta Liturgica Ecclesiae Tridentinae, saeculo XIII antiquiora, vol. IIA, Fontes liturgici – Liber sacramentorum*, Trento, 1985. *La Maison-Dieu* 173 (1988), 156-157.

Liber sacramentorum Engolismensis, Manuscrit BN, lat. 816, le sacramentaire gélasien d'Angoulême, Patrick Saint-Roch ed., "Corpus Christianorum – Series latina 159

C”, Turnhout, Brepols, 1987. *La Maison-Dieu* 173 (1988), 157-159.

Joaquim Bragança, *Processional-Tropario de Alcobaça*, “Musica Lusitaniae Sacra I”, Lisboa, Instituto Gregoriano, 1984. *La Maison-Dieu* 171 (1987), 119.

Joseph Décréaux, *Le sacramentaire de Marmoutier (Autun 19bis) dans l'histoire des sacramentaires carolingiens du 9e siècle*, 2 vols., Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1985. *La Maison-Dieu* 171 (1987), 120-123.

ABORDAJES TEÓRICOS

EL ARTE, LA LITURGIA Y LOS CINCO SENTIDOS EN LA TEMPRANA EDAD MEDIA

Este artículo explora las cuestiones esenciales de un enfoque renovado para el estudio de las relaciones entre arte y liturgia en la Edad Media y sus vínculos fundamentales con los cinco sentidos.¹ Utilizaré un marco metodológico en el que la antropología se vale de consideraciones epistemológicas e históricas para una mejor comprensión del rito medieval. El objeto principal de esta investigación será el manuscrito litúrgico, sus ilustraciones y significado para la dimensión sensorial de la liturgia. Luego de un breve resumen de la historiografía del tema y sus implicaciones metodológicas, examinaré los cinco sentidos en la cultura medieval y la exposición del marco teórico que permite un nuevo análisis de las relaciones entre arte y liturgia en la Edad Media. Luego trataré este nuevo marco teórico a través de la exploración de un caso concreto, el del libro litúrgico ilustrado considerado como “espacio sagrado” que se activa en la liturgia por los cinco sentidos.

Historiografía del tema

¹La segunda parte de este artículo desarrolla una charla dada en una conferencia organizada por el Center for Medieval and Renaissance Studies, University of California, Los Angeles, “Foundations of Medieval Monasticism,” durante enero 2008.

La dimensión sensorial de la liturgia medieval, en la que las imágenes y todas las creaciones participaron plenamente,² fue un componente importante en la antropología de los rituales de la Iglesia medieval. En el centro de esta antropología de la liturgia medieval y de su pronunciada dimensión sensorial no se encontraban únicamente las creaciones artísticas destinadas al ritual mismo, sino también todo tipo de expresiones litúrgicas que apelaban a los sentidos. En el pasado, muchos eruditos distinguidos han vislumbrado la naturaleza fundamentalmente sensorial de la liturgia medieval y el papel destacado que jugó el arte en esta percepción, pero sus ideas generalmente no han recibido la atención que merecen. En primer lugar, han señalado que la liturgia comprende rituales cuya naturaleza es fundamentalmente sensorial, y en los que el arte juega un papel fundamental. En segundo lugar, desarrollaron la idea de acuerdo con la que la liturgia en general —pero más particularmente la liturgia medieval— constituía la “síntesis de las artes” por excelencia, tanto que el propio “arte sacro” podría convertirse en “liturgia”, que no descarta su dimensión histórica y la forma en que aborda ideas políticas, sociales o

² Sobre la relación entre arte y liturgia en la Edad Media, véase Éric Palazzo, “Art and Liturgy in the Middle Ages: Survey of Research” (1980-2003) y “Some Reflections on Method”, *Journal of English and Germanic Philology* 105 (2006), 170-184; así como *Liturgie et société au Moyen Age* (Paris, 2000).

filosóficas. Dom Jean Leclercq presentó este innovador punto de vista de manera notable en su ya clásico libro *L'amour des lettres et le désir de Dieu*.³ También está en el corazón de la conferencia inaugural del gran liturgista Joseph Andreas Jungmann, en la Universidad de Innsbruck en 1953⁴ y en los escritos de Pavel Florensky, cuyas obras parecen ser poco conocidas por los historiadores europeos del arte, en particular.⁵ En varias publicaciones, Florensky presentó muy juiciosamente las líneas principales de lo que considera que son los puntos más importantes de una teoría destinada a describir el ritual de la iglesia como la síntesis perfecta de las artes. De origen ruso, Florensky se vio influido por la teología ortodoxa, en la que, como es bien sabido, las artes se incluyen entre los elementos constitutivos de la liturgia gracias al carácter “divino” de algunas creaciones artísticas, como íconos. En primer lugar, subrayó —al igual que Hans Belting trató de hacer varias décadas más tarde para los objetos religiosos que hoy se conservan en los museos⁶— que un objeto de arte destinado a la liturgia no podía estudiarse

³ Dom Jean Leclercq, *L'amour des lettres et le désir de Dieu* (Paris, 1957), 219-235.

⁴ Joseph-Andreas Jungmann, *Liturgie und Kirchenkunst* (Innsbruck, 1953), traducción francesa: “Liturgie et art sacré”, en *Traditions liturgiques et problèmes actuels de pastorale* (Lyon, 1962), 297-308.

⁵ Véase, en particular, Pavel Florensky, “The Church Ritual as a Synthesis of the Arts,” en *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art* (London, 2002), 97-111.

⁶ Hans Belting, *La vraie image* (Paris, 2007), 59-63.

únicamente como un artefacto de museo e independientemente del entorno ritual en el que se utilizaba. Florensky mostró entonces que un objeto de arte utilizado en la liturgia no podría de ninguna manera ser estudiado sin tener en cuenta las múltiples interacciones entre este objeto y los demás elementos que constituyen la liturgia, como palabras, olores, luces u otros objetos litúrgicos y creaciones artísticas en general. Según Florensky, la liturgia debe ser considerada como una síntesis perfecta de las artes, ya que es la naturaleza misma del ritual dirigirse simultáneamente a los sentidos de la vista, el oído y el olfato, y definirse a la vez por la presencia de los ejecutantes (los celebrantes), por el ritmo de sus acciones durante la celebración o incluso la “plasticidad” de su ropa que interactúa con todas las demás dimensiones “artísticas” de la liturgia y que apelan todos a los sentidos. Relacionado con los escritos de Leclercq, Jungmann y Florensky, el amplio enfoque estético propuesto una vez por Edgar De Bruyne abordó en parte el arte desde el punto de vista de su lugar central en la liturgia, y la usó, además de las creaciones artísticas, para definir la estética medieval.⁷ Para resumir estas ideas de la liturgia como “una síntesis de las artes”, en la que varios elementos sensoriales interactúan, incluyendo

⁷ Edgar De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, 2 vols. (1946; Paris, 1998) especialmente vol.1, pp. 243-306 y 439-477, y vol. 2, 3-29.

una amplia gama de creaciones artísticas presentes y activadas durante la celebración de rituales, cito a Paul Zumthor:

Al darse cuenta (en el nivel más alto de la existencia) del vínculo así como de las transferencias incesantes entre el hombre y Dios, entre el mundo físico y la eternidad, la liturgia ilustró esta tendencia (la participación sensorial) de manera ejemplar: espectacular en sus partes mínimas, *significó* las verdades de fe a través de una compleja interacción auditiva (música, salmodia, lecturas) y visual (los espléndidos edificios; los artistas, su ropa, sus gestos, su danza; los escenarios) percepciones, a veces incluso táctiles: uno toca la pared sagrada, besa el pie de la estatua, el relicario o el anillo del obispo; uno respira el olor del incienso y de la cera de las velas.⁸

Los teólogos medievales habrían estado a favor de la definición de liturgia de Zumthor. Para ellos, además de sus fuertes connotaciones y significados teológicos, la liturgia era por su propia naturaleza una "síntesis de las artes", donde se

⁸ Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale* (Paris, 1987), 287-288. Véase Éric Palazzo, "Performing the Liturgy (600-1100)", *The Cambridge History of Christianity*, vol. 3: *Early Medieval Christianities, ca. 600-1100* (Cambridge, 2008), 472-488. Véase también *Visualizing Medieval Performance: Perspectives, Histories, Contexts*, ed. Elina Gertsman (Ashgate, 2008); Catherine Gauthier, "L'odeur et la lumière des dédicaces. L'encens et le luminaire dans le rituel de la dédicace de l'église au haut Moyen Âge," en *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval* (Turnhout, 2008), 75-90; y Éric Palazzo, "La lumière et la liturgie au Moyen Âge," *PRIS-MA* n° 27 (2001), 91-104.

apela a todos los sentidos, ya que el hombre, hecho de un alma y un cuerpo, es él mismo una imagen, una "representación"⁹ de la Iglesia, tanto en su sentido teológico como en su dimensión material, y representado por la iglesia y todos sus ornamentos previstos, entre otras cosas, para la expresión del carácter sensorial de la liturgia. Un pasaje de una homilía de Rabano Mauro, escrita y sin duda pronunciada en la celebración de la consagración de una iglesia, demuestra este punto:

Estáis bien reunidos hoy, queridos hermanos, para que dediquemos una casa a Dios... Pero hacemos esto si nosotros mismos nos esforzamos por convertirnos en un templo de Dios, y hacemos nuestro mejor esfuerzo para adecuarnos al ritual que cultivamos en nuestros corazones; de modo que al igual que con las paredes decoradas de esta misma iglesia, con muchas velas encendidas, con diversas voces levantadas a través de letanías y oraciones, a través de lecturas y canciones podemos ofrecer más fervorosamente la alabanza a Dios: así debemos siempre adornar los rincones de nuestro corazón con los ornamentos esenciales de las buenas obras, siempre debe crecer en nosotros la llama de la caridad divina y comunitaria, siempre en el interior de nuestro pecho, la santa dulzura de

⁹ Carlo Ginzburg, "Représentation. Le mot, l'idée, la chose," en *A distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire* (Paris, 2001), 73-88.

las palabras celestiales y las alabanzas del Evangelio debe resonar en la memoria. Estos son los frutos de un buen árbol, este el tesoro de un buen corazón, estos son los cimientos de un perito arquitecto, que nuestra lectura del santo Evangelio nos ha recomendado hoy. Estáis todos reunidos aquí, queridos hermanos, para que podamos consagrar esta casa a Dios...¹⁰

Rabano Mauro proporciona una definición de la liturgia que enfatiza la dimensión sensorial de la misma, incluidas las creaciones artísticas. A partir de este texto, Mary Carruthers desarrolló el argumento de que las imágenes materiales visuales reflejan las construcciones mentales de procesos de pensamientos medievales desde el punto de vista de la memoria. Las imágenes funcionaron como recursos mnemotécnicos que contribuyen a la expresión de una forma de pensar. Esta idea excluye la lectura estrictamente funcionalista de las imágenes medievales, y yo añadiría que también subraya la idea de que las imágenes eran consideradas como *loci* del ritual, del cual constituían la dimensión visual, y no eran simplemente objetos funcionales destinados a ser la “Biblia de los analfabetos”¹¹, para parafrasear la

¹⁰ PL 110, cols. 73-74. Nuestra traducción se basa en la versión en inglés de Mary Carruthers, *The Craft of Thought: Memory, Rhetoric and the Making of Images 400-1200* (New York and Cambridge, 1998), 275.

¹¹ Éric Palazzo, “Raban Maur et la liturgie: État de la question et nouvelles perspectives”, en *Raban Maur et son temps*, ed. Philippe Depreux, Stéphan

descripción de la interpretación litúrgica de Rabano Mauro. Finalmente fueron destinados a ser utilizados como modelos por los que toman parte en la liturgia, para animarlos a convertirse en “imágenes” del templo de Dios y cultivar allí los ornamentos de sus corazones, reflejados en el ritual, particularmente imágenes. En opinión de Rabano Mauro, por lo tanto, la liturgia no debe ser considerada simplemente por sus textos sagrados, sino también por su aspecto “multidimensional”, su dimensión sensorial y su realidad “performativa”, ya que los diversos elementos visuales y auditivos se convierten en partes constitutivas del ritual. El ritual puede así convertirse en la expresión de la construcción del templo, todos los hermanos —de hecho, todos los cristianos— deben construir en su interior para convertirse en una “imagen” del templo de Dios y participar en la realización del plan divino, es decir la construcción del templo de la iglesia. De esta forma, quien construye su propio templo más interno sobre la base de los diversos elementos sensoriales del ritual imita o sigue los pasos del “arquitecto sabio”.

Se pueden distinguir dos partes en el texto de Rabano Mauro, claramente distintas, pero también perfectamente complementarias entre sí

Lebecq, Michel Jean-Louis Perrin, and Olivier Szerwiniack. Turnhout: Brepols, 2010, 355-366.

desde el punto de la teología desarrollada por Rabano. Primero, el erudito teólogo carolingio da una definición de la liturgia de la Iglesia que yo describiría como “antropológica”. En segundo término, se ve más de cerca la relación entre el templo y la imagen del sabio arquitecto. En este período, Rabano Mauro, por supuesto, no es el único que piensa en los rituales de la Iglesia y su dimensión sensorial en el sentido más amplio, pero él fue el primero en expresar con tanta precisión esta concepción de la “actuación” litúrgica y ponerla en una perspectiva teológica. Otros famosos teólogos medievales y comentaristas de la liturgia han subrayado esta dimensión sensorial de los rituales de la Iglesia que, de alguna manera, logran plenamente la “síntesis de las artes” mencionada anteriormente, al tiempo que permiten la expresión de un pensamiento teológico muy rico.¹² No puedo, dentro de los límites de estas páginas, resumir la opinión de todos los comentaristas medievales de la liturgia acerca de la importancia de los sentidos en los rituales. Menciono aquí, sin embargo, como ejemplo, los matices sensoriales de los escritos de Bruno de Segni y Sicardo de Cremona. Los comentarios de Bruno sobre los ornamentos litúrgicos se hacen eco en muchos sentidos de las

¹² Francesca Mambelli, “Il problema dell'immagine nei commentari allegorici sulla liturgia,” *Studi Medievali*, vol. 45 (2004), 121-158.

ideas desarrolladas por Rabano Mauro en su homilía de la consagración de una iglesia¹³ y también el largo comentario exegético de Sicardo de Cremona sobre las partes de la iglesia dedicadas a la celebración del culto.¹⁴

Los cinco sentidos en la cultura medieval¹⁵

La liturgia apela a todos los sentidos como una forma de permitir que la humanidad se encuentre con Dios. Mientras afirmo esto, soy plenamente consciente de que, en conjunto, la dimensión sensorial de la liturgia medieval, así como, más en general, el papel desempeñado por los sentidos en la religión cristiana han sido descuidados o suprimidos, ya en la época medieval, por razones relativas a la percepción y el lugar de los sentidos en el cristianismo.¹⁶ Como Jean-Marie Fritz argumentó convincentemente, la perspectiva epistemológica para el estudio del sonido y la audición en la Edad Media implica observar diversos dominios de la cultura medieval, desde

¹³ Bruno of Segni, *Sententiae*, PL 165, cols. 940-942. Véase Herbert L. Kessler, "A Gregorian Reform Theory of Art?", en *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)* (Rome 2007), 25-48.

¹⁴ Sicardi cremonensis episcopi, *Mitralis de officii*, CCCM 228, ed. Gabor Sarbak, Lorenz Weinrich (Turnhout, 2008), 13-23.

¹⁵ Véase Carl Nordenfalk, "Les cinq sens dans l'art du Moyen Age," *Revue de l'art* 34 (1976), 17-28; e idem, "The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 48 (1985), 1-22.

¹⁶ Para una vista general, véase Pierre Adnès, "Garde des sens," *Dictionnaire de spiritualité*, vol. 6 (1967), 117-122; *Micrologus* 10 (2002), una edición dedicada a los cinco sentidos; *Rethinking the Medieval Senses: Heritage, Fascinations, Frames*, editado por Stephen G. Nichols (Baltimore, 2008).

los textos patrísticos hasta la historia de la ciencia, pasando por la arqueología, la literatura y la teología de la liturgia para proponer una visión global de la “ruidosa Edad Media”.¹⁷ Ahora bien, el papel que juegan los sentidos en el cristianismo se puede resumir en un pasaje tomado de un sermón de san Agustín, en el que define qué impresiones recibidas de los sentidos son lícitas:

Entre todos los placeres que afectan a nuestros sentidos, algunos son lícitos; tales son los grandes espectáculos de la naturaleza que encantan la mirada; el ojo, sin embargo, también disfruta del espectáculo del teatro. El oído disfruta del canto armonioso de un salmo sagrado; también le gusta la canción de los *minstrels*. Las flores y los perfumes que también son creación de Dios encantan nuestro sentido de oler; pero también participa con gozo del incienso quemado en los altares de los demonios. El sentido del gusto saborea los alimentos permitidos; pero también le gusta la comida servida en las sacrílegas fiestas de sacrificios idólatras. Lo mismo puede decirse de los abrazos puros e impuros. Como podáis,

¹⁷ Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Age. Le versant épistémologique* (Paris, 2000). Un aspecto menos conocido de la dimensión auditiva en la liturgia medieval trata sobre el grito; véase Pascal Collomb, “*Vox clamantis in Ecclesia*. Contribution des sources liturgiques médiévales occidentales à une histoire du cri,” en *Haro! Noël! Oyê! Pratiques du cri au Moyen Age* (Paris, 2003), 117-130. Sobre la importancia del gusto en la exégesis y teología medieval, véase Rachel Fulton, “Taste and see that the Lord is sweet (Ps. 33.9): The Flavor of God in the Monastic West,” *The Journal of Religion* 86, no. 2 (2006), 169-204; y Mary Carruthers, “Sweetness,” *Speculum* 81, no. 4 (2006), 999-1013.

ved, carísimos hermanos, entre estos deleites materiales, que unos son lícitos y otros prohibidos.¹⁸

Según Agustín y muchos otros destacados teólogos cristianos después de él, los sentidos tienen aspectos positivos, pero también negativos, que la Iglesia debe rechazar y enfrentar, ya que son la razón por la cual la humanidad sucumbió al mal, alentada y excitada por los sentidos, en el momento de la caída. Como escribe Gregorio Magno: “Los sentidos de la vista, el oído, el gusto, el olfato y el tacto son como muchos conductos a través de los que el alma se acerca a los objetos exteriores... son como ventanas a través de las cuales mira el mundo material exterior, y al mirarlo lo desea.”¹⁹ Yo añadiría: para bien o para mal. En un contexto litúrgico, la metáfora que compara a los cinco sentidos con ventanas que permitían al alma acceder al mundo material fue utilizada nuevamente por Sicardo de Cremona en su *Mitralis de officiis*. El padre Marie-Dominique Chenu identificó perfectamente los problemas que surgen del lugar de los sentidos en el cristianismo, específicamente en la liturgia, y más generalmente en el mundo tal como es percibido por los sentidos.²⁰ Como él subraya en su resumen del

¹⁸ *Sermo* CLIX, *PL*. 38, cols. 868-869.

¹⁹ *Moralia In Iob*, libro XXI, cap. II, *PL* 76, col. 189.

²⁰ Marie-Dominique Chenu, “La mentalité symbolique”, en *La théologie au XIIIe siècle* (Paris, 1957), 158-190, especialmente p. 181.

pensamiento agustiniano y de la teología escolástica a partir de las obras de Aristóteles, el signo revela y permite acceder a las ideas que *están en las cosas*.²¹ En consecuencia, el hombre debe buscar a Dios, el creador de todas las cosas, a través de su naturaleza material (sensorial). La misma liturgia medieval es un signo, ya que *revela* a Dios a través de todas *las cosas materiales*. La liturgia se convierte así en un *signum* en pleno sentido teológico, porque a través de su dimensión sensorial y sacramental, revela a Dios y las ideas de las cosas, mucho más que un *símbolo* que enfatiza la analogía entre dos cosas. El signo permite conocer intrínsecamente una cosa. En este contexto, la liturgia establece un vínculo entre lo visible y lo invisible. En otras palabras, el dilema que enfrentaba el cristianismo y la iglesia era rechazar y luchar contra los sentidos, por sus nefastas consecuencias para el destino de la humanidad, manteniendo viva la idea de que a través de la percepción sensorial de las cosas la humanidad puede llegar a conocer íntimamente a Dios y la creación. Aquí, la liturgia —el *signum* teológico por excelencia— se convierte en el espacio mismo donde este dilema puede encontrar expresión, así como también un *locus* teológico donde los sentidos pueden desempeñar plenamente su papel para ayudar a la

²¹ *Ibid.*, p. 182.

comprensión de los signos expresados en la liturgia.

La idea fundamental que surge de las líneas precedentes es que la liturgia y, de manera más general, todos los rituales de la cultura medieval no se componían solo de lugares, ejecutantes y palabras sagradas o sacramentales, sino también de elementos táctiles, visuales y auditivos, es decir, de elementos pertenecientes a la dimensión sensorial manifestada en todos los aspectos del ritual, y más particularmente en el arte, por medio de objetos litúrgicos, de imágenes monumentales que embellecen la iglesia, o incluso las vestiduras de los celebrantes. Desde este punto de vista, es posible evitar una concepción estrictamente “utilitaria” y “funcionalista” de los usos del arte en la liturgia y adoptar una visión más teológica y una percepción filosófica en la que la liturgia, en su dimensión sensorial, también *está presente* y se expresa en la puesta en escena del ritual y su realización real a través de todos los elementos que la constituyen (en primer lugar, el arte).

Habiendo llegado a esta etapa de nuestra reflexión, nos encontramos frente a una nueva aproximación epistemológica a la relación entre arte y liturgia en la Edad Media, cuyo punto crucial se encuentra en la noción de cómo percibimos el mundo de la materia y los medios que proporciona

para acceder a la esencia de una “cosa”.²² El Padre Chenu, una vez más, apuntó pertinentemente la importancia de la percepción de lo “sensorial” en la liturgia medieval. Más allá del hecho de que es parte de la comprensión íntima de Dios, la liturgia realiza plenamente la transferencia del significado de una “cosa” a la materia, sin que la realidad de la cosa se cambie o se pierda en el proceso de significación.²³ Sucede todo lo contrario, porque se cree que la percepción sensorial de la materia juega un papel activo en la comprensión de una “cosa”, revelándola simultáneamente con la experiencia sensorial. Este concepto filosófico-teológico, aplicado por el Padre Chenu al mundo “sensorial” de la liturgia, es uno de los aspectos esenciales de la definición de la fenomenología de la percepción teorizada por Maurice Merleau-Ponty en el siglo XX.²⁴ Según el postulado teórico de Merleau-Ponty para la definición de la fenomenología de la percepción, la acción principal de la relación entre cuerpo y mente está dirigida a experimentar la percepción sensorial de “cosas”, donde reside su esencia. La contribución de Jean-Yves Hameline en cierta manera cierra la

²² Sobre este punto, véase los comentarios de Roland Recht sobre las relaciones entre la física y la metafísica de la visión, que se redefinen en el período gótico: *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XII^e-XV^e siècle)* (Paris, 1999), 134-145.

²³ “La mentalité symbolique”, p. 181.

²⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (Paris, 1964), en particular el capítulo “L'entrelacs- le chiasme”, 170-201, es relevante para el presente argumento. Más reciente, véase Renaud Barbaras, *La perception. Essai sur le sensible* (Paris, 2009).

brecha entre Chenu y Merleau-Ponty. Mejor, en mi opinión, que cualquier otro erudito, Hameline enfatizó correctamente que la liturgia cristiana representa el “espacio de la sensibilidad” *por excelencia*.²⁵ Dentro del muy específico marco espacio-temporal de la celebración de rituales en la iglesia, Hameline enumera las principales características que definen el “espacio de sensibilidad” de la liturgia, cuya naturaleza pertenece tanto a la fenomenología de Merleau-Ponty como al argumento histórico-teológico de Chenu, o como en cuanto a la definición de la liturgia del siglo IX de Rabano Mauro.²⁶ Este “espacio de sensibilidad” de la liturgia se compone ante todo de elementos, cuya mayoría apela a los sentidos (incluidas las creaciones artísticas), que coexisten en estrecha proximidad durante las secuencias rituales de cualquier ceremonia, y que resultan en lo que Hameline llama una “experiencia intersensorial o una convergencia de modalidades sensoriales”.²⁷ Gracias a la interacción entre los diversos elementos que constituyen la liturgia, lo que llamo el lugar de la “activación” de estos elementos. Es al mismo tiempo común a todos y en particular a cada uno de estos elementos, y crea y posibilita la *in presentia*, es decir, decir (más allá de la teoría de

²⁵ Jean-Yves Hameline, *La poétique du rituel* (Paris, 1997).

²⁶ *Ibid.*, pp. 93-123.

²⁷ *Ibid.*, pp. 108-109.

Hameline) la manifestación de lo invisible contenido en lo visible a través de la activación de la dimensión sensorial.²⁸ En esta “activación”, la fenomenología de la percepción juega un papel principal y decisivo al proporcionar acceso a la esencia y conocimiento de estos elementos sensoriales. Aquí de nuevo me doy cuenta de que existe una similitud entre el “funcionamiento” multidimensional de la liturgia descrito por Rabano Mauro y el postulado teórico que propongo, basado en algunos de los conceptos introducidos por Hameline. En ambos, se puede observar el mismo predominio de la “activación” interactiva de todos los elementos sensoriales de la liturgia, eludiendo el arte, requisito previo indispensable para alcanzar lo invisible, así como un íntimo conocimiento de las “cosas”. En otras palabras, es posible afirmar que lo que está en juego en la liturgia es la habilitación de la experiencia fenomenológica del mundo material para proveer el desempeño eficiente de la liturgia en su “espacio de sensibilidad” —esto motiva la “activación” de la realidad material— la *ad exercitationem* de todos los símbolos— que revelará lo invisible del *signum* sacramental, y permitirá su *in presentia*. En su comentario sobre la consagración de una iglesia, Rabano Mauro ya menciona esta “activación” de todos los elementos

²⁸ *Ibid.*, pp. 109-112.

sensoriales de la liturgia, incluido el arte, para habilitar y generar la *in presentia*.

Este nuevo marco teórico nos permite no sólo ir más allá de la concepción restrictiva de la liturgia, basada en su funcionalidad y en su eficacia simbólica. También permite proponer una epistemología de los rituales de la Iglesia definidos a partir de sus “expresiones artísticas” de todo tipo. Los cimientos de este marco descansan en la interpretación agustiniana del signo analizada recientemente por Irène Rosier-Catach en su estudio de las palabras sacramentales.²⁹ El nuevo concepto que estoy proponiendo está relacionado con esta teoría cristiana del “signo”: la “activación” de los elementos sensoriales de la liturgia (de los cuales el arte es uno solo), generando la *in presentia* que pretende hacer concreta y “real” la manifestación de lo invisible, siguiendo la teoría teológica del Sacramento.

La historiografía reciente sobre el arte de la Edad Media occidental y sobre el arte bizantino revela un creciente interés por el estudio de la dimensión sensorial de las creaciones artísticas y lo que esto significa para nuestra comprensión de la liturgia en general y de algunos rituales en particular. Ningún estudioso, sin embargo, ha presentado aún un estudio exhaustivo de esta vía

²⁹ Irène Rosier-Catach, *Le parole efficaci. Segno, rituel, sacré* (Paris, 2004), especialmente pp. 481-491.

de investigación que permita un marco teórico global. Aparte de los trabajos de Hans Belting sobre la antropología de las imágenes, que son más sociológicos que fenomenológicos,³⁰ hay que llamar la atención sobre la importancia de la teoría de un libro reciente³¹ de Herbert Kessler. Kessler presta gran atención a la dimensión sensorial del arte medieval, en particular a través de la materialidad de los objetos y artefactos.³² Sobre este tema, menciona la importancia de la materia en la concepción del objeto de arte medieval, subrayando la reflexión de muchos teólogos medievales específicamente sobre la anagogía.³³ En otras palabras, los materiales y la materialidad global de las obras —en particular, las destinadas a utilizarse en la liturgia— desempeñan un papel esencial en su percepción sensorial y en su significado teológico subyacente. Recientemente he intentado mostrar cómo los aspectos materiales de los altares portátiles estaban imbuidos de un significado teológico que

³⁰ *La vraie image*. Véase también Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (Munich, 2001) y Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte* (Paris, 2007).

³¹ Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval Art* (Toronto, 2004).

³² En lo concerniente a la importancia de la materialidad de las obras de arte en un contexto litúrgico, véanse los comentarios de Recht sobre las funciones de la imagen gótica escultórica, cuya naturaleza era esencialmente devocional, y en la que el aspecto táctil de las esculturas desempeñaba un papel central; *Le croire et le voir*, pp. 251–335. Para el período gótico, véase Jacques Pycke, *Sons, couleurs, odeurs dans la cathédrale de Tournai au 15e siècle* (Tournai y Lovaina-la-Nueva, 2003).

³³ Conrad Rudolph, *The "Things of Greater Importance." Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art* (Philadelphia 1990), 17f.

correlacionaba este objeto litúrgico particular con una “representación” de la iglesia tanto en el sentido eclesiológico como material.³⁴ Jean-Claude Bonne, quien también estudió la materialidad de los objetos a través de los materiales utilizados para la elaboración de altares portátiles, definió el concepto de “cosa” aplicado al arte medieval.³⁵ En el corazón de este concepto se puede encontrar no sólo el fuerte significado teológico de la materia tal como se define por los teólogos, sino también algunos aspectos de la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty. El concepto de “cosificación” permite comprender cómo lo sagrado toma prestadas “alguna sustancialidad” a partir de imágenes y obras de arte en general “para hacer presente su propia sustancialidad”.³⁶ En este contexto, la impresión sensorial de la “cosidad” del objeto de arte tiene lugar durante el ritual, permitiendo la expresión teológica del *signum*. La fenomenología de la percepción también está en el centro de otra investigación llevada a cabo por Jean-Claude Bonne sobre la impresión provocada por los colores de las iluminaciones del sacramentario de St.-Etienne en

³⁴ Eric Palazzo, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Age* (Turnhout, 2008).

³⁵ Jean-Claude Bonne, “Entre l'image et la matière: la choseité du sacré en Occident,” *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 69 (1999), número especial *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée* (Rome, 1999), 77-111.

³⁶ *Ibid.*, p. 86.

Limoges (París, BnF lat. 9438, s. XII) en la celebración de la liturgia.³⁷ Bonne trató, muy sugerentemente, de captar cómo los usos rituales de este libro litúrgico y de sus colores permitían acceder a lo invisible desde lo visible a través de los sentidos, en este caso el sentido de la vista, gracias a los colores de las luces. Thomas Lentes también estudió el interés por la materialidad de un determinado objeto litúrgico y las formas en que esta materialidad determina el papel que juega este objeto en el ritual. Lentes analizó cómo la materialidad de los libros evangélicos utilizados para las lecturas litúrgicas durante la celebración de la Eucaristía se mejoró a través de una puesta en escena ritual destinada a subrayar el significado teológico del objeto.³⁸ En todas las tesis se nota el interés por el estudio de la dimensión sensorial de la liturgia y del papel que juegan los objetos litúrgicos en la experiencia de la percepción de lo divino a través de los sentidos. En cuanto a la dimensión auditiva de la liturgia, puedo volver a mencionar el interesante análisis de Eduardo Henrik Aubert, tanto sociopolítico como fónico, del ritual de la coronación que se encuentra en un manuscrito excepcional, el *ordo*

³⁷ Jean-Claude Bonne, "Rituel de la couleur. Fonctionnement et usage des images dans le sacramentaire de Saint-Etienne de Limoges", en *Image et signification. Rencontres de l'Ecole du Louvre* (Paris, 1983), 129-139.

³⁸ Thomas Lentes, "Textus Evangelii. Materialität und Inszenierung des textus in der Liturgie", en *Textus im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld* (Göttingen, 2006), 133-148.

de la coronación de San Luis, ejecutado a mediados del siglo XIII (París, BnF, lat. 1246).³⁹ Observo que estos estudios, aunque se concentran en el papel del arte en la dimensión sensorial de la liturgia medieval, de ninguna manera ignoran el enfoque histórico de las relaciones entre arte y liturgia. En este sentido, siempre es posible combinar armónicamente el nuevo enfoque que propongo a las relaciones entre arte y liturgia con un análisis firmemente anclado en la interpretación histórica de estas relaciones.

Para concluir este rápido repaso a trabajos recientes que estudian la dimensión sensorial de objetos o imágenes medievales y la implicación de esta dimensión en la liturgia y su significado teológico, señalo el interés fundamental de las obras de los estudiosos del arte bizantino. En varias contribuciones que tratan sobre íconos, Robert Nelson y Bissera Pentcheva, siguiendo a muchos eruditos anteriores, mostraron perfectamente cómo estos objetos peculiares del arte medieval y de la liturgia bizantina podían ser interpretados a través de la fenomenología de la percepción.⁴⁰ En el caso de los

³⁹ Eduardo Henrik Aubert, "Le son et ses sens. *L'Ordo ad consecrandum et coronandum regem* (v. 1250)," *Annales. Histoire, Sciences sociales* (2007), pp. 387-411. Jean-Claude Bonne ofreció un enfoque "sensorial" sobre las imágenes en este manuscrito, mostrando la *mise en scène* del ritual de coronación; J. Le Goff, J.-C. Bonne, M.-N. Colette, E. Palazzo (eds.), *Le sacre royal à l'époque de saint Louis* (París, 2001), 93-226.

⁴⁰ Bissera Pentcheva, "The Performative Icons", en *The Art Bulletin* 88 (2006), 631-655; idem, *Sensual Splendor. The Icon in Byzantium* (Filadelfia, 2009); *Holy*

íconos, estamos ante un tipo de objeto en cuya materialidad los teólogos han argumentado desde el principio que lo divino estaba presente “naturalmente”, una materialidad fuertemente apelada por los sentidos durante la actuación litúrgica. Esto es lo que puede considerarse una peculiaridad del mundo bizantino con respecto a las relaciones entre el arte y la liturgia, para lo cual no hay equivalente en el arte occidental medieval. Reconocer esa peculiaridad, y la parcial diferencia que de ello se deriva entre el arte bizantino medieval y el occidental, no implica que, como sugirió Robert Nelson,⁴¹ el estrecho estudio de la iconografía, con su sistema interpretativo de imágenes basado en la exploración de la relación texto-imagen, debería reservarse al arte occidental, mientras que el arte bizantino favorecería “naturalmente” un enfoque a la vez histórico, teológico y fenomenológico. Estoy convencido de que originalmente —y sin negar que existieron diferencias entre ellos y las creaciones bizantinas, como lo ilustra el caso de los íconos— la forma en que se concebía el arte medieval occidental debía tanto como el arte bizantino a la fenomenología, la teología o la

Image. Hallowed Ground. Icons from Sinai, eds. R. S. Nelson y K. M. Collins (Los Ángeles, 2006). Véase también Robert Nelson “Empathetic Vision: Looking at and with a Performative Byzantine Miniature,” *Art History* 30 (2007), 489-502.

⁴¹ Robert S. Nelson, “Byzantine Art vs. Western Medieval Art”, en *Byzance et le monde extérieur: Contacts, relations, échanges, Byzantina Sorbonensia* 21 (Paris, 2005), pp. 255-270, especialmente 261-262.

historia. Lo que Nelson cree que era una característica del arte medieval occidental es solo un resultado de las orientaciones historiográficas de la investigación en este campo particular. En este trabajo, me esforzaré por mostrar que en Occidente los teólogos medievales pensaron en el objeto de arte —y en particular el objeto litúrgico— según la teología concepciones que privilegiaron la fenomenología de la percepción y la dimensión sensorial de las obras de arte.

El libro litúrgico ilustrado como *locus* sagrado y su “activación” ritual: sacramentarios carolingios y libros evangélicos

En varios aspectos, el período carolingio fue un punto culminante en la definición del espacio sagrado cristiano, en particular cuando se trata de la liturgia y su exégesis teológica. El siglo IX vio una importante reestructuración de la reflexión sobre la noción de espacio sagrado. La liturgia desempeñó un papel significativo en este contexto, tanto como los discursos teológicos y exegéticos. No es necesario aquí volver a afirmar cuán importante fue la liturgia como instrumento de unificación política y cultural en el período carolingio. Tampoco hace falta mencionar el gran desarrollo experimentado por la teología y la

exégesis bíblica en el mismo período.⁴² En estos dos últimos campos, los escritores dedicaron mucho tiempo a definir el espacio sagrado, utilizando la herencia de la Antigüedad. Durante la época carolingia se produce un aumento de la santificación de espacios de todo tipo, además del de la Iglesia, el espacio sagrado por excelencia que fue consagrado a través del ritual de la dedicación de la iglesia y la consagración del altar. Durante la Antigüedad y los primeros siglos cristianos, el espacio sagrado de la cristiandad fue asociado en gran medida con el espacio de la iglesia como edificio, donde la mayoría de los rituales tuvo lugar.⁴³ La Antigüedad, sin embargo, le dio una importancia sustancial, tanto desde el punto de vista litúrgico como teológico, al espacio sagrado fuera de la iglesia consagrada. Menciono aquí solo el ejemplo de los altares portátiles, que plantean cuestiones esenciales sobre el espacio sagrado de la Iglesia fuera de su estructura física. Esto muestra que la teología cristiana entendió el espacio como una noción muy rica y compleja, no limitado al interior de una iglesia definido por sus paredes.

⁴² Véase *The Study of the Bible in the Carolingian Era*, editado por Celia Chazelle y Burton Van Name Edwards (Turnhout, 2003).

⁴³ Sobre la historia del espacio de la iglesia, véase Dominique Iogna-Prat, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Eglise au Moyen Age* (Paris, 2006). El autor se concentra en los múltiples aspectos políticos e ideológicos de la comprensión de la eclesiología en la Alta Edad Media, pero presta poca atención a la iglesia como edificio.

En el período carolingio, por lo tanto, la noción de espacio sagrado recibió considerable reflexión en muchos campos diferentes, la mayoría de los cuales estaban relacionados con la liturgia y su teología.⁴⁴ Teólogos como Amalario de Metz, Rabano Mauro y Walafrido Estrabón desarrollaron la idea de que el espacio sagrado no se define únicamente por el espacio del edificio, sino que se puede encontrar en cualquier parte del mundo, en el espacio ilimitado que recibe el mensaje de Cristo. La mayor parte de sus reflexiones versaron sobre la definición del *locus*, que es el punto, el lugar mismo donde lo sagrado está presente y concentrado, y desde el cual la sacralidad puede dilatarse y extenderse por todo el mundo conocido.⁴⁵ En este contexto, el “lugar” sagrado puede ser tanto el espacio de la iglesia como el altar portátil que permite celebrar la liturgia al aire libre y por extensión la santificación de la naturaleza, o incluso el templo interior de una persona en el que todos y cada uno están llamados a edificar en la imagen de la iglesia ya edificada. En su homilía sobre la consagración de una iglesia, Rabano distinguía entre el espacio sagrado y consagrado de la Iglesia y el espacio del templo interior del hombre, y

⁴⁴ Dominique Iogna-Prat, “Lieu de culte et exégèse liturgique à l’époque carolingienne”, en *The study of the Bible*, 215-244.

⁴⁵ *L’espace rituel*, capítulo 1.

finalmente el último espacio sagrado del Templo de Jerusalén y de la Jerusalén celestial.⁴⁶

El período carolingio organizó los espacios de celebración de una nueva manera, que fue principalmente el resultado de la introducción y la evolución de los diferentes espacios creados por la legislación canónica de la Iglesia y del Imperio carolingio. Donald Bullough describió perfectamente la multitud de “espacios litúrgicos” carolingios, desde el nivel de la iglesia parroquial a la iglesia diocesana o catedral, incluyendo también los monasterios y sus iglesias o incluso los cementerios.⁴⁷ Como Michel Lauwers y Cécile Treffort han revelado, este último lugar, el cementerio, se convirtió en un nuevo espacio ritual en el siglo IX, aunque no apareció un ritual específico de consagración hasta el siglo X.⁴⁸ Muchos historiadores de la arquitectura han subrayado la riqueza de la tipología de formas arquitectónicas carolingias, debidas en gran parte a la evolución de las prácticas litúrgicas.⁴⁹ Han demostrado que el espacio de la iglesia y la

⁴⁶ “Raban Maur et la liturgie”.

⁴⁷ Donald Bullough, “The Carolingian Liturgical Experience”, en *Studies in Church History* 35 (1999), p. 29

⁴⁸ Michel Lauwers, *Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval* (Paris, 2005); Cécile Treffort, *L'Eglise carolingienne et la mort* (Lyon, 1996).

⁴⁹ Véase en particular Carol Heitz's groundbreaking works *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne* (Paris, 1963); y *L'architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions* (Paris, 1980).

configuración espacial de la organización litúrgica era un reflejo simbólico del espacio litúrgico de Roma, con sus iglesias titulares, o una imagen del Templo de Salomón y de la Jerusalén celestial.⁵⁰

Volviendo a la exégesis de Rabano Mauro, no es el espacio interior de un hombre mencionado anteriormente en relación con la definición del espacio del templo lo que propone, sino que el espacio sagrado es el de un objeto específico, el libro litúrgico. El grado al que la producción de libros, sean manuscritos litúrgicos o no, ilustrados o no, representa un lado notable de la cultura carolingia, y es bien conocido. Algunos eruditos han estudiado la producción de manuscritos en los grandes *scriptoria* de la época carolingia, que en muchos casos se encontraban en los monasterios, a veces asociados a algunas escuelas catedralicias, e incluso ubicados en el palacio imperial. Estoy pensando aquí en particular en la obra de Bernhard Bischoff, cuyo interés por la paleografía y la producción de manuscritos carolingios estuvo siempre asociada a una riquísima reflexión sobre el lugar del libro en la cultura de la época y sobre su papel como objeto cultural en el sentido más amplio.⁵¹ La investigación de Rosamond McKitterick sigue

⁵⁰ El estado de la cuestión con bibliografía está sintetizado en Anselme Davril y Éric Palazzo, *La vie des moines au temps des grandes abbayes* (Paris, 2000), 195-250.

⁵¹ Bernhard Bischoff, *Paléographie de l'Antiquité romaine et du Moyen Age occidental* (Paris, 1985), 221-231.

líneas que son bastante similares a las exploradas por Bischoff. Mostró claramente qué papel jugaron la “palabra escrita” y la cultura manuscrita en la construcción de la historia carolingia.⁵² En sus libros y artículos sobre este tema, McKitterick propone una visión del manuscrito que va más allá de su dimensión puramente material para analizar su significado simbólico para la historia carolingia, en particular aquellos textos que fueron copiados y difundidos por todo el Imperio. Según McKitterick, que nunca ignora la doble dimensión, material y codicológica, de estos objetos, el libro manuscrito era verdaderamente un *locus* específico de la historia carolingia y de las estrategias imaginadas por la fuerza política. Este enfoque de la producción de la “palabra escrita” en el período carolingio en relación con la creación de *loci* específicos, donde se elaboraba parte del discurso ideológico de los carolingios, ha sido aplicado recientemente por Cécile Treffort al material epigráfico carolingio y, más en general, a las inscripciones funerarias carolingias.⁵³

Durante la época carolingia, el libro se convirtió en un *locus* privilegiado para la

⁵² Véase en particular *The Carolingians and the Written Word* (Cambridge, 1989); y *History and Memory in the Carolingian World* (Cambridge, 2004). De gran interés es también Herbert Schutz, *The Carolingians in Central Europe, Their History, Arts and Architecture. A Cultural History of Central Europe, 750-900* (Leiden and Boston 2004), p. 135 y ss.

⁵³ Cécile Treffort, *Mémoires carolingiennes. L'épigraphie entre célébration mémorielle, genre littéraire et manifeste politique (milieu VIII-début IX siècle)* (Rennes, 2007).

expresión de ricos significados simbólicos, especialmente en lo que se refiere a la liturgia y la teología. Como ejemplo tomado fuera de la clase de los libros litúrgicos, la serie extraordinaria de manuscritos del comentario de Rabano Mauro sobre la Cruz *In honorem sanctae crucis* es digno de mención. Este tratado teológico excepcional, conocido a través de varios manuscritos del siglo IX, se caracteriza, entre otras cosas, por el encuentro y la combinación de texto e imagen, de la palabra escrita y la iluminación; esto significa que los manuscritos que la contienen pueden describirse como *loci* donde la palabra y la imagen se encuentran.⁵⁴ Este encuentro particular de imagen y palabra escrita en los manuscritos carolingios y, más generalmente, medievales, es, sin duda, uno de los principales rasgos distintivos de estos objetos,⁵⁵ a pesar de la observación de Alcuino sobre la superioridad de la palabra escrita sobre las imágenes:

Tú puedes venerar los colores superficiales, mientras que nosotros, que preferimos la palabra escrita, tenemos acceso al significado oculto. Te dejás encantar por superficies pintadas, mientras nosotros nos sentimos

⁵⁴ Rabani Mauri, *In honorem sanctae crucis*, ed. Michel Perrin, CCCM 100 (Turnhout, 1997). Sobre esta cuestión, véase David Ganz, "Pando quod ignoro. In Search of Carolingian Artistic Experience", en *Intellectual Life in the Middle Ages. Essays Presented to Margaret Gibson* (London, 1992), 25-32.

⁵⁵ Véase Meyer Schapiro, "L'Écrit dans l'image", en *Les mots et les images* (Paris, 2000), 127-204.

conmovidos por la palabra divina. Puedes quedarte con una imagen engañosa de las cosas, que no tiene vida ni alma, y nosotros nos elevaremos a la realidad de los valores morales y religiosos. Y si tú, que te gustan y adoras las imágenes, nos acusas, susurrando en tu corazón, de deleitarnos con figuras y tropos, ten por seguro que de hecho sentimos más placer en deleitarnos con la dulzura de las palabras que el que tú puedes experimentar mirando imágenes.⁵⁶

En el marco del tema de este artículo, primero analizo el simbolismo del libro en general, y la del libro litúrgico en particular, así como la manera en que se expresó en la ornamentación de algunos manuscritos carolingios. En segundo lugar, exploro el modo en que la “razón gráfica”⁵⁷ de algunos textos litúrgicos carolingios los libros dieron expresión a la idea de espacio sagrado, permitiendo que estos libros fueran percibidos como *loci* para la definición del espacio sagrado y para crear las condiciones para su “activación” ritual a través de su dimensión sensorial.

⁵⁶ Citado por A. Erlande-Brandenburg, *De pierre, d'or et de feu. La création artistique au Moyen Age, IV^e-XIII^e siècle* (Paris, 1999), p. 92, a partir de la traducción de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, p. 279. Sobre la producción de manuscritos iluminados en el período carolingio, véase Jean-Pierre Caillet, *L'art carolingien* (Paris, 2005), 164-232.

⁵⁷ Esta expresión está tomada de la teoría antropológica de la escritura desarrollada por Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind* (Cambridge, 1977).

El simbolismo del manuscrito litúrgico carolingio

Durante la Antigüedad y la Edad Media, los libros litúrgicos eran considerados *loci* sagrados, “espacios sagrados”, porque eran tomados, ante todo, como contenedores y transmisores de la palabra sagrada y de los textos sagrados de la liturgia.⁵⁸ El simbolismo de “espacio sagrado” asociado con el libro litúrgico está relacionado con el simbolismo más general de los libros en la cultura medieval occidental. Michel Pastoureau subrayó la importancia simbólica de la palabra *liber*, cuya etimología se refiere a la parte del árbol situada entre el centro del árbol, es decir, el duramen, y la parte de la corteza conocida como albura.⁵⁹ Muchos autores cristianos de la Antigüedad y la Edad Media insistieron en este significado. Isidoro de Sevilla, por ejemplo, escribió: “El libro es como la camisa interior de la corteza, que contiene la madera. De allí llamamos libro a aquello sobre lo que escribimos, porque antes de que se usara el papiro y el pergamino, los

⁵⁸ Para la Antigüedad cristiana véase Armando Petrucci, “The Christian Conception of the Book in the Sixth and Seventh Century”, en *Writers and Readers in Medieval Italy: Studies in the History of Written Culture* (New Haven y Londres, 1995), 19-42. Véase también Claudia Rapp, “Holy Texts, Holy Men and Holy Scribes. Aspects of Scriptural Holiness in Late Antiquity”, en *The Early Christian Book* (Washington DC, 2007), 194-222. Para el período carolingio, véase Peter Dinkelbacher, “Die Bedeutung des Buches in der karolingerzeit”, en *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 24 (1983), 258-287.

⁵⁹ Michel Pastoureau, “La symbolique médiévale du livre”, en *La symbolique du livre dans l'art occidental du haut Moyen Âge à Rembrandt* (Paris, 1995), 17-36.

libros eran hechos de albura.”⁶⁰ Pastoureau notó que Isidoro inclinó el simbolismo del libro hacia el reino vegetal en general, y en particular hacia la madera. Esto recordaba el madero de la cruz en el que Cristo fue crucificado. Es así fácil establecer un poderoso vínculo simbólico entre el libro, *liber*, y la madera de la cruz de Cristo, ambos considerados como objetos sagrados y como *loci*, “espacios” para la expresión de la dimensión sagrada del cristianismo. La idea del libro también evocó la idea de “foliación”, la estratificación de los anillos anuales de un árbol y la estratificación de los folios de un manuscrito. En la Edad Media, se pensaba que el mundo era un ser estratificado, con niveles sucesivos apilados uno encima del otro, y el libro refleja perfectamente esta dimensión simbólica de la concepción medieval del mundo y del tiempo.⁶¹ En la tradición antigua y medieval, el libro era visto también como una imagen del mismo Cristo, cuyo texto fue escrito por el Espíritu Santo en el momento de la Encarnación.⁶² Algunos autores medievales desarrollaron aún más la metáfora, comparando a Cristo con el libro y proponiendo que cada cristiano fuera una epístola de Cristo, llevándolos a verse, individualmente, como “el

⁶⁰ Citado por Pastoureau, *ibid.*, p. 21.

⁶¹ *Ibid.*, p. 23.

⁶² Dom Jean Leclercq, “Aspects spirituels de la symbolique du livre au XII^e siècle”, en *L'homme devant Dieu. Mélanges offerts au Père Henri De Lubac*, t. 2 (Paris, 1964), 63-72.

libro del corazón”. Para entender esta metáfora, recordemos las palabras de Pablo:

Vosotros sois nuestra carta, escrita en nuestros corazones, conocida y leída por todos los hombres. Evidentemente sois una carta de Cristo, redactada por nuestro ministerio, escrita no con tinta sino con el Espíritu del Dios vivo: no en tablas de piedra, sino sobre tablas de carne, en los corazones. (2 Cor. III, 2-3).

Este tema del “libro del corazón”, la imagen de todo cristiano por excelencia, surgió de la interpretación de los teólogos dada a este pasaje. También experimentó desarrollos posteriores, en particular por parte de Peter Comestor en el siglo XII, quien se centró en el simbolismo de la elaboración del libro aplicado a los fieles. En este caso, el pergamino se presentó como una imagen del corazón de los fieles, que debe ser purificado y limpiado como se limpia la piel del animal, preparada con un raspador.⁶³

Este simbolismo del libro en la Edad Media se hace más específico en el caso de la Biblia o de un libro litúrgico. En su identificación de los diversos lugares sagrados de la Biblia, Rabano Mauro enfatizó la idea de que estos lugares están

⁶³ Dom Jean Leclercq, *ibid.*, pp. 66-69. El texto de Pedro Comestor puede encontrarse en *PL* 171, cols. 814-818, donde se lo atribuye a Hildeberto, obispo de Le Mans. Sobre el cambio de atribución de este texto, véase Leclercq, *ibid.*, p. 69.

“presentes” en los libros sagrados.⁶⁴ Su idea puede formularse de la siguiente manera: el libro es un espacio sagrado, y describe los lugares sagrados donde se expresa Dios. Por lo tanto, es posible proponer que cuando los libros sagrados eran abiertos durante su “activación” en la liturgia, se efectuaba una especie de desvelamiento, a la vez simbólico y real, de la palabra sagrada, proporcionando acceso a un “espacio sagrado”: el espacio de la revelación. Esta revelación podría luego ser difundida durante la celebración de la actuación ritual a través de la *in presentia* de lo invisible. Esto fue posible principalmente apelando a los sentidos para la recepción del texto sagrado a través de la dimensión material del texto y los materiales empleados tanto en su fabricación como en su disposición gráfica e iconográfica. También hay que recordar que, en la época carolingia, el libro litúrgico se veía como espacio sagrado y como objeto sagrado utilizado en la celebración de la liturgia. La connotación de los objetos utilizados en la ejecución ritual no era exclusiva del libro, sino también, en diversos grados, perteneciente a todos los instrumentos litúrgicos, que fueron tanto los símbolos teológicos como las insignias litúrgicas de los encargados de

⁶⁴ Rabanus Maurus, “De locis”, en *De universo*, PL 111, cols. 367-370.

este aspecto de las ceremonias.⁶⁵ Destacando la función ceremonial del libro y tomándolo como insignia del cantor, Amalario de Metz resumió el concepto escribiendo sobre *cantatorium*, el libro litúrgico para la salmodia del solista, que contenía los cantos intercalados entre las lecciones del comienzo de la misa (responso-gradual y aleluya), y también se usaba a veces con los versos del ofertorio:⁶⁶ el cantor (en el ambón), aun cuando no necesita leer su texto, tiene en su mano el *cantatorium* con tablillas de marfil.⁶⁷ La presencia de este libro, sin embargo, era necesaria para la celebración del ritual, incluso si el subdiácono no leía los textos de los cantos, que se sabían de memoria. Me atrevería a decir que el libro fue necesario para la validez sacramental del ritual, pues el libro litúrgico no es solo un objeto práctico, utilitario, o una insignia de la función litúrgica del celebrante, sino es sobre todo un “espacio sagrado”, cuyo significado simbólico se sumaba a la validez sacramental del ritual y a la dimensión sagrada de la liturgia.⁶⁸

⁶⁵ Roger E. Reynolds, “The Portrait of Ecclesiastical Officers in the Raganaldus Sacramentary and its Liturgico-canonical Significance”, en *Speculum* 46 (1971), 432-442 (repr. *Clerics in the Early Middle Ages* (Londres, 1998), capítulo 7.

⁶⁶ Éric Palazzo, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Age, des origines au XIII^e siècle* (Paris, 1993), p. 95.

⁶⁷ “*Eorum vice cantor, sine aliqua necessitate legendi, tenet tabulas in manibus*”, Amalarius of Metz, *Liber officialis* III, *Opera liturgica omnia*, ed. Iohannes M. Hanssens, *Studi e Testi* 139 (Città del Vaticano, 1950), p. 303.

⁶⁸ Lo que se acaba de decir sobre el *cantatorium* también puede aplicarse a los famosos rollos *Exultet* de los siglos X-XII de Benevento; cf. Thomas F. Kelly, *El*

La dimensión simbólica del libro litúrgico, visto como espacio de revelación, cuyos aspectos materiales se activan apelando a los sentidos, es particularmente notable en el caso de los libros del Evangelio, como ha escrito recientemente Lentes.⁶⁹ En los *Ordines Romani* transmitidos desde la Antigüedad a la Edad Media, el papel del libro del Evangelio utilizado durante la liturgia eucarística para recitar la perícopa antes de la consagración del pan y el vino, subraya la sacralidad del objeto. Esto muestra la percepción sagrada del libro y su contenido:⁷⁰ en la secuencia de la misa, el libro del Evangelio prefigura y anuncia la presencia real de Cristo en la hostia efectuada en el momento de la consagración. A través de los textos sagrados contenidos en el manuscrito del Evangelio, la presencia se hace verdaderamente real: el libro del Evangelio puede ser considerado como la “presencia real” de Cristo en la liturgia de la misa, pues el libro sagrado es Cristo. El libro que contiene los Evangelios encarna a Cristo más que cualquier otro libro sagrado, ya que la “presencia

Exultet del sur de Italia (Nueva York y Oxford, 1996). Véase también el catálogo *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale* (Roma, 1994).

⁶⁹ “*Textus evangelii*”, 133-148. Véase también Petrucci, “The Conception of the Book”, pp. 23-25. Más generalmente, véase Kessler, *Seeing Medieval Art*, 87-105.

⁷⁰ Joseph-Andreas Jungmann, “Théologie 20”, *Missarum sollemnia. Explication génétique de la messe romaine* (trans. francés) (Paris, 1952) vol 2, 212-226. Jungmann señaló (p. 222) que el cuidado y lujo dedicados a los manuscritos de los Evangelios en la Edad Media reflejaban la estima en que se tenían tanto ellos como el texto que contenían.

real” de Cristo se manifiesta por el hecho de que este libro contiene la historia de la vida de Cristo, así como su palabra, que se extenderá por el mundo, y que se “activa” para este efecto cuando el Evangelio se lee ceremoniosamente en voz alta durante la ejecución ritual. En ese mismo punto de la liturgia de la misa, el lector del pasaje evangélico —muy a menudo, el diácono— se asocia simbólicamente con Cristo entregando su Palabra a los fieles cristianos reunidos en la nave de la iglesia. Laurence Aventin recientemente señaló la conexión simbólica entre la ubicación elevada del ámbon en el interior de la iglesia, donde se leía el Evangelio, y el monte que se elevaba sobre los llanos en los que Cristo predicó.⁷¹ El diácono solo mediatiza la Palabra de Cristo, que pronuncia él mismo durante la liturgia, a través de su “activación” auditiva cuando el texto es leído, apelando a todos los sentidos, a través de la “activación” del manuscrito realizada por su materialidad y su “razón gráfica”. El “uso activado” del libro del Evangelio representa una experiencia sensorial total, que efectúa la presencia de lo invisible a través de la declamación de la Palabra sagrada, asegurando la presencia de Cristo. La sagrada “presentación” de Cristo en la liturgia se realiza mediante la declamación de la

⁷¹ Laurence Aventin, “L’ambon, lieu liturgique de la proclamation de la Parole dans l’Italie du XII^e et XIII^e siècle”, en *Prédication et liturgie au Moyen Age* (Turnhout, 2008), 127-161, especialmente pp. 139-142.

Palabra durante la lectura del Evangelio, que, cuando es leída, se extiende en el espacio del edificio de la iglesia y, más importante, en el espacio infinito de la Iglesia. Pero esta “presentación” la logra también el propio manuscrito, y todos sus componentes materiales que apelan a los sentidos y a su activación ritual. La presencia de Cristo se realiza a través de la figura del lector ordenada específicamente para esta acción litúrgica. En este caso, el diácono es el mismo Cristo proclamando su palabra, aunque esto no es estrictamente comparable al estado sagrado del sacerdote que consagra la hostia, y que a partir del siglo XII, los teólogos considerarán gradualmente una “encarnación” del mismo Cristo celebrando la Eucaristía.⁷² Esta asociación, incluso asimilación, del lector a Cristo en el momento de la lectura del Evangelio durante la misa se justifica en parte por la idea de que en ese momento la Palabra no solo se lee sino que está “activada”, de modo que la presencia de Cristo se hace “real” en sus palabras que “brotan” en este momento del libro del Evangelio, en sí mismo un tipo de encarnación de Cristo. También se justifica por la consideración de Cristo como uno de los celebrantes del ritual, que puede a veces Él mismo comprometerse a leer la Palabra sagrada en la

⁷² François Avril, “Une curieuse illustration de la Fête-Dieu. L'iconographie du Christ-prêtre élevant l'hostie et sa diffusion”, en *Rituels. Mélanges offerts au Père Gy* (Paris, 1990), 39-54.

liturgia, como se describe en esta perícopa del Evangelio de Lucas (4.16-22):

Vino a Nazará, donde se había criado y, según su costumbre, entró en la sinagoga el día de sábado, y se levantó para hacer la lectura. Le entregaron el volumen del profeta Isaías, y desenrollando el volumen, encontró el pasaje donde estaba escrito: *El espíritu del Señor sobre mí, porque me ha ungido para anunciar a los pobres la Buena Nueva, me ha enviado a proclamar la liberación a los cautivos y vista a los ciegos, para dar la libertad a los oprimidos y proclamar un año de gracia del Señor.* Enrollando el volumen lo devolvió al ministro y se sentó, En la sinagoga todos los ojos estaban fijos en él. Comenzó, pues, a decirles: “Esta Escritura, que acabáis de oír, se ha cumplido hoy”. Y todos daban testimonio de él y estaba admirados de las palabras llenas de gracia que salían de su boca. Y decían: “¿No es éste el hijo de José?”

Llamativamente, esta perícopa no dio lugar a una tradición iconográfica generada por un episodio de la vida de Cristo que enfatiza la liturgia. Nada existe en el arte occidental, pero hay imágenes que ilustran esta perícopa en los libros del Evangelio bizantino creados para las lecturas durante la misa. De particular interés es una en un leccionario del siglo XI que está actualmente en Florencia (Bibl. Laur. Med. Palat. MS 244, fol. 30v). Nelson señaló que esta ilustración de la perícopa

de Lucas muestra una escena litúrgica en la que se representa a Cristo como uno de los celebrantes, de pie ante un atril sobre el que descansa un libro, en lugar de un rollo, una desviación del texto del Evangelio. Cristo es así representado como uno de los celebrantes encargados de esta lectura durante la fiesta del primero de septiembre, marcada, en el calendario religioso bizantino, como el inicio del ciclo de las principales festividades cristianas, así como el inicio del año administrativo.⁷³ A imagen del leccionario de Florencia, Cristo es a la vez el oficiante del ritual en la sinagoga, la encarnación de la Palabra, y el lector que entrega la perícopa para la misa de la fiesta. La iconografía de esta iluminación enfatiza visualmente la “re-actualización” del milagro divino en el mismo instante en que está siendo leído, en el momento de la “activación” ritual de la Palabra contenida en el manuscrito.⁷⁴

En varios momentos de la celebración de la liturgia eucarística, la puesta en escena del Evangelio ponía un fuerte énfasis en el carácter sagrado del libro y en su aspecto material. Por ejemplo, el libro era llevado en procesión y

⁷³ “Empathetic Vision”.

⁷⁴ De manera similar, la pronunciación de la palabra sagrada por Cristo en la imagen del leccionario bizantino puede compararse con las representaciones de los evangelistas en las iluminaciones de algunos libros evangélicos medievales tempranos, donde se les muestra de pie, sosteniendo un libro y una estola. Véase Marianne Besseyre, “Une iconographie sacerdotale du Christ et des évangélistes dans les manuscrits bretons des IXe et Xe siècles,” *Pecia* 12 (2008), 7-26.

aclamado como la palabra de Cristo. Una vez colocado sobre el altar o el atril, el libro del Evangelio era besado por el celebrante y por el diácono que estaba a punto de leer la perícopa para el día. Como mostraré con un famoso evangeliario carolingio, el aspecto material de estos manuscritos de los Evangelios, en particular su ornamentación, refleja la importancia fuertemente simbólica dada a este libro, a su texto y a su carácter sagrado. Esto contribuye a convertirlo en un verdadero “espacio sagrado”, cuya “activación” ritual apela a los sentidos para lograr la “presentación” efectiva de lo divino. En primer lugar, sin embargo, hago hincapié en el carácter sagrado de los libros litúrgicos medievales, en particular de los libros de los Evangelios, específicamente en el período carolingio, al mencionar que los inventarios de los tesoros de iglesias y catedrales fueron frecuentemente transcritos y copiados en las páginas de estos libros. En un estudio dedicado a los libros de los tesoros medievales tempranos, desarrollé la idea de que en el período carolingio la transcripción de inventarios en libros de los Evangelios fue intencional, y que dio testimonio del valor sagrado otorgado a estos libros y objetos, un valor que hace que puedan ser considerados como “espacios sagrados” en el verdadero

sentido.⁷⁵ De hecho, ¿qué libro, además de la colección de las palabras y acciones de Cristo, podría impregnar la lista de las posesiones más preciosas de una abadía o una iglesia catedral con la sacralidad necesaria para desarrollar el patrimonio espiritual de una iglesia? En cierto modo, podría decirse que transcribir la lista de los tesoros, propiedad de una iglesia en este “espacio sagrado” específico del libro del Evangelio era una santificación del propio inventario y los objetos enumerados en él. Además, los libros guardados en la tesorería eran pensados como expresiones materiales, tangibles, concretas, no solo de la riqueza de una iglesia y de su poder temporal, sino también de su autoridad espiritual. Algunos de estos libros, incluidos los libros litúrgicos, se consideraban instrumentos de memoria e incluso a veces como reliquias. Entre los objetos guardados en el tesoro, aparecen como lo más representativo de la memoria fundacional de un monasterio o de una iglesia, en el mismo grado que los cartularios jugaron un papel crucial en la perpetuación de su memoria temporal, como Patrick Geary ha demostrado.⁷⁶

⁷⁵ Éric Palazzo, “Le livre dans les trésors du Moyen Age. Contribution à l’histoire de la *memoria* médiévale”, en *Annales Histoire, Sciences sociales* (1997), 93-118, especialmente p. 105 y ss.

⁷⁶ Patrick Geary, “Entre gestion et Gesta,” *Les cartulaires. Actes de la table ronde* (París, 5-7 diciembre, 1991), *Mémoires et documents de l’Ecole des chartes* 39 (París, 1993) 13-26.

El Evangelio de Godescalc (París, BnF MS n.a.l. 1203) ejemplifica los diversos aspectos del libro carolingio. Ejecutado entre 781 y 783 por Carlomagno y Hildegarda, es un manuscrito de lujo que probablemente fue utilizado para la celebración de la liturgia real, y más tarde la imperial.⁷⁷ Es, sin duda, una de las obras maestras de la iluminación carolingia y del arte medieval en general. Se trata de un manuscrito excepcional en muchos aspectos, y los numerosos estudios y publicaciones que se le dedicaron han abordado correctamente su ornamentación desde el punto de vista de la historia de la iluminación y la historia política carolingia.⁷⁸ Que yo sepa, ningún autor aún ha prestado atención a la dimensión performativa fuertemente expresada en su materialidad e ilustraciones. Destinado a ser utilizado para la lectura de las perícopas del evangelio durante la celebración de la Eucaristía,⁷⁹ la disposición formal del manuscrito, el ornamento material y la iconografía muestran

⁷⁷ Véase Florentine Mûtherich, "Manuscripts enluminés autour d'Hildegarde", *Autour d'Hildegarde*, Centro de investigación sobre la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media, Cuaderno V, Universidad de París-X Nanterre (1987), 49-62; Jean Vezin, "Les livres dans l'entourage de Charlemagne et d'Hildegarde," *ibid.*, pp. 63-71; y Bruno Reudenbach, *Das Godescalc-Evangelistar Ein Buch für die Reformpolitik Karls des Grossen* (Frankfurtam-Main, 1998). Véase también Lawrence Nees, "Godescalc's Career and the Problems of Influence", en *The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts* (Turnhout, 2007), 21-43.

⁷⁸ Concerniente a la relación entre la "razón gráfica" de los lujosos manuscritos carolingios y la expresión de la ideología política de los emperadores, véase Petrucci *op. cit.*

⁷⁹ Sobre los evangeliarios, véase *Histoire des livres liturgiques*, 100-115.

mejor que cualquier otro “monumento” de la iluminación carolingia la idea del libro litúrgico visto como un “espacio sagrado”, la activación sensorial de que durante el ritual lo pone a uno en presencia de lo divino. El manuscrito fue copiado y probablemente decorado por un escribano llamado Godescalco, quien firmó su obra con un largo verso dedicatorio copiado al final del manuscrito. El texto del evangeliario está escrito íntegramente en letras doradas sobre fondo violeta. El simbolismo de esta elección recuerda los colores imperiales romanos, que fueron particularmente favorecidos por los soberanos carolingios y, como veremos, la dual dimensión cristológica y eucarística de la teología política carolingia.

Como evangeliario, este manuscrito de ninguna manera pretendía permanecer “inactivo” en la biblioteca real o en el tesoro de la capilla de Carlomagno. Es un manuscrito litúrgico cuya “activación” ritual podría tener lugar en varias ocasiones durante el año en las principales fiestas litúrgicas durante las fastuosas celebraciones en las que participaba el rey o el emperador. En términos generales, su decoración —su iconografía tanto ornamental como historiada— da expresión primeramente a su sentido político en relación con la glorificación del emperador carolingio. En segundo lugar, la ilustración del Evangeliario de Godescalco destaca la gloria de

Cristo, cuya la vida se relata en las perícopas de los Evangelios contenidas en el libro. En cierta manera puede decirse que la decoración de este evangelionario pretende en primera instancia rendir homenaje a los dos soberanos por excelencia, cuya asociación en la teología política carolingia era tan estrecha que a veces se confundían. El manuscrito presenta seis pinturas a toda página que representan a los cuatro evangelistas (ver Fig. 1), Cristo en majestad (Fig. 2), y el tema paleocristiano de la fuente de la vida (Fig. 3). La iconografía de estas pinturas probablemente fue copiada de un libro del Evangelio de la antigüedad tardía. Como este manuscrito es un evangelionario y no un libro del Evangelio, es fácil entender por qué el pintor —o pintores— optó por agrupar los retratos de los evangelistas en el principio del códice: en un libro del Evangelio, el retrato de cada evangelista es normalmente situado al comienzo de su texto y las *Maiestas*



*Fig. 1. Paris, BnF, n.a.l. 1203, fol. 1v, Godescalc
Evangelary, San Marcos. Reproducida con permiso*



Fig. 2. Paris, BnF, n.a.l. 1203, fol. 3r, Godescalc Evangelary. *Maiestas Domini*. Reproducida con permiso.



Fig. 3. Paris, BnF, n.a.l. 1203, fol. 3v, Godescalc Evangelary, *Fuente de vida*.

Domini, cuya presencia es justificada por el contenido del evangeliario.⁸⁰ El tema de la Fuente de la Vida es relativamente raro en la iconografía en general y en la ilustración de los tempranos libros del Evangelio y evangeliarios. Ubicado en el folio 3v, después del programa “tradicional” que se encuentra en este tipo de libro, se puede decir que la Fuente de la Vida funciona como portada o *frontis* del evangeliario en su conjunto, y de la Fiesta de la Natividad en particular, ya que el año litúrgico comienza con esta celebración. Su iconografía es bastante compleja; el pintor mezcló deliberadamente motivos referentes al bautismo en la idea del Paraíso. Esto enfatiza la importancia de la conexión teológica entre el nacimiento del Salvador—y aquí es de notar que la rúbrica para la fiesta del día fue inscrita en la mitad superior de la pintura, muy parecido a un *titulus* dentro de la imagen— y el renacimiento pleno de la Fe en el momento de su bautismo, símbolo de la Resurrección por venir.⁸¹ Más importante para mi argumento, sin embargo, es el hecho de que el

⁸⁰ Sobre la *Maestas Domini* del Evangeliario de Godescalco, véase Anne-Orange Poilpré, *Maestas Domini. Une image de l'Eglise en Occident, V^e-IX^e siècle* (Paris, 2005), 184-192.

⁸¹ Poilpré (ibid., pp. 184-192) también menciona que la imagen bautismal de la Fuente de la Vida tenía relación con el bautismo de Pío III, hijo de Carlomagno, efectuado en Roma por el Papa Adriano en 781. Un pasaje del poema de Godescalco en el manuscrito prueba este lazo entre la iconografía del manuscrito del fol. 3v y el evento histórico. Véase también Herbert L. Kessler, “The Book as Icon”, en *The Beginning: Bibles Before the Year 1000*, editado por Michelle P. Brown (Washington DC, 2006), 76-103.

texto de que el evangeliario de Godescalco está escrito íntegramente, como se mencionó anteriormente, en letras doradas sobre un fondo púrpura (Fig. 4). Esto significa ante todo el patrocinio real del códice, elaborado para Carlomagno y su esposa Hildegarda. Es interesante “escuchar” cómo Godescalco explicó el doble significado simbólico de la elección del oro y la púrpura para este lujoso evangeliario.⁸²

⁸² Fols. 126v-127r, fig. 5-6, MGH Poet. Lat. 1.94; véase Beat Brenk, “Schriftlichkeit und Bildlichkeit in der Hofschule Karls der Grosse,” *Testo e immagine nell’alto medioevo*, Settimane di studio del centro italiano di studi sull’alto medioevo 41, 1993 (Spoleto, 1994), 631-691. El 8 de junio de 1606, un viajero alemán llamado Hans Georg Ernstinger visitó el tesoro de la iglesia de Saint-Sernin en Toulouse, donde se conservaba el evangeliario de Godescalco. Notó el aspecto precioso del manuscrito y su encuadernación (ahora desaparecida), en particular el uso de letras de oro: “*ain altes evangelienbuech von pergame mit gulden und silberen buechstaeiben geschriben*”; citado por Vezin (nota 79), p. 64, quien narra la historia turbulenta del manuscrito. Respecto a la originalidad de la decoración del evangeliario de Godescalco, véase Eric Palazzo, “L’illustration de l’évangélaire au haut Moyen Age,” *La Maison-Dieu* 176 (1989), 67-80. Véase también Petrucci (nota 92), pp. 118-121; y Herbert L. Kessler, *Neither God nor Man. Words, Images and the Medieval Anxiety about Art* (Freiburg-im-Breisgau, Wien, y Berlín, 2007), p. 106. Véase también Michelle Brown, *The Lindisfarne Gospels. Society, Spirituality and the Scribe* (Toronto 2003). Respecto a la percepción del preciosismo de la decoración de algunos libros del Evangelio del Medioevo temprano, los comentarios de Giraldo de Cambrai suenan como lo que escribiría un historiador de arte moderno, aunque fueron escritos en el siglo XIII, como señaló Erwin Panofsky, “The Ideological antecedents of the Rolls-Royce radiator,” *Three Essays on Style*, editado por I. Lavin (Cambridge, MA y Londres, 1995), 156-157.



Fig. 4. Paris, BnF, n.a.l. 1203,
fol. 30r, Godescalc
Evangelary.



*Fig. 5. Paris, BnF, n.a.l.
1203, fol. 126v,
Godescalc Evangeliary.*



Fig. 6. Paris, BnF, n.a.l. 1203, fol. 127r, Godescalc Evangeliary.

Estos dos colores están entre los atributos simbólicos del rey, y expresan simbólicamente el destino real del códice.⁸³ Pero para Godescalco, el oro y la púrpura tienen otro significado, que enfatiza el carácter eminentemente sagrado del objeto y lo convierte en un verdadero “espacio sagrado” destinado a ser activado durante la representación litúrgica. El oro y la púrpura también simbolizan la magnificencia del reino celestial, abierto por la roja sangre derramada por Cristo en la cruz, y la gloria del oro en el que brillan las palabras de Dios para la eternidad. Los materiales, oro y púrpura, utilizados para producir el evangeliario expresan claramente la idea simbólica de que el manuscrito que contiene los textos sagrados leídos durante la celebración de la Eucaristía es en sí mismo un lugar santo, por su dimensión material que de dos maneras hace presente a Cristo durante el rito. Ya he mencionado cuán frecuentemente este objeto fue asimilado con Cristo en el simbolismo global atribuido al libro sagrado en el cristianismo. Por otro lado, por su contenido, los libros de los Evangelios y los evangeliarios son, más que cualquier otro tipo de libro, “representaciones” de Cristo, que lo hacen “verdaderamente” presente en

⁸³ En lo relativo al simbolismo de los colores en la liturgia medieval, véase Pastoureau, “L'Eglise et la couleur. Des origines à la Réforme,” *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes* 147 (1989), 203-230, especialmente pp. 217-222 y Roger E. Reynolds, “Clerical Liturgical Vestments and Liturgical Colors in the Middle Ages,” *Clerics in the Early Middle Ages* (London, 1999) VI.

el momento en que se celebra la Eucaristía. La afirmación de San Jerónimo de que “*per totas orientis ecclesias quando legendum est evangelium accenduntur luminaria iam sole rutilante*”⁸⁴ confirma la hipótesis de que el manuscrito es el lugar de la Palabra sagrada, lista para salir al mundo cuando se leen las perícopas durante la misa. Además de esta noción de “espacio sagrado” aplicada al Evangeliario de Godescalco y expresada en su aspecto material, su iconografía ornamental enfatiza el interés por los materiales preciosos que juegan un papel crucial en la “activación” del objeto en la representación litúrgica. En el libro de Carlomagno se apela a todos los sentidos en el proceso de activación, posibilitando el acceso a la esencia de las cosas y mostrando lo invisible a través de lo visible. Es casi posible afirmar que el Evangeliario de Godescalco es una experiencia sensorial total y que su “activación” ritual es un momento esencial de la liturgia. En la interacción de colores y sus diversos significados simbólicos, se expresa la dimensión visual del ritual. En el manuscrito, el texto de los Evangelios copiado en oro sobre fondo violeta representa la dimensión visual de la liturgia, al mismo tiempo que permite la expresión de la dimensión auditiva del ritual, pues, efectivamente, estas palabras son leídas durante la celebración,

⁸⁴ PL 23, col. 361.

dando así expresión concreta a la dimensión auditiva de la actuación. Además, también se apela a las dimensiones táctiles y olfativas, ya que el lector puede sentir bajo sus dedos la textura del pergamino y de los colores pintados en él, así como aspirar el olor que llega del objeto, que fue incensado antes de que tuviera lugar la lectura.⁸⁵ La decoración del Evangelionario de Godescalco, su iconografía tanto ornamental como historiada —yo diría la “razón gráfica” del objeto—, no solo pretende expresar la teología, los significados litúrgicos y los políticos del códice, sino también estimular los sentidos y la “activación” tanto del libro en el ritual como de la Palabra sagrada que contiene, para lograr la *in presentia* de lo divino. Lo que vemos aquí es la dimensión sensorial de la experiencia ritual y su papel dominante en la teología de la liturgia. En el caso del Evangelionario Godescalco, la “presentación” de lo divino a través del llamamiento a todos los sentidos estimulados por el uso ritual del objeto es singularmente fuerte debido a la importancia del libro como un “espacio sagrado” específico y por su capacidad para hacer a Cristo “verdaderamente” presente en la liturgia, en anticipación del momento en que el cuerpo del Salvador estará realmente presente en la hostia consagrada. La “activación” ritual del Evangelionario de Godescalco a través de su materialidad

⁸⁵ Véase *Missarum sollemnia*, vol. 2, 221-223.

sensorial ayudó a hacer que la Palabra de Cristo estuviera “verdaderamente” presente durante la liturgia y extendida a toda la iglesia y, más allá, a todo el mundo, logrando al mismo tiempo la *in presentia* de lo sagrado. Por eso el libro litúrgico l puede entenderse como un *signum* en el sentido más amplio del término, que, tanto en su visibilidad y en su dimensión sensorial puesta en movimiento por su “activación” ritual, permite el acceso a la esencia de las cosas y revela lo invisible de la divinidad. La materialidad del libro es crucial para la “activación” del “signo” que representa, y para generar la *in presentia* de lo divino durante el ritual. Y es la estimulación de los sentidos, fuertemente apelada por el manuscrito a través de su materialidad y su “razón gráfica”, la que provoca la “activación”. En varios aspectos, la exploración de la dimensión multisensorial de la “razón gráfica” y, más en general, de la materialidad del Evangeliario de Godescalco así como el análisis de su papel en la experiencia sensorial del ritual, son bastante similares a las observaciones de Jean-Claude Bonne sobre la “cosificación” de los altares portátiles o el “ritual del color” estimulado por las iluminaciones presentes en el sacramentario de St.-Etienne en Limoges. El fuerte significado fenomenológico del Evangeliario de Godescalco combina armónicamente la expresión de ideas políticas y

teológicas que lo convierten en testigo de primera mano de un contexto histórico específico.

Además de los libros del Evangelio y los evangeliarios, otros manuscritos litúrgicos carolingios expresan el simbolismo del espacio sagrado que crean al mostrar, entre otras cosas, representaciones del espacio sagrado de la liturgia, de la celebración del rito, en el que están siendo utilizadas. Además de esto, y utilizando formas distintas a los del Evangelionario de Godescalco, la experiencia fenomenológica del libro en la liturgia es el Sacramentario de Drogo (París, BnF MS lat. 9428), producido a mediados del siglo IX en el *scriptorium* de la catedral de Metz y destinado al uso litúrgico del obispo Drogo.⁸⁶ Su ornamentación exterior presenta una serie de tabletas de marfil ubicadas en la mitad inferior de la encuadernación, que representan nueve momentos de la celebración en la catedral de Metz en ese momento.⁸⁷ Como Roger Reynolds ha mostrado, la iconografía de estas nueve tablillas de marfil sigue fielmente el texto del *Ordo romanus I*, que describe la misa papal en Roma ca. 700, así como los *Ordines romani* II, III, IV, V y VI, que son

⁸⁶ Véase Éric Palazzo, "L'enluminure à Metz au haut Moyen Âge (VIII^e-XI^e siècles)", *Metz enluminée. Autour de la Bible de Charles le Chauve. Trésors manuscrits des églises messines* (Metz, 1989), especialmente p. 23.

⁸⁷ Éric Palazzo, "La liturgie et ses textes: autour de la messe. Les *Ordines romani* et les ivoires du sacramentaire de Drogon (IX^e siècle)", *Le christianisme en Occident du déh-ut du Vile siècle au milieu du XI^e siècle. Textes et documents* (Paris, 1997), 109-116.

todas revisiones galicanas del Ordo romano.⁸⁸ La precisión excepcional de las representaciones se explica por el deseo del tallador y, sin duda, del propio Drogo, de dar una representación visual muy fiel del texto de los *ordines romani*. En los siglos VIII y IX, el obispado de Metz fue uno de los principales centros carolingios de difusión de los textos litúrgicos romanos. Se puede plantear la hipótesis de que los marfiles de Drogo estaban destinados a ser parte de la “campaña publicitaria” a favor del ritual de la misa romana y de la promoción del texto de los *ordines*, mostrando que el obispo de Metz había adoptado este ritual y estos textos para la celebración de la liturgia eucarística en su propia catedral. Esto revela la variedad de medios desplegados para permitir la difusión y la adopción de los usos litúrgicos romanos dentro del Imperio carolingio. Además de este significado político e histórico, las tabletas del *Sacramentari* de Drogo también despliegan el “espacio sagrado” litúrgico donde transcurren las escenas, la catedral de Metz. Varias características arqueológicas específicas están representadas en los marfiles,⁸⁹ como la cátedra del obispo, formada a partir de una columna de mármol que supuestamente

⁸⁸ Roger E. Reynolds, “Image and Text: A Carolingian Illustration of Modifications in the Early Roman Eucharistic Ordines”, *Viator* 14 (1983), 59-75.

⁸⁹ François Héber-Suffrin, “La cathédrale de Metz vue par Paul Diacre et les témoignages archéologiques”, *Autour d'Hildegarde*, 73-88, especialmente p. 74.

perteneció al primer obispo de la sede, San Clemente. Es muy significativo señalar que las “representaciones” del espacio sagrado de la catedral de Metz aparecen en el “espacio sagrado” del manuscrito, el libro litúrgico episcopal usado por el obispo para la celebración de la misa. En este caso, es una clase especial de “espacio sagrado” pues permite santificar la representación de la liturgia gracias a la presencia, en el libro, de imágenes fuertemente simbólicas, desde una triple perspectiva histórica, litúrgica y teológica. El sacramentario de Drogo muestra que el libro litúrgico es un “espacio sagrado” en sí mismo, en tanto muestra la liturgia y al mismo tiempo mismo tiempo el espacio sagrado de la ejecución ritual.

Como libro litúrgico personal del obispo Drogo, el sacramentario episcopal festivo producido por el *scriptorium* de la catedral de Metz se utilizó para celebrar la liturgia eucarística en los principales días festivos del calendario litúrgico. La decoración interna del manuscrito muestra un ciclo iconográfico muy rico, con énfasis en las escenas tomadas de la vida de Cristo, de las vidas de los principales santos del calendario y de los momentos más importantes de las grandes celebraciones litúrgicas en las que participaba el obispo, como la consagración de una iglesia. Además de estos temas, que eran frecuentes en la iconografía de los sacramentarios carolingios, e incluso de principios de la Edad

Media, pueden verse elementos de decoración ornamental que enfatizan características arquitectónicas como columnas y arcos adornados con motivos vegetales. Estos se pueden encontrar al comienzo del manuscrito y antes de los formularios de la misa, pero principalmente en los folios que contienen las oraciones para el canon de la misa (figs. 7 y 8). Robert Calkins sugirió que estos fondos arquitectónicos, que acompañan y enmarcan las oraciones principales para el canon de la misa — que se usaron solo para la consagración de la hostia y del vino— y ciertas oraciones para la celebración de Semana Santa, podrían leerse y entenderse en relación con la interpretación simbólica que Amalarico de Metz dio al altar y al Santo Sepulcro.⁹⁰ Para Amalarico, un aspecto del simbolismo exegético del altar está ligado a la comparación que se puede ver dibujada entre este objeto y la tumba de Cristo, el Santo Sepulcro. Esta es la razón por la cual el altar cristiano debe ser “leído” y entendido como imagen del *locus*, del espacio sagrado del Santo Sepulcro. Calkins planteó la idea de que la lectura simbólica y exegética de Amalarico se reflejaba en la “razón gráfica” del sacramentario, es decir en la iconografía arquitectónica destinada a enmarcar y

⁹⁰ Robert G Calkins, “Liturgical Sequence and Decorative Crescendo in the Drogo Sacramentary”, *Gesta* 25 (1986), 17-23. Véase también Celia Chazelle, “An Exemplum of Humility: The Crucifixion Image of the Drogo Sacramentary”, *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object* (Ann Arbor, 2002), 27-35.

realzar los textos sagrados del canon de la misa y de las oraciones de la misa pascual. La presencia de estos motivos ornamentales en el manuscrito, es decir, en el espacio sagrado del texto litúrgico, y en relación a las oraciones de consagración, aumentaría el carácter sagrado de la lectura de estos textos además de su valor sacramental. Y también sería contribuir a la creación de un *locus*, “dentro” del propio manuscrito, que luego se asocia simbólicamente a otros lugares y espacios sagrados: el coro de la iglesia, el altar para la celebración de la misa y la consagración de la hostia, así como el Santo Sepulcro, donde Cristo venció la muerte por toda la eternidad y fue coronado con la gloria de su Resurrección. Este ejemplo muestra cómo “la razón gráfica” —la iconografía y la disposición del manuscrito litúrgico— da expresión a la idea teológica del libro litúrgico como “espacio sagrado”. Las características ornamentales arquitectónicas del Sacramentario de Drogo, el espacio litúrgico, el espacio sagrado, están presentes “dentro” del propio manuscrito. Las ilustraciones para el canon de la misa en el Sacramentario de Drogo constituyen los elementos sensoriales, en su mayoría visuales, esta vez no de la “activación” litúrgica del texto y del libro que lo contiene, sino de la “activación” de la exégesis de la liturgia en el momento mismo de la ejecución ritual. En otras palabras, durante la consagración de la Eucaristía,

en la que las oraciones del canon de la misa juegan un papel central junto con los gestos rituales y otros signos sensoriales, la activación visual por parte del celebrante de las imágenes exegeticas contenidas en el manuscrito hace presente el comentario litúrgico de la misa, y posibilita la relación entre la liturgia eucarística y algunos aspectos de su interpretación exegetica. Esta “activación” de las imágenes exegeticas en el Sacramentario de Drogo resulta en la activación por los sentidos —en este caso, la vista— de la exégesis de la liturgia en el mismo momento en que tiene lugar, invisibilizando lo sacramental y su exégesis teológica “presente” en la realización ritual.⁹¹ En el momento de la consagración de la Eucaristía, usando el celebrante este

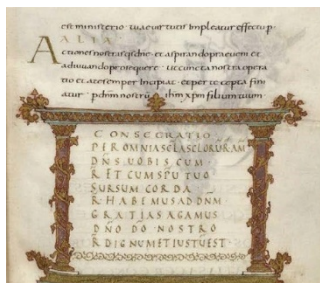


Fig. 7. Paris, BnF, lat. 9428, fol. 10r, Drogo Sacramentary.

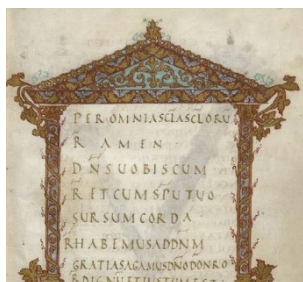


Fig. 8. Paris, BnF, lat. 9428, fol. 14r, Drogo Sacramentary.

⁹¹ A esto se le puede agregar una función mnemotécnica de las representaciones encontradas en el manuscrito en el “lugar” que corresponde al canon de la misa y su exégesis: véase Carruthers (nota 10).

sacramentario —Drogo, el obispo de Metz, a mediados del siglo IX y algunos de sus sucesores después de él— y su “razón gráfica” activó con su vista el comentario exegético incluido en el lenguaje iconográfico de las iluminaciones, mientras que él mismo activó la memoria de la exégesis de la misa.⁹²

Conclusión

En varios de sus libros, Zumthor mostró los vínculos que existen entre los contenidos de los textos de los manuscritos, su materialidad (en particular, su diseño y cualquier otro aspecto codicológico, para el cual Zumthor acuñó el nuevo término “manuscrito”), y las condiciones de la ejecución que activan y escenifican estos objetos y

⁹² Tal proceso exegético y mnemotécnico sugiere la activación de cuando se celebró la liturgia eucarística en el altar de la iglesia de St-Guilhem-le-Désert, probablemente del siglo XII, en cuyo frente se puede ver un *Mciescs Domini* y una representación de la crucifixión. Esto recuerda cómo estos dos temas se combinaron con mucha frecuencia en ejemplos de doble composición integrados en el canon de la misa en los sacramentarios contemporáneos. Esta similitud entre la decoración del altar de St-Guilhem-le-Désert y la ilustración del canon de la misa en los sacramentarios y misales es tan pronunciada que es difícil no verla como una elección consciente por parte de quienes crearon y usó las imágenes del altar para “reproducir”, en el frente del altar, el libro litúrgico del celebrante abierto en la página de la doble composición de las *Maiestas Domini* y la crucifixión. El objetivo habría sido crear un recordatorio mnemotécnico que asociara la iconografía contenida en el libro litúrgico y “activada” durante el canon de la misa, por un lado, y la consagración que tiene lugar en el altar, por el otro. Véase Éric Palazzo, “L'autel de Saint-Guilhem-le-Désert et l'iconographie des autels portatifs du haut Moyen Age”, en *Saint-Guilhem-le-Désert. La fondation de l'abbaye de Gellone. L'art médiéval* 4, Actas de la mesa redonda de agosto de 2002 (Montpellier, 2004), 115-123, especialmente p. 123; y Emmanuel Garland, “L'autel dit de ‘Saint Guilhem’ à Gellone: l'analyse iconographique au service de sa datation,” *ibid.*, pp. 125-136.

sus textos.⁹³ Como otros autores antes que él, Zumthor insistió en la forma en que la materialidad del libro manuscrito medieval traducía en términos “materiales”, “físicos”, gráficos, el significado simbólico del libro, en particular a través de su diseño. De esta forma, siempre que uno acepta las conclusiones de Zumthor, es posible decir que existe un equilibrio entre la materialidad del libro, en concreto su maquetación, su “razón gráfica” y su carácter simbólico. Con respecto al libro litúrgico de la Edad Media temprana, he intentado mostrar que su “razón gráfica” reflejaba y expresaba las ideas fundamentales de su simbolismo teológico y litúrgico, conduciendo a una comprensión del manuscrito como un “espacio sagrado”, al tiempo que creaba las condiciones para su “activación” ritual a través de los sentidos, una activación destinada a alcanzar la divina *in presentia*. Goody exploró las diversas formas en que una sociedad de la palabra escrita puede “domesticar a una mente salvaje” a través de la “razón gráfica”, el dominio del espacio de escritura.⁹⁴ A este fin estudió cómo se escriben los cuentos legendarios o incluso las recetas de cocina en las sociedades que generalmente no utilizan la escritura. Según

⁹³ Zumthor, *op. cit.* e *idem*, *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge* (Paris, 1993), 363-393.

⁹⁴ Goody, *op. cit.* Véase también Goody, *The Logic of the Writing and the Organization of Society* (Cambridge, 1986).

Goody, el proceso por el cual se transcriben el pensamiento o los datos, así como las elecciones gráficas realizadas en esta ocasión (para utilizar una lista o una tabla, etc.), representan el significado profundo y a veces simbólico del pensamiento contenido en los datos y en los relatos puestos por escrito. En otras palabras, para Goody la “disposición” elegida para reproducir gráficamente un pensamiento coincide con su contenido, su mensaje y el significado simbólico del pensamiento. Para Zumthor, los manuscritos medievales manifestaban un proceso muy similar al que Goody describía para sociedades diferentes de la medieval occidental y otros medios de “poner textos por escrito”. La idea principal que surge de estas observaciones teóricas es que parece haber una estrecha relación entre el contenido de un texto, su significado simbólico y su transcripción gráfica en un “lugar” específico, como un manuscrito medieval. La búsqueda de la coincidencia más cercana posible entre forma y contenido, entre la dimensión material y la maquetación de un manuscrito medieval, por un lado, y, por el otro, sus contenidos textuales y su significado simbólico, no se detiene en su dualidad física y gráfica, sino que también incluye la precisión del texto.

He mostrado la relevancia de las nociones de “manuscrito” y “razón gráfica” para la comprensión de la función simbólica de los libros

litúrgicos medievales, en particular de los evangelios y evangeliarios, así como de los sacramentarios. Más importante aún, tengo demostrada la naturaleza intrínseca de los objetos litúrgicos, como los libros litúrgicos, que tienen mucho que ver con la sensorialidad y su activación durante la realización del ritual. Esta naturaleza misma de los objetos litúrgicos hace posible que lo invisible se haga visible y que lo divino se haga presente. El poder de la liturgia medieval deriva tanto de la dimensión sensorial y su expresión activa en el momento de la actuación ritual, como del aspecto sacramental de las palabras sagradas y su significado teológico.

Desde un punto de vista metodológico, debo insistir en la necesidad de un enfoque que abarque los textos teológicos medievales y lo que nos dicen sobre la liturgia y los sentidos en el cristianismo, los textos litúrgicos y sus exégesis, la fenomenología de la percepción y, sobre todo, de los propios objetos y su análisis formal e iconográfico, destacando tanto su doble dimensión material y sensorial como su trascendencia histórica, en el sentido más amplio del término, basada la mayor parte del tiempo en su impacto político.⁹⁵

⁹⁵ El enfoque que propongo debe tener en cuenta la contribución fundamental que las monografías que tratan manuscritos específicos pueden aportar al estudio de la decoración de los libros litúrgicos medievales. Estas monografías, en las que el programa pictórico se toma como discurso, muestran cómo dicho programa interactúa con el texto del manuscrito y su materialidad y adquiere

No solo los evangelarios y los sacramentarios revelan estos conceptos teóricos, sino también otros libros litúrgicos y otra clase de objetos preciosos (marfiles,⁹⁶ cálices, patenas, etc.), y monumentos arquitectónicos o imágenes monumentales (pinturas, esculturas, tapices, vidrieras, etc.). Todos deben ser estudiados como objetos en sí mismos y también en cuanto a las relaciones entre arte y liturgia y a partir de la dimensión sensorial del rito. El alcance de este programa es muy amplio, ya que será necesario analizar la dimensión sensorial de la liturgia a través del estudio de los vínculos entre el arte y los sentidos dentro de un vasto marco geográfico y cronológico que incluye tanto el mundo bizantino como el occidente medieval: todos los elementos que constituyen la liturgia y su expresión sensorial según su “activación” durante la ejecución ritual, en la que participan plenamente en la definición y el significado de la liturgia.

sentido desde el punto de vista tanto histórico como teológico. Véase en particular Goody, *op. cit.*, e *idem*, *The Logic of the Writing and the Organization of Society* (Cambridge, 1986), Robert Deshman, *The Benedictional of Aethelwold*, *Studies in Manuscript Illumination* 9 (Princeton, 1995), y Adam Cohen, *The Uta Codex. Art, Philosophy and Reform in Eleventh Century Germany* (Philadelphia, 2000).

⁹⁶ En particular, los fijados en las encuadernaciones de los libros litúrgicos; cf. Frauke Steenbock, *Der kirchliche Prachteinband* (Berlín, 1965).

LOS CINCO SENTIDOS EN LA EDAD MEDIA: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN

Introducción

En los últimos años, medievalistas de todo tipo se han interesado mucho por el lugar que ocupan los cinco sentidos en la cultura cristiana de la Edad Media occidental. Después de haber estado relativamente descuidados durante mucho tiempo a pesar de los trabajos pioneros de algunos autores, los cinco sentidos están en el punto de mira de historiadores medievalistas, especialistas en literatura y filosofía medievales y, más recientemente, entre los historiadores del arte medieval también. Sin embargo, en el ámbito de la liturgia medieval son pocas las publicaciones que hacen alusión a este aspecto, aún esencial, de los rituales de la Iglesia. En cualquier caso, no existe un estudio global sobre el papel desempeñado por los cinco sentidos en la liturgia cristiana de la Antigüedad y la Edad Antigua. Para llenar este vacío, emprendí una extensa investigación sobre los cinco sentidos, arte y liturgia, que favorece un enfoque orientado a considerar el arte como un elemento esencial en la definición de la liturgia y cuya “función” primaria es ser activada por los sentidos durante el desarrollo del ritual para “producir” el efecto teológico requerido por el ceremonial litúrgico. Como he intentado demostrar mediante el estudio de

manuscritos iluminados, y a partir de varios que ilustran escenas litúrgicas, las imágenes que participan en la realización del ritual se enlazan, principalmente con vistas a ser activadas por los sentidos y participar del efecto sacramental investigado en la teología de la liturgia. Esta nueva aproximación al lugar del arte en la liturgia en la Edad Media no afecta en modo alguno el papel y la importancia de los objetos y las representaciones iconográficas a la hora de expresar posibles mensajes políticos e históricos en sentido amplio, en el marco del ritual.

El propósito de este artículo es presentar el estado de la cuestión y las perspectivas de la investigación sobre los significados dentro de los estudios medievales. Una primera parte está dedicada a la presentación no exhaustiva de los principales logros de la historiografía reciente sobre los cinco sentidos, teniendo en cuenta que representan áreas y períodos más allá de la Edad Media occidental. En la segunda parte, me interesa la presentación de la noción de sinestesia y su papel en la definición de la liturgia de la Edad Media. Después abordaré las publicaciones relativas a los cinco sentidos en la liturgia medieval, luego la historiografía de las investigaciones sobre el arte y la liturgia en la Edad Media antes de presentar las grandes líneas de mis reflexiones sobre las diversas modalidades de activación sensorial del arte en la liturgia.

Los cinco sentidos en las ciencias humanas, en general, y en la historia, en particular

El estudio de los cinco sentidos en la Edad Media ha sido beneficiado durante todo el siglo XX, así como durante la primera década del siglo XXI, por el aporte de numerosas relevantes obras de investigadores de diferentes disciplinas de ciencias humanas, particularmente la filosofía y la sociología. En el campo de la filosofía, el conocimiento y el estudio de los cinco sentidos han estado marcados durante varias décadas por la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty definida en gran medida en su importante libro sobre lo visible y lo invisible.¹ En su obra, el filósofo sitúa la experiencia sensorial de los fenómenos visibles en el centro del acercamiento a lo invisible. En varios aspectos, vemos una cierta similitud entre la fenomenología de Merleau-Ponty y las ideas esenciales de la teología cristiana medieval sobre los cinco sentidos. Siguiéndolo, varios filósofos han profundizado las relaciones entre la percepción y los sentidos para comprender lo más fielmente posible la ontología de la experiencia sensorial considerada esencial para el ser. En estas direcciones, mencionemos particularmente la obra de Renaud Barbaras, quien crea una síntesis entre el enfoque fenomenológico de Merleau-Ponty y la contribución de Husserl a su tema.² En esta obra, el autor desarrolla

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et invisible* (Paris, Gallimard, 1964).

² Renaud Barbaras, *La perception. Essai sur le sensible* (Paris, Vrin, 2009).

conceptos fructíferos para el abordaje ontológico de los cinco sentidos y su perspectiva histórica. Así, expone algunas ideas interesantes sobre lo que llama el “principio de asociación” —es la activación de un sentido combinado con el de otro—, en la interacción del significado entre ellos, en la relación entre sentimiento y percepción o incluso en la naturaleza precisa de un color asociado con la naturaleza de la cosa coloreada. Complementariamente a la perspectiva que nos ocupa, Michel Henry publicó un estudio fundamental sobre la cuestión de la encarnación en el que intenta una definición de la fenomenología basada en los principales aspectos de la teología de la encarnación en el cristianismo.³

En el campo más específico de la sociología y, más marginalmente, en el de la antropología, existen principalmente publicaciones de autores anglosajones que han logrado grandes avances en nuestro conocimiento de los cinco sentidos como elementos para comprender una cultura y los datos de una empresa.

En varios aspectos, David Howes, a quien debemos muchas obras que se han convertido en clásicos, es un pionero en este campo.⁴ Este autor,

³ Michel Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair* (Paris, Seuil, 2000).

⁴ Entre la vasta bibliografía que David Howes ha dedicado a los cinco sentidos, véase en particular *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003), así como el volumen que editó: *The Varieties of Sensory Experience. A Source Book in the Anthropology of the Senses* (Toronto, University of Toronto Press, 1991). Para una visión general de las investigaciones sobre los cinco sentidos en todas las disciplinas de las ciencias humanas, resulta especialmente útil consultar el sitio web *Sensory Studies*, donde se encuentra

seguido por muchos otros en esta dirección, se interesa principalmente por las cuestiones sociales de los cinco sentidos en diferentes momentos de la historia para definir lo que llamamos “cultura sensible”. A la manera de Norbert Elias y su proceso de civilización, Howes y otros autores —como Constance Classen en la órbita anglosajona o Alain Corbin y David Le Breton en Francia, por citar solo algunos— han destacado las estrechas relaciones entre la definición de una sociedad y una cultura en un momento dado y su traducción a nivel sensorial.⁵ El objetivo esencial de este enfoque es compensar la fugacidad del rastro de la percepción de los sentidos en la historia al intentar comprender el doble significado histórico y social de la valorización o, por el contrario, de la devaluación de tal o cual significado. En el ámbito de la historiografía francófona, Alain

recopilada la mayoría de las investigaciones que, en todo el mundo, se interesan por los cinco sentidos. Allí también se pueden encontrar valiosas y precisas informaciones sobre coloquios y otros proyectos de investigación en curso o por venir.

⁵ Entre las numerosas publicaciones de Constance Classen, cabe mencionar *Aroma: The Cultural History of Smell* (London, Routledge, 1994) y *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch* (Urbana, University of Illinois Press, 2012). Sobre la noción de cultura sensible, además de los trabajos mencionados más arriba, véase D. Howes, “Les sensations discrètes de la bourgeoisie...”, *Anthropologie et sociétés*, 14/2: *Les sens* (1990), 5-12, y M. y Jean-Sébastien Marcoux, “Introduction à la culture sensible”, *Anthropologie et sociétés*, 30/1: *La culture sensible* (2006), 7-17. En cuanto a los trabajos de David Le Breton, destacan *La conjugaison des sens: essai* (*ibid.*, pp. 19-28) y, sobre todo, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens* (Paris, Métailié, 2006). Junto a estas investigaciones fuertemente ancladas en un enfoque histórico, social y antropológico de los cinco sentidos, no se puede dejar de lado el imprescindible libro de Michel Serres, *Les cinq sens* (Paris, Grasset, 1985), en el que, como es habitual en él, propone una lectura filosófica, sociológica y poética del tema. Para un abordaje cruzado e interdisciplinario de los cinco sentidos, véase también el número de la revista *Communications*, 86: *Langage des sens* (2010). Véase igualmente el número reciente de *L'Histoire*, 374: *L'histoire dans tous les sens* (2012), dedicado a los cinco sentidos.

Corbin es quien sin duda ha llevado más lejos la lectura social de determinados sentidos, en este caso el olfato y el sonido.⁶

En un amplio marco histórico, muy nutrido por la exploración de la filosofía aristotélica y su recepción a lo largo de los siglos, Daniel Heller-Roazen ha situado recientemente en el centro de la investigación sobre la sensorialidad la noción de “tacto interior”, directamente condicionado por la dimensión cognitiva de la experiencia y debido a la importancia para el hombre de “sentirse vivo”.⁷ En esta perspectiva, se enriquece la reflexión sobre el alcance lógico de los sentidos y su impacto en un mejor conocimiento del hombre sobre el Ser. Por su parte, Jean-Luc Nancy se interesó por lo que llamó la deconstrucción del cristianismo para liberar el enfoque de los fenómenos espirituales de cualquier determinismo estrictamente religioso.⁸ En otras palabras, el filósofo intenta comprender el cristianismo y su filosofía espiritual de una manera independiente de su constitución como religión. Aunque el autor no se ocupa estrictamente de los cinco sentidos en la cultura cristiana, el camino que decidió emprender resulta muy fructífero para comprender el

⁶ Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIIe-XIXe siècles* (Paris, Aubier, 1982); *idem*, “Histoire et anthropologie sensorielle”, *Anthropologie et sociétés*, 14/2: *Les sens* (1990), 13-24; *idem*, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle* (Paris, Albin Michel, 1994).

⁷ Daniel Heller-Roazen, *Une archéologie du tucher* (Paris, Seuil, 2011).

⁸ Jean-Luc Nancy, *La Déconstruction du christianisme, t. I: La Déclosion* (Paris, Galilée, 2005); *idem*, *La Déconstruction du christianisme, t. II: L'Adoration* (Paris, Galilée, 2010).

lugar que ocupan los cinco sentidos en la teología y el arte cristianos.⁹

La aproximación estrictamente histórica a los cinco sentidos se ha enriquecido en los últimos años con publicaciones de carácter sintético relativas a diferentes períodos históricos. En la mayoría de ellos, estas publicaciones caen en diversos grados en el linaje de la “sociología histórica de los sentidos” iniciado en Francia por Corbin y enriqueciéndolo a lo largo del camino con aportaciones tanto sobre la dimensión material como arqueológica de los sentidos. Un buen ejemplo de este enfoque sintético del estudio de los cinco sentidos en la historia europea fue aportado recientemente por la exposición celebrada en la abadía Saint-Antoine (Isère) en 2008. En el catálogo elaborado para esta exposición podemos recorrer las principales líneas de la historia y el significado social y simbólico de cada uno de los sentidos a través de la realidad material de numerosos objetos y pinturas ejecutados entre la Edad Media y el siglo XVI. Para la época antigua, el interés de los cinco sentidos se ha centrado, en los últimos años, en el olfato. Dos volúmenes colectivos y un volumen resumen compuesto por textos suministran una aproximación muy rica al tema del olfato y los perfumes, etruscos y cristianos, entre otros.¹⁰ En estos

⁹ Un buen ejemplo de análisis renovado del arte cristiano ha sido propuesto en: Jean-Luc Nancy, *Visitation (de la peinture chrétienne)* (Paris, Galilée, 2001), en el que el autor “revisita” una pintura de Pontormo que representa la Visitación.

¹⁰ Lydie Bodiou y Véronique Mehl, *Odeurs antiques* (Paris, Belles Lettres, 2001); *eadem* y D. Frère, *Parfums et odeurs dans l'Antiquité* (Rennes, Presses Universitaires de

volúmenes, los autores han favorecido el enfoque cruzado de culturas y campos como la economía, la religión, los rituales y el arte. Para la época antigua, mencionemos también dos obras que ya no son relativamente nuevas pero que, sin embargo, son muy útiles para comprender la contribución del cristianismo en la percepción de los cinco sentidos en la cultura romana de los primeros siglos cristianos. Michel Perrin se interesó por la antropología cristiana de Lactancio (250-325) centrando su atención en el cuerpo y sus sentidos. Resulta que, para Lactancio, el conocimiento de lo fisiológico del cuerpo humano es central en la definición de su antropología y también debe ser entendido desde el significado simbólico de los órganos y de los sentidos ya teñidos de teología cristiana.¹¹ Paul Morillon, por su parte, llevó a cabo una investigación profunda y muy instructiva sobre el vocabulario latino de la vida emocional a partir de palabras y verbos relacionados con la percepción sensorial.¹² La doble exploración léxica y semántica le permite llegar a sus conclusiones, idénticas a las de Perrin sobre el tema de la antropología cristiana de Lactancio, es decir, el encuentro entre la antigua cultura romana y el cristianismo emergente. Respecto

Rennes, 2008); y *Parfums de l'Antiquité. La rose et l'encens en Méditerranée*, dir. A. Verbanck-Piérard, N. Massar y D. Frère (Bruxelles, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 2008).

¹¹ Michel Perrin, *L'homme antique et chrétien. L'anthropologie de Lactance* (Paris, Beauchesne, 1981), 250-325.

¹² Paul Morillon, *Sentire, sensus, sententia. Recherche sur le vocabulaire de la vie intellectuelle, affective et physiologique en latin*, tesis de doctorado [dactilografiada] (Université de Lille).

al fin de la Antigüedad, podemos finalmente señalar el interés de las investigaciones de Béatrice Caseau sobre los cinco sentidos, en particular el olfato, en la teología y la liturgia bizantinas.¹³

Sin detenernos en los períodos posteriores a la Edad Media, aparte de las publicaciones ya citadas de Corbin en el siglo XIX, el reciente libro de François Quiviger ofrece una amplia gama de comentarios sobre la dimensión sensorial del arte y la cultura durante el Renacimiento, destacando la importancia de la mnemónica, las representaciones alegóricas y la construcción de la perspectiva; en cuanto al bello trabajo de Deborah Howard y Laura Moretti, explora la dimensión sonora de las iglesias venecianas del Renacimiento, particularmente de reconstrucciones experimentales contemporáneas basadas en documentación antigua.¹⁴

También cabe señalar que, a pesar de un vínculo aparentemente obvio entre la historia de los cinco sentidos y la historia del cuerpo en general, son poco numerosas las publicaciones que tratan de la historia del cuerpo, especialmente las dedicadas a la época medieval, donde los autores hayan mostrado un interés por los cinco sentidos. Una excepción es la reciente síntesis de Jacques Le Goff y Nicolas Truong

¹³ Véase, en particular, Béatrice Caseau, "Christian Bodies: the Senses and Early Byzantine Christianity", en *Desire and Denial in Byzantium*, ed. L. James (Aldershot, Ashgate, 1999), 101-109.

¹⁴ François Quiviger, *The Sensory World of Italian Renaissance* (London, Reaktion Books, 2010); Deborah Howard y Laura Moretti, *Sound Space in Renaissance Venice* (New Haven [CT], Yale University Press, 2009).

sobre el cuerpo en la Edad Media o, en varios pasajes —cuando se trata por ejemplo del pecado original o de las emociones y del simbolismo del cuerpo—, se describen los cinco sentidos y su activación positiva o negativa.¹⁵ Sobre el tema del pecado original y, más ampliamente, de los pecados capitales condenados por la Iglesia en la Edad Media, Carla Casagrande y Silvana Vecchio han subrayado el papel de los cinco significados en la percepción negativa del cuerpo en la teología cristiana.¹⁶ Mencionemos finalmente la obra de Georges Vigarello dedicada al estudio de lo limpio y lo sucio a largo plazo, o, de nuevo, la historia del cuerpo que subrayan en filigranas la importancia de los cinco sentidos en la percepción de la piel en la Edad Media y las sensaciones creadas por el contacto entre la ropa y su textura y la piel.¹⁷

Respecto a las obras recientes dedicadas más directamente a los cinco sentidos en la Edad Media, que los han abordado de manera específica según enfoques variados, es necesario subrayar la calidad y la importancia para nuestro tema de dos fascículos temáticos de la revista *Micrologus* dedicados respectivamente a los cinco sentidos¹⁸ y a la piel.¹⁹ El

¹⁵ Jacques Le Goff y Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge* (Paris, Liana Lévi, 2003).

¹⁶ Carla Casagrande y Silvana Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge* (Paris, Aubier, 2000).

¹⁷ Georges Vigarello, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge* (Paris, Seuil, 1985).

¹⁸ *Micrologus*, 10: *I cinque sensi*, 2002.

¹⁹ *Micrologus*, 13: *La pelle umana / The Human Skin* (2005). Véase también, de manera más periférica, *Micrologus*, 18: *Il silenzio / Le silence* (2011).

volumen dedicado a los cinco sentidos es hoy, en mi opinión, una obra de referencia sobre este tema de investigación.

En él encontramos una serie de profundas contribuciones provenientes de historiadores, historiadores de la literatura, historiadores del arte, entre otros, que la vuelven una colección de carácter interdisciplinario al reunir perspectivas diversas acerca de temas muy diferentes.²⁰ En dicho volumen, estudios sobre los cinco sentidos en relación con la literatura, la filosofía, la medicina o incluso la ciencia dan lugar a un precioso material sintético. Entre las aportaciones que lograron este resultado, mencionaré en primer lugar la de Jean-Yves Tilliette sobre el simbolismo de los cinco sentidos en la literatura moral y espiritual de los siglos XI y XII, en la que el autor revisa ideas recientes sobre el simbolismo de los cinco sentidos en uso desde la Antigüedad y su evolución en la Edad Media en la literatura. Se completa con el estudio más específico de Bernard Silvestre y Alain de Lille realizado por Peter Dronke, el de Alain Boureau acerca de los cinco sentidos en la antropología cognitiva franciscana que ofrece una síntesis de las principales cuestiones sobre los cinco sentidos y la filosofía en el siglo XII, y el de Danielle Jacquart sobre la interpretación moral de los cinco sentidos en

²⁰ Se lamenta simplemente la ausencia de cualquier estudio sobre los cinco sentidos en la liturgia y en los rituales de la Iglesia, exceptuando quizás la breve introducción de Agostino Paravicini Bagliani, "En guise d'introduction: le pouvoir pontifical a-t-il besoin des cinq sens?" (*loc. cit.*), 9-14, donde se aborda el tema de los cinco sentidos y el poder pontifical considerado especialmente a partir del ritual de la rosa y del olfato.

medicina de Evrard de Conty, que hace un balance muy útil del lugar que ocupan los cinco sentidos en el estudio de la medicina medieval.²¹ En este mismo volumen, volvamos a señalar las muy fructíferas aportaciones de Michel Pastoureau sobre el bestiario medieval y los cinco sentidos y Jacqueline Cerquiglini-Toulet sobre la influencia de la teoría de los cinco sentidos en las formas literarias.²² En términos generales, la mayoría de los artículos de este número de *Micrologus* dedicado a los cinco sentidos tratan de su significado simbólico, su influencia en diferentes áreas de la cultura medieval, en particular la literatura, y temas centrales para el conocimiento y comprensión de los cinco sentidos en la cultura cristiana del Medioevo, como por ejemplo, la existencia de una jerarquía más o menos fija de los cinco sentidos o incluso su implicación en la definición del orden y la armonía en el cristianismo.²³ También en esta misma serie de aportaciones publicadas en uno u otro de los fascículos de *Micrologus*, Thomas

²¹ Jean-Yves Tilliette, "Le symbolisme des cinq sens dans la littérature morale et spirituelle des XIe et XIIe siècles", *ibid.*, 15-32; Peter Dronke, "Les cinq sens chez Bernard Silvestre et Alain de Lille", *ibid.*, 1-14; Alain Boureau, "Les cinq sens dans l'anthropologie cognitive franciscaine", *ibid.*, 277-294; Danielle Jacquart, "Médecine et morale: les cinq sens chez Evrard de Comy (1405)", *ibid.*, 365-378.

²² Michel Pastoureau, "Le bestiaire des cinq sens (XIIe-XVIIe siècle)", *ibid.*, 133-145; Jacqueline Cerquiglini-Toulet, "Le schéma des cinq sens, d'une théorie de la connaissance à la création de formes littéraires", *ibid.*, 55-69.

²³ Del volumen cuyo tema es la piel humana, igualmente rico e interesante para nuestro propósito, me limitaré a mencionar el buen artículo de Niklaus Largier, "*Tactus spiritualis*. Remarques sur le toucher, la volupté et les sens spirituels au Moyen Âge", y sus complejas relaciones con los otros sentidos. En el mismo volumen, véase también el artículo en varios aspectos muy sugestivo de M. Pastoureau, "Les doigts dans la cire. Cent mille empreintes digitales médiévales", 331-344.

Ricklin planteó de manera muy sugerente la cuestión del sabor del paraíso y el futuro de los cinco sentidos corporales después de la resurrección y en el más allá, a partir de la exploración del paraíso sensorial tal como lo definió Honorio d'Autun en su *Elucidarium*.²⁴ Por su parte, Mattia Cavagna exploró la “voz del más allá”, base de las evocaciones del Infierno en la literatura visionaria medieval. De sus observaciones se desprende que la voz adquiere, en el más allá, una importancia aún mayor que la vista, generadora de visión, y que juega un papel importante en el proceso de exploración y domesticación del espacio infernal.²⁵ Este artículo apareció en uno de los números de la revista PRIS-MA, *Recherches sur la littérature d'imagination au Moyen Âge*, dedicada a temas principales del imaginario medieval. Además de la serie de fascículos de PRIS-MA, orientado a la voz escrita —en el que también destacamos la contribución de Jean-Marie Fritz sobre la voz de Dios y el papel del sonido y el habla en la teología—,²⁶ es

²⁴ Thomas Ricklin, “Le goût du paradis. Les cinq sens dans l'au-delà. Quelques remarques à propos de la description de la vie future par Honorius d'Autun”, *Micrologus* 10 (*loc. cit.*), 163-176.

²⁵ Mattia Cavagna, “Les voix de l'au-delà. Notes sur l'imaginaire acoustique dans quelques évocations infernales de la littérature visionnaire, narrative et théâtrale”, *PRJS-MA*, 233-249, que aborda el sentido táctil desde su dimensión espiritual, y *Recherches sur la littérature d'imagination au Moyen Âge*, 24/1-2: la voix dans l'écrit, 2008, 27-53.

²⁶ Jean-Marie Fritz, “Voix de Dieu – voix du monde dans les sermons d'Helinand de Froidmont”, *PRJS-MA*, 2011-2, 2004, 65-82. En este artículo, el autor sitúa la investigación que dio lugar a su hermoso libro, del cual se hablará más adelante.

necesario mencionar aquellos trabajos centrados en el tema de la luz.²⁷

En el mundo anglosajón, un reciente volumen colectivo editado por Stephen Ichols, Andreas Kabütz y Aüson Calhoun ofrece un conjunto de aportaciones riquísimas sobre temas muy diversos, todas ellas en torno a la literatura medieval y los cinco sentidos.²⁸ Entre las contribuciones a este volumen, Eugene Vanee ha proporcionado una rica visión de la cuestión sobre San Agustín, los cinco sentidos y la visión de Dios y Rainer Advertencia ha destacado el enfoque complementario de “ver y oír” en algunos pasajes bíblicos, particularmente aquellos tomados del Nuevo Testamento, y sus implicaciones en el desarrollo de una jerarquía cambiante de los cinco sentidos.²⁹

Para concluir este rápido repaso, observemos la riqueza del enfoque interdisciplinario y temático de las contribuciones reunidas en el número especial de la revista *The Senses and Society* dirigida por Richard Newhauser.³⁰ En primer lugar, el editor de volumen hace un balance muy útil de los

²⁷ He publicado una síntesis sobre la luz en la liturgia en la Edad Media: E. Palazzo, “La lumière et la liturgie au Moyen Âge”, PRJS-MA, *Recherches sur la littérature d’imagination au Moyen Âge*, 17/1: “Clarté: Essais sur la lumière”, t. I, 2001, 91-104.

²⁸ *Rethinking the Medieval Senses. Heritage, Fascinations, Frames*, eds. S. G. Nichols, A. Kasutz y A. Calhoun (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008). Sobre este volumen, se recomienda consultar la reseña de Richard Newhauser en *Senses and Society*, 5 (1), 2010, 5-9.

²⁹ Eugene Vance, “Seeing God: Augustine, Sensation and the Mind’s Eye”, en *The Senses and Society*, 5(1), 2010, 13-29. Rainer Warning, “Seeing and Hearing in Ancient and Medieval Epiphany”, en *The Senses and Society*, 5 (1), 2010, 102-116.

³⁰ *The Senses and Society*, 5 (1), 2010.

cinco sentidos en la historia intelectual dedicada a la Edad Media y el Renacimiento, en el que ofrece una visión general de algunas publicaciones recientes sobre el tema, destacando al mismo tiempo algunos de los aspectos más importantes del estudio de esta cuestión, como la evolución del lugar de los sentidos y de la percepción a lo largo de los siglos en la cultura en general, del estudio de las relaciones entre pensamiento y percepción o incluso el tema de la ética en sus relaciones con la dimensión sensorial de la cultura cristiana.³¹ El lector puede elegir entre artículos tan ricos y sugerentes como los demás, que abordan el tema del sonido en santidad a partir de textos hagiográficos, el de la ciencia de la óptica con una exploración del tratado de Pierre de Limoges sobre la visión o incluso de la dimensión de la memoria de los cinco sentidos.³²

Además de estos volúmenes temáticos, algunas publicaciones más o menos recientes han centrado la investigación sobre los cinco sentidos en el campo de la literatura, la filosofía y, más ampliamente, la religión cristiana. En el área específica de la literatura, las obras de Jean Marie Fritz sin duda se han consolidado entre todas como grandes referentes. No hace mucho, el autor publicó una obra en la que

³¹ Richard Newhauser, "Foreword: The Senses in Medieval and Renaissance Intellectual History", en *The Senses and Society*, 5 (1), 2010, 5-9.

³² Catherine Saucier, "The Sweet Sound of Sanctity: Sensing St. Lambert", *ibid.*, pp. 10-27; R. Newhauser, "Peter of Limoges, Optics, and the Science of the Senses", *ibid.*, pp. 28-44; Corine Schleif, "Medieval Memorials: Sights and Sounds Embodied; Feelings, Fragrances and Flavors Re-membered", *ibid.*, pp. 73-92.

continúa su exploración de la imaginación sonora de la literatura medieval a partir del estudio de conocidos textos latinos y otros escritos en lenguas vernáculas.³³ Esta vía de investigación había sido ampliamente explorada por Fritz en un libro anterior que considero, por mi parte, una de las mejores publicaciones sobre la dimensión sensorial de la cultura medieval occidental.³⁴

Partiendo de la importancia de la doble dimensión oral y performativa de la literatura medieval, en línea con el pensamiento de Paul Zumthor, trata de forma original lo que llama la “XI Edad del Sonido”. Buena parte del libro está dedicada a una presentación tanto sintética como analítica del sentido auditivo y del sonido en la cultura cristiana de la Antigüedad y la Edad Media. Estas páginas son esenciales para cualquier persona interesada en la historia del sonido y, más ampliamente, en la de los cinco sentidos en el cristianismo. Además, Fritz analiza nuevos aspectos esenciales de los textos literarios, examinados desde su dimensión sonora tanto desde un punto de vista performativo como formal. En un capítulo de gran densidad y muy sugerente como aproximación teológica a la palabra y a la voz, el autor retoma de manera original ciertos pasajes bíblicos, principalmente del Antiguo

³³ J.-M. Fritz, *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore* (Ginebra, Droz, 2011).

³⁴ En *Paysages sonores du Moyen Âge. Leversant épistémologique* (Paris, Champion, 2000).

Testamento, observando de cerca la “teología sonora” allí sugerida, con base en la interpretación de dichos textos por varios autores medievales. Esta exploración de la “teología del sonido” es, en muchos sentidos, diferente y, a la vez, complementaria del enfoque literario en sentido estricto de algunas aportaciones de la ya citada obra colectiva *Rethinking the Medieval Senses* que hacen un balance útil del lugar de los cinco sentidos en la literatura medieval.³⁵

En la frontera entre literatura y filosofía medieval, anotamos la importancia de publicaciones como el excelente artículo de Mary Carruthers sobre la noción de gentileza.³⁶ En esta contribución, la autora aborda la suavidad, desde su dimensión estética en sentido amplio. Propensión sobre las grandes tradiciones filosóficas y teológicas de la Antigüedad y la Edad Media, así como una breve exploración del léxico latino que designa la gentileza, Carruthers cuestiona los diferentes aspectos del alcance de la “gentileza” en relación con el conocimiento, la persuasión y la medicina. Sobre ellos, demuestra que todos tienen que ver con la noción de experiencia posible, principalmente por la retórica y por la elaboración de un discurso teológico centrado en la experimentación directa de la palabra. Haciéndose eco de este artículo, y de diferentes archivos y textos, Alain Boureau y Niklaus Largier

³⁵ *Rethinking the Medieval Senses. Heritage, Fascinations, Frames, op. cit.*

³⁶ Mary Carruthers, “Sweetness”, *Speculum*, 81, 2006, 999-1013.

destacan la espiritualización de los cinco sentidos con fines cristianos como parte de un largo proceso cognitivo planteado y desarrollado por grandes figuras de la teología y la filosofía antigua y medieval.³⁷

En general, la reflexión sobre la actividad sensorial del alma fuera de sus vínculos y su contacto con el cuerpo está en el centro de las cuestiones, como los pensamientos de teólogos y filósofos cristianos en la Antigüedad y a lo largo de la Edad Media basados en el concepto de sentidos espirituales, o significado interno, desarrollado por primera vez por Orígenes en el siglo III. En otra de sus aportaciones igualmente ricas y sugerentes, Largier postula que la reconciliación entre las emociones interiores y los sentidos exteriores fue posible gracias a la encarnación y que son las emociones las que, al final, permiten que el alma se eleve hacia Dios desde la experiencia, tanto sensorial como interna y externa.³⁸ En direcciones relativamente similares, el excelente trabajo de Michelle Karnes, aunque no se centra específicamente en los cinco sentidos en la filosofía medieval, permite comprender el papel central que desempeña el concepto de imaginación a la hora de reconciliar o, más precisamente, armonizar

³⁷ A. Boureau, *op. cit.* y N. Largier, *op. cit.*

³⁸ *Mysticism, Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*, (Berlin-New York, De Gruyter, 2003), 3-16. Sobre la relación entre las emociones y el cuerpo, véase Barbara Rosenwein, "Les communautés émotionnelles et le corps", *Médiévales*, n° 61, 2011, 141-162.

los estados interior y espiritual.³⁹ Demuestra que la imaginación contribuye al proceso en el que el conocimiento sensorial se convierte en una aprehensión intelectual del mundo externo. Para ello es necesario tener en cuenta la “vieja” definición de imaginación de los filósofos, es decir, un proceso cognitivo que consiste en almacenar información de naturaleza sensorial y crear imágenes de cosas invisibles a partir de cosas visibles y vistas.

En la Edad Media, era principalmente la práctica mística y devocional la que activaba este proceso cognitivo que permitía acceder a la esencia de una cosa. El lugar central otorgado a la emoción y a la imaginación en el proceso de conocimiento de lo divino, basado en la relación entre los sentidos espirituales y los sentidos corporales, introduce nuevos elementos en el enfoque “clásico” de la teología y especialmente de la filosofía medieval.

Al decir esto, pienso más particularmente en la notable introducción de Umberto Eco a la estética medieval.⁴⁰ Para él —como para muchos otros autores—, la estética medieval se define sobre todo como un proceso intelectual que permite acceder a las

³⁹ Michelle Karnes, *Imagination, Meditation and Cognition in the Middle Ages* (Chicago–London, University of Chicago Press, 2011). Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale* (Paris, Grasset, 1997). En lo relativo a la estética medieval, la obra de referencia sigue siendo, como era de esperarse, la suma inigualada de N. LARGIER, “Inner Senses, Outer Senses. The Practice of Emotions in Medieval Mysticism”, *Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*, Berlin, New York, De Gruyter, 2003, 3-16.

⁴⁰ Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e–XIII^e siècle)* (Paris, Seuil, 2008).

cosas invisibles y a lo divino a través del mundo sensible, en particular la luz y sus transiciones. En ciertos pasajes de su libro alude a emociones estéticas que permiten alcanzar la armonía del mundo sensible, incluso el de los sentidos. Olivier Boulnois aborda la arqueología de lo visual a partir de lo que las imágenes, tanto materiales como mentales, implican para el conocimiento principalmente intelectual de las “cosas” invisibles.⁴¹

Antes de abordar este panorama de la historiografía de la investigación sobre los cinco sentidos en las ciencias humanas y los estudios medievales en general, tomemos un momento para centrarnos en el enfoque de los cinco sentidos en el cristianismo, tal como se ha llevado a cabo en las obras de historia religiosa y de historia de la espiritualidad. Está claro que hay muy pocas publicaciones sobre este tema, aparte de algunos artículos extensos publicados en el *Diccionario de Espiritualidad*, donde se ha favorecido claramente el enfoque que yo describiría como “teología histórica clásica”. En los diferentes artículos dedicados a los cinco sentidos encontramos material textual muy valioso para cualquier persona interesada en estas investigaciones. Los autores de estos artículos, conocedores de los textos bíblicos, teológicos y exegéticos, ofrecen al lector análisis en profundidad relacionados con diversos aspectos de los cinco

⁴¹ Mariette Canévet, “Sens spirituel”, *Dictionnaire de spiritualité*, t. XIV, cols. 598-617.

sentidos y su interpretación teológica en el cristianismo, en una presentación útil a partir de material textual. El acceso al registro textual e histórico de los sentidos espirituales es posible gracias a los excelentes consejos de Mariette Canévet.⁴² Asimismo, le debemos a Pierre Adnès introducciones muy productivas a los cinco sentidos en general, así como a las nociones que se relacionan con ellos, vinculadas como el gusto y el tacto espiritual.⁴³ De inestimable riqueza para el investigador, estos artículos no pretenden proponer ideas o una reflexión profunda sobre los cinco sentidos, con la excepción quizás de Jean Chatillon, quien en su artículo dedicado a las nociones de *dulcedo* y *dulcedo Dei* se aleja del enfoque estrictamente textual e histórico propuesto por los autores antes citados para adentrarse en ámbitos próximos a los tratados por Carruthers.

En el mismo espíritu que estos artículos del *Diccionario de espiritualidad*, es necesario citar el reciente trabajo de síntesis de Nathalie Nabert, que tiene una vocación principalmente histórica y teológica.⁴⁴ Dentro de la tradición monástica cartuja, la autora ha reunido en su libro multitud de pasajes tomados de autores de esta tradición, así como de

⁴² Pierre Adnès, "Garde des sens", *Dictionnaire de spiritualité*, t. VI, cols. 117-122; *idem*, "Goût spirituel", *Dictionnaire de spiritualité*, cols. 626-644; "Toucher, touches", *Dictionnaire de spiritualité*, t. XV, cols. 1073-1098.

⁴³ Jean Chatillon, "Dulcedo, dulcedo Dei", *Dictionnaire de spiritualité*, t. III, cols. 1777-1795.

⁴⁴ Nathalie Kabat, *Jardin des sens* (Paris, Albin Michel, 2011).

otros más antiguos. Privilegiando el archivo textual al servicio de una teología “clásica”, deja de lado los aportes de la antropología o la historia de la filosofía en su abordaje de los cinco sentidos. Su preocupación es esencialmente describir el lugar central que ocupan los cinco sentidos en la espiritualidad monástica de la Edad Media, basada en la meditación de las Escrituras y la práctica de la liturgia. Al final, invita al lector a dar una especie de paseo sensorial por la espiritualidad y el misticismo de los monjes de la Edad Media, sin conducirlo por ello a una nueva y profunda reflexión sobre los cinco sentidos en la historia de la teología y la de la liturgia. Sin embargo, resalta claramente la importancia crucial del sustrato bíblico para el conocimiento profundo de los cinco sentidos en la cultura cristiana de la Antigüedad y la Edad Media. A este respecto nos falta mucho trabajo y la útil pero ya antigua síntesis de Ernst von Dobschütz sobre los cinco sentidos en el Antiguo Testamento merece ser sustituida por un verdadero estudio dedicado al lugar de los cinco sentidos en los textos bíblicos, donde se sitúen temas esenciales de la teología de los sentidos como la noción de jerarquía en cuya cima se encuentran la vista y el oído, o incluso el papel que desempeñan los cinco sentidos en la visión de lo divino y en la percepción de la revelación por el hombre.⁴⁵

⁴⁵ Ernst von Dobschütz, *Die Fünf Sinne im Neuen Testament*, *Journal of Biblical Literature*, 48, n° 3/4, 1929, 378–411. En respuesta a esa necesidad, véase É. Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, (Paris, Éditions du Cerf, 2014). También puede consultarse el sugerente artículo de Carmela Viricillo Franklin, “Words as Foods: Signifying the Bible in the Early Middle Ages”, en

Finalmente, en la frontera entre teología, filosofía e historia de las ciencias, debemos estar agradecidos a R. Newhauser por haber honrado el tratado moral sobre el ojo de Pierre de Limoges, escrito entre 1275/1276 y 1289 en el ambiente intelectual de la Universidad de París. En este tratado, el autor hace la transición entre un enfoque esencialmente científico de la óptica hacia consideraciones de orden moral y una narrativa teológica en la que la dimensión sensorial juega un papel protagónico.⁴⁶

Podemos ver claramente, al final de este viaje, la importancia que tienen los sentidos en la cultura, la filosofía y la literatura occidentales. Tanto el enfoque filosófico y antropológico como la obra de los medievalistas destacan el papel de los sentidos, individualmente o en interacción con otros sentidos, en la percepción que el hombre tiene de su entorno, pero también del lugar que ocupan en la construcción de su imaginación, por un lado, y su relación con la divinidad, por el otro. Antes de discutir publicaciones específicas de los campos de la historia litúrgica y la historia del arte conviene volver a una de las nociones fundamentales de los estudios sobre los cinco sentidos: la sinestesia.

Communicare et significare nel alto medioevo, LII Settimana di Studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, CISAM, 2005), t. II, 735–760.

⁴⁶ Newhauser, R. (ed. y trad.), *The moral treatise on the eye (Peter of Limoges)* (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2012).

La noción de sinestesia

Como hemos visto, en el centro de la investigación sobre los cinco sentidos se encuentra el tema de la sinestesia: el efecto sensorial producido por la interacción de los diferentes sentidos entre sí. Bien conocida por los filósofos, esta noción ha recibido poca atención en la investigación en la historia de la liturgia y en el estudio de la teología cristiana. Sólo Jean-Yves Hameline la ha convertido en el elemento principal para comprender lo que él llama “el espacio de la sensibilidad”, que es la liturgia, cuyos efectos sacramentales resultan en gran parte de la activación de la intersensorialidad.⁴⁷ Esta falta de interés en los datos de la sinestesia en la historia de la liturgia es tanto más sorprendente en cuanto que, desde la Antigüedad, los teólogos hicieron del resultado de la interacción de los sentidos en el ritual uno de los objetivos esenciales de la liturgia. Además de sus efectos específicos, la sinestesia también permite abordar cuestiones centrales en la reflexión de la teología cristiana. Por ejemplo, uno de sus efectos en la liturgia es volver al orden y la armonía de los orígenes, del tiempo de la creación, que fueron perturbados en el momento de la caída del hombre. En una homilía, Juan Crisóstomo hace de la búsqueda de la armonía una prioridad de la liturgia, considerada también desde su desafío de orden social:

⁴⁷ Véase Jean-Yves Hameline, *Une politique du rituel* (Paris, Cerf, 1997), en particular el capítulo “Le culte chrétien dans son espace de sensibilité”, 93-123.

¡Vamos! Déjanos ponerte la mesa de nuevo, déjanos explicarte los beneficios de la salmodia. Mire: el salmo, al intervenir en la cirugía, fusionó diversas voces, aseguró que ofreciera un solo canto lleno de armonía; jóvenes y viejos, ricos y pobres, mujeres y hombres, esclavos y libres, ¡todos producimos una melodía única! El profeta habla y todos respondemos y todos le hacemos eco. Es imposible distinguir al esclavo del hombre libre, al rico del pobre, al notable del simple particular: todas estas diferencias de la vida ordinaria han huido muy lejos, De entre todos se forjó un solo corazón; ¡Gran igualdad de derecho a hablar! ¡La tierra imita al cielo! ¡Esta es la nobleza de la Iglesia!⁴⁸

En cierto modo, podemos decir que la práctica de la liturgia a través de la activación de los cinco sentidos y sus efectos sinestésicos contribuye al retorno a la armonía inicial y al restablecimiento del orden mundial que el hombre refleja como un microcosmos.⁴⁹ Este regreso a la armonía posible gracias a la liturgia y su efecto sinestésico generado por la interacción de los cinco sentidos entre sí durante el ritual tiene también el efecto de activar, en

⁴⁸ Véase Jean Chrysostome, *Homélie sur l'amour des choses présentes* (ed. Patrologie grecque, vol. 63, col. 486-487), citado por François Cassigneul-Trévedy en *Les Pères de l'Église et la Liturgie* (Paris, Desclée de Brouwer, 2009, p. 78), que aborda la relación entre la espiritualidad cristiana y la valoración del mundo sensible.

⁴⁹ Marie-Thérèse d'Alverny, en su artículo "L'homme comme symbole. Le microcosme" incluido en *Simboli e simbologia nell'alto medioevo* (Spoleto, CISAM, 1976, vol. 1, 123-195), analiza la figura del ser humano como símbolo del universo en la visión medieval, fundamentando la concepción del microcosmos en la Edad Media.

el hombre, el sexto sentido, es decir, el sentido del corazón. En el libro X de las *Confesiones*, Agustín es sin duda el autor que explora con más profundidad la importancia de la sinestesia en la práctica de la plegaria y la búsqueda espiritual a fin de alcanzar el sentido del corazón, objetivo último de la armonía sensorial creada por la liturgia:

Bien ¿qué es lo que amo cuando amo? No es la belleza de un cuerpo, ni el encanto de un tiempo, ni el brillo de la luz, amable a mis ojos, de aquí abajo, ni las dulces melodías de cantilenas de toda especie, ni el dulce olor de las flores, ni los perfumes, ni los aromas, ni el maná, ni la miel, ni los miembros que acogen los abrazos de la carne: no es eso lo que amo. Yo amo cierta luz y cierta voz, cierto perfume y cierto alimento y cierto abrazo; cuando amo a mi Dios: luz, voz, perfume, alimento, abrazo del hombre interior que está en mí, donde brilla para mi alma lo que el espacio no expresa, donde resuena lo que el tiempo rapaz no se lleva, donde se exhala un perfume que el viento no dispersa, donde se saborea un plato que la voracidad no reduce, donde se anuda un abrazo que la saciedad no suelta. Esto es lo que amo cuando amo a mi Dios.⁵⁰

San Agustín hace de la acción sinestésica de los sentidos el camino de acceso al hombre interior, en el corazón del templo de cada hombre, donde la

⁵⁰ Agustín de Hipona, *Confesiones*, Libro X, capítulo 8, traducido de la versión francesa de Eugène Tréheorel y André Bomssou (Paris/Montréal, Médiaspaul, 1992).

sinestesia misma es generadora del amor a Dios.⁵¹ Esta importancia dada por Agustín al hombre interior y a la sinestesia se afirma en otra parte del libro X de las *Confesiones*:

El hombre interior tomó conciencia de estos seres a través del hombre exterior. Soy yo, el hombre interior, quien tomé conciencia de estos errores por mediación del hombre exterior. Soy yo, el hombre interior, quien tomé conciencia de ello, yo, el espíritu, a través de los sentidos de mi cuerpo. Yo le pregunté a la masa del universo sobre mi Dios y ella respondió: "No soy yo quien soy, sino que es él mismo quien me hizo".

Para san Agustín, todo este proceso interior, que permite el surgimiento del sentido del corazón, se da a través de la interacción de los sentidos entre sí para generar la sinestesia:

Es otra fuerza, que me permite no solo dar vida sino también dar sensibilidad a mi carne, que el Señor ha moldeado para mí, ordenando al ojo no oír, al oído no ver, pero al primero hacerme ver y al segundo hacerme oír, y fijando su función propia a cada uno de los demás sentidos según su sede y su oficio y estas diversas funciones, a través de las cuales he logrado permanecer uno, yo el espíritu.⁵²

⁵¹ Sobre la noción de sinestesia en san Agustín, véase el artículo esencial de David Chisterer, "Symbolism and the Senses in Saint Augustine", *Religion*, 14, 1984, 31-51, que puede completarse con E. Vance (*op. cit.*) y con Bruce Holsinger, *Music, Body and Desire in Medieval Culture* (Stanford, Stanford University Press, 2001), 61-83.

⁵² *Ibid.*, X, p. 11.

En su concepción de la sinestesia y en la definición de los cinco sentidos tal como aparecen expuestas en el libro X de las *Confesiones*, san Agustín insiste también en la jerarquía que permite clasificar los cinco sentidos según su orden, un orden que favorece la vista y el oído. Estos dos sentidos, como ya hemos dicho, desempeñan un papel protagónico en la conversión y la revelación de Dios al hombre en los textos bíblicos. En el tema de la vista, algunos autores han sostenido que la preeminencia de la visión sobre los demás sentidos también se basaba en consideraciones de orden filosófico, estético e incluso, en ocasiones, político.⁵³ Este problema de la jerarquía de los cinco sentidos es esencial para comprender la forma en que, en la Antigüedad y a lo largo de la Edad Media, los teólogos y otros autores cristianos construyeron un discurso de orden principalmente

⁵³ Gudrun Schleusener-Echholz, *Das Auge im Mittelalter* (Múnich, W. Fink, 1985); Michael C. Halle, "Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing", en *Visuality before and beyond the Renaissance*, ed. R. S. Nelson (Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000, 197-221); Geneviève Bohrer-Thierry, "Unter dem Blick des Herrschers: Blick, Augen und Sicht im Frühmittelalter", en *Verwandschaft, Freundschaft, Bruderschaft. Soziale Lebens - und Kommunikationsformen im Mittelalter*, ed. C. Krieger (Berlín, Akademie Verlag, 2009, 221-228). Sobre el oído, véase *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, ed. Ch. Burnett, M. Finno y P. M. Gouk (London, The Warburg Institute, University of London, 1991). Para algunos autores medievales, sin embargo, la cima de la jerarquía de los sentidos otorga el primer lugar no a la vista ni al oído, sino también al gusto: Charles Burnett, "The Superiority of Taste", *The Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes* 54, 1991, 230-238. Para Rabano Mauro, el oído predomina sobre la vista: "La literatura está al servicio de la lengua y del oído, el sentido más perfecto; la pintura solo halaga la mirada y el ojo de consolaciones bien escasas", citado y traducido por E. de Bruyne, *op. cit.* t. I, p. 279.

moral y espiritual sobre los cinco sentidos. Las investigaciones venideras tendrán que profundizar nuestro conocimiento sobre la jerarquía de los cinco sentidos y su implicación en la búsqueda de la sinestesia a través de la interacción de los sentidos entre sí, particularmente en el contexto de la liturgia.

Las ideas esenciales formuladas por san Agustín sobre la sinestesia, la construcción del hombre interior a través de los sentidos corporales y la activación de los sentidos del corazón gozarán de gran éxito entre muchos teólogos de la Edad Media, en primer lugar, san Bernardo.⁵⁴ Para él, los cinco sentidos crean las condiciones para el conocimiento de Dios y el amor del hombre por su creador. San Bernardo postula que el amor es el “sentido” del alma y del corazón por el cual amamos a Dios. Como resultado, la experiencia sensorial permite un conocimiento directo de Dios y la comprensión de la encarnación del Verbo de la que dan testimonio las manifestaciones sensoriales, según modalidades diferentes cada vez. En este sentido, hay que tener en cuenta el papel central que juega la noción de imaginación a la hora de establecer vínculos entre los sentidos interiores y los sentidos exteriores en el hombre, lo cual ha sido bien demostrado recientemente.⁵⁵

⁵⁴ Gordon Rudy, *Mystical Language of Sensation in the Later Middle Ages* (New York-London, Routledge, 2002), 45-65.

⁵⁵ M. Karnes, *op. cit.*

Sobre el efecto sinestésico buscado mediante la activación de los cinco sentidos en la liturgia, un pasaje tomado de una homilía de Rabano Mauro compuesta y sin duda pronunciada con motivo de la ceremonia de la dedicación de una iglesia, es desde este punto de vista, muy sugerente. En este texto, el gran teólogo carolingio define con precisión la liturgia. Para el abad de Fulda, los cinco sentidos parecen esenciales en la definición de la liturgia monástica:

Aquí estáis todos reunidos, mis queridos hermanos, para que podamos consagrar esta casa a Dios [...]. Pero solo podemos hacer esto si nos dedicamos a convertirnos en templo de Dios y trabajamos para corresponder al ritual que cultivamos en nuestra alma para que, como las paredes decoradas de esta iglesia, las velas encendidas, las voces elevadas en letanías y oraciones, lecturas y cantos, mejor podamos dar gracias a Dios: por eso debemos adornar siempre los rincones secretos de nuestra alma con los ornamentos esenciales de las buenas obras, dejando siempre crecer juntas la llama de la caridad divina y la de la caridad fraterna, para que siempre la santa dulzura de los preceptos resuene en nuestro corazón, así como la gloria del Evangelio. Estos son los frutos del árbol próspero, allí el tesoro de un buen corazón, allí los cimientos de un arquitecto sabio, que nuestra lectura del santo Evangelio ha mandado a nuestra alma hoy.⁵⁶

⁵⁶ Rabano Mauro, *Homilia XXXIX de dedicatione Templi*, éd. *Patrologie latine*, 110, col. 73-74.

El pasaje de la homilía de Rabano Mauro ofrece una definición de la liturgia que destaca su carácter sensorial compuesto por todos los elementos que la forman, entre los que se encuentra la dimensión sonora. Aquí, todos los elementos sensoriales de la liturgia aparecen como “lugares” de expresión de lo sagrado destinados, *in fine*, a servir de modelo al hombre que participa en la liturgia, para animarlo a ser él mismo, una imagen del templo de Dios, y a cultivar allí los ornamentos de su corazón, reflejado en el ritual por todo lo que lo constituye y, en particular, el sonido y las imágenes. Por lo tanto, para Rabano Mauro la liturgia no debe ser simplemente considerada por sus textos sagrados sino también por su aspecto multidimensional, su sensorialidad y su realidad performativa, donde los diferentes elementos visuales y sonoros, en especial, aparecen como elementos constitutivos del ritual. Esto se convierte entonces en una expresión de la construcción del templo interior que cada hermano, que cada hombre, debe emprender en lo más profundo de sí mismo para llegar a ser él mismo una “imagen” del templo de Dios y contribuir a la realización del plan divino, es decir, la co-construcción del templo de la Iglesia. Así, el hombre que construye su propio templo interior a partir de los diferentes elementos sensoriales del ritual imita o sigue las obras del “Arquitecto Sabio”. En esta época, Rabano Mauro no era el único que pensaba en los rituales de la Iglesia desde su dimensión

sensorial en sentido amplio. Sin embargo, creo que es el primero en formular esta concepción de la “ejecución” litúrgica con tanta precisión y en perspectiva teológica.

Antes que él, en los primeros siglos cristianos, Cipriano de Cartago se expresó en términos que recuerdan los del teólogo carolingio:

Ante tus ojos, de ahora en adelante, los techos realzados con oro y las casas cubiertas con losas de mármol precioso aparecerán sucias, cuando sepas que eres tú quien debe ser adornado con preferencia, más bien tú quien debe ser embellecido, que la morada donde el Señor ha tomado su lugar tiene para ti más valor como en un templo, donde el Espíritu Santo comenzó a habitar. Pintemos esta casa con los colores de la inocencia, iluminémosla con la luz de la justicia. Nunca se derrumbará como resultado del paso del tiempo, y los colores de las paredes y el deslustre dorado nunca la harán lucir fea.

Es perecedera en cualquier cosa que brilla con un brillo falso, y no ofrece garantía a los que poseen bienes que realmente no se poseen. Esta mantiene su adorno siempre fresco, su belleza intacta, su brillo duradero. Este no puede ser aniquilado ni destruido, solo puede transfigurarse cuando el cuerpo resucita.⁵⁷

⁵⁷ Cipriano de Cartago, *Ad Donatum*, 16, ed. y trad. Jean Molager, Paris, Cerf, 1982 [*Sources chrétiennes*, 291], 112-115; traducido a partir de la cita de F. Cassingena-Trévedy, *op. cit.*, p. 99). Sobre estos dos pasajes de Cipriano de Cartago y Rabano Mauro, véase É. Palazzo, “Deux points de vue sur la signification du décor monumental de l’église chrétienne dans l’Antiquité et au Moyen Âge: Cyprien de Carthage (III^e siècle) et

Esta es la concepción de Cipriano del hombre interior, que es la verdadera basílica cuya decoración suntuosa y luminosa debe ser constantemente objeto de reparación y renovación. Para hacer esto, cada cristiano representa a la Iglesia y debe preocuparse constantemente por las cualidades bellas, es decir, por las virtudes que debe cultivar para poder estar siempre en el camino de la verdadera vida y servir al Señor. Este tema del hombre-iglesia o del hombre-basílica completa el de la multitud de cristianos, imágenes de las piedras de la iglesia, palabra que se escucha aquí en su doble significado arquitectónico y eclesiológico. Gregorio Magno recupera la metáfora del hombre asociado a un templo o una ciudadela, en la que los cinco sentidos son considerados como puertas o ventanas que permitan el acceso al mundo exterior:

La vista, el olfato y el tacto son como diversos canales por donde el alma se dirige a los objetos exteriores [...], son como ventanas por las que mira las cosas sensibles que están fuera, y mirándolas las desea.⁵⁸

A lo largo de la Edad Media, muchos autores retomaron y desarrollaron esta misma metáfora,

Raban Maur (IX^e siècle)*, en *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet* (Paris, Picard, 2012), 54-60.

⁵⁸ Gregorio Magno, *Moralia in Job*, XXI, II, éd. *Patrologia Latina*, 76, col. 18).

como Pedro Damián en el siglo XI o Sicardo de Cremona en el XII en el ámbito de la armonía musical.

En el siglo XIX, el teórico de la música Guido d'Arezzo expresó estas ideas de una manera particularmente sorprendente:

No es de extrañar que la variedad de sonidos encante el oído, ya que la variedad de colores es agradable a la vista, la variedad de olores deleita el sentido del olfato y la lengua se regocija con el cambio de sabores. Así, en efecto, por las ventanas del cuerpo, la dulzura de las cosas que se adaptan a él penetra maravillosamente en las moradas secretas del corazón.⁵⁹

Vemos que la medicina cristiana en la Antigüedad y a lo largo de la Edad Media integró la dimensión sensorial en su definición. En otras palabras, podemos afirmar que los cinco sentidos y el efecto sinestésico son elementos esenciales en la definición de la liturgia medieval.

Los cinco sentidos en la historia de la liturgia

A pesar de esta fuerte tradición, solo hay unas pocas publicaciones en las que se ha dado un lugar de honor a los cinco sentidos en los estudios de la historia de la liturgia. No es éste el lugar para explicar detalladamente las razones de este relativo desinterés

⁵⁹ Guido d'Arezzo, *Micrologus*, traducción y comentario de Marie-Noël Colette y Jean-Claude Juvet (Paris, Cité de la Musique, 1996), 60-61.

de los historiadores de la liturgia por los cinco sentidos. Me conformo simplemente con mencionar la desconfianza progresiva a lo largo de los siglos de la Iglesia y su teología hacia el cuerpo, en general, y los cinco sentidos, en particular. Un autor tan competente como Dom Jean Leclercq no se equivocó al dedicar un capítulo al “poema de la liturgia” en su gran libro sobre el amor a las letras y el deseo de Dios de los monjes de la Edad Media.⁶⁰ El autor considera la liturgia como síntesis de las artes, como lugar privilegiado de expresión de la poesía, la gramática, la métrica o incluso la armonía musical. La liturgia es por excelencia el lugar de encuentro entre Dios y los hombres desde la más amplia expresión artística e integrando la activación de la dimensión sensorial a través de todos los componentes de los rituales. Esta es la manera en que los exégetas de la Antigüedad y la Edad Media veían y consideraban la liturgia, tal como la expresaban en multitud de tratados y comentarios dedicados al significado profundo de la liturgia y todo lo que la compone, incluida su dimensión sensorial.

Dos publicaciones recientes han subrayado claramente estos aspectos esenciales de la forma en que los teólogos de la Antigüedad y la Edad Media entendían la liturgia.

Se trata del libro de François Cassingena-Trévédy sobre los Padres de la Iglesia y la liturgia y el

⁶⁰ Jean Leclercq, *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge* (Paris, Cerf, 1956), 217-235.

de Robert Taft acerca del modo en que los teólogos bizantinos veían la liturgia “a través de sus propios ojos”.⁶¹ Cassingena-Trévedy demuestra en cada página de su obra la extrema sensibilidad de los Padres de la Iglesia por la búsqueda de la calidad de la expresión sensorial en la liturgia para crear la relación entre Dios y los hombres. Por su parte, Taft llega a conclusiones similares a partir de textos de autores bizantinos antiguos y medievales. Como veremos más adelante, varios textos escritos por teólogos cristianos en la Antigüedad y la Edad Media dieron un lugar privilegiado a la expresión de los sentidos y sus efectos, que permitían llegar a Dios en el marco de la armonía del mundo, tanto sensitiva como espiritual. Los autores cristianos del pasado han puesto así énfasis en la noción de sinestesia, posible gracias a la intersensorialidad, es decir, la interacción de los cinco sentidos entre sí que habilita la creación de efectos de la armonía buscada entre Dios y los hombres.

En cuanto a la noción de intersensorialidad, en la que me centraré luego, debemos agradecer a Jean-Yves Hameline que la haya explicado bien: u definición, su contenido y sus cuestiones relativas a los cinco sentidos y su activación en la liturgia.⁶² Sobre sólidas bases antropológicas, sociológicas e históricas, el autor desarrolla una teoría del sentido lingüístico y su teología poniendo en el centro la noción de

⁶¹ F. Cassingena-Trévedy, *op. cit.*; Robert Taft, *Through Their Own Eyes. Liturgy as the Byzantines Saw It* (Berkeley, Inter Orthodox Press, 2006).

⁶² J.-Y. Hameline, *op. cit.*

intersensorialidad del proceso. Siguiendo a autores antiguos y medievales, subraya la dimensión sensorial presente en la definición de la liturgia cristiana. Estos elementos han sido retomados por otros autores en publicaciones colectivas o individuales. Pienso en particular en los números de la revista *La Maison-Dieu* dedicada a la dimensión sensorial de la cirugía antigua y contemporánea,⁶³ entre cuyas contribuciones sobresale la de Michel Pastoureau sobre la historia de los colores litúrgicos, en los que los cinco sentidos están directamente implicados, o nuevamente el de Geneviève Hasenhor sobre la dimensión a la vez poética y espiritual del *Stabat Mater* como parte de la expresión de piedad y devoción en la liturgia de la segunda mitad de la Edad Media. Recordemos también el relevante aporte de Louis-Marie Chauvet sobre la sensorialidad de la teología sacramental.⁶⁴ En este artículo, el autor examina la cuestión de la sensibilidad o sensación, en el sentido de facultad de sentir en la teología sacramental cristiana. Para ello, se inspira en los aspectos principales de la definición de teología sacramental dada por los teólogos medievales, que busca constantemente el equilibrio entre el intelecto y la sensibilidad del cuerpo, expresado en el marco del desarrollo de los rituales de la liturgia. Con razón, el autor señala que, a pesar de

⁶³ *La Maison-Dieu*, n° 176: "Quand la liturgie donne à voir", 1988; *La Maison-Dieu*, n° 187 y 188: "Voir, entendre, goûter", 1991.

⁶⁴ Louis-Marie Chauvet, "La théologie sacramentaire est-elle an-esthétique?", *La Maison-Dieu*, n° 188, *op. cit.*, 7-39.

la fe en la Encarnación de Dios en Jesucristo, el cristianismo nunca ha eliminado completamente las sospechas sobre la expresión sensible del cuerpo, pese al papel importante que desempeña la dimensión sensorial en la liturgia.

En ciertos aspectos, pasajes del libro de Boureau sobre “el evento sin fin” se hacen eco de las reflexiones de Chauvet sobre la relación entre lo sensible y el intelecto en la teología cristiana.⁶⁵ Para este último la nostalgia de la Encarnación que caracteriza al cristianismo ha generado una relación con los sentidos y el cuerpo de gran complejidad, basada en la necesidad de ver, tocar, sentir en el momento de la liturgia y la celebración de la Eucaristía en particular. Esta necesidad a veces se expresa en tal o cual ritual a través de gestos y acciones que involucran no solo el cuerpo humano sino también elementos naturales como, por ejemplo, el agua en la liturgia bautismal. En un estudio muy sugerente sobre este tema, Isabelle Renaud-Chamska ha subrayado notablemente los vínculos entre operación sacramental y expresión de lo sensitivo en la liturgia a partir de la relación entre las palabras (el *verbum* sacramental) y el elemento sensitivo (en el contexto de la liturgia bautismal, es el agua).⁶⁶ Y la autora subraya el poder de las palabras de san Agustín al respecto: “La

⁶⁵ A. Boureau, *L'événement sans fin. Récit et christianisme* (Paris, Belles Lettres, 2004), en particular pp. 39-54, capítulo titulado “La mise en scène du divin”. Véase también el enfoque fenomenológico del tema por M. Hury, *op. cit.*

⁶⁶ Isabelle Renaud-Chamska, “De la sensibilité aux choses et du sens des mots. La bénédiction de l'eau baptismale”, *La Maison-Dieu*, n° 188, *op. cit.*, 41-55.

palabra va al encuentro del elemento y el *sacramentum* tiene lugar”, con lo cual reconoce el elemento natural como posible operador del sacramento.⁶⁷

Desde una perspectiva relativa tanto a la historia de la liturgia como a la pastoral sacramental actual, Paul De Clerck analizó la percepción del cuerpo y de los sentidos en la liturgia cristiana en un libro dedicado a la comprensión de la liturgia.⁶⁸ Para el autor, la parte esencial del tema reside en la interpretación y el sentido dado a la frase con la que concluye el capítulo XIX de la regla de san Benito relativa a las prescripciones para la oración a diferentes horas del día y de la noche: “Consideremos, pues, cómo debemos estar bajo la mirada de la divinidad y de sus ángeles, y aferrémonos al salmo para que nuestro espíritu se sintonice con nuestra voz”. En latín, la última parte de esta frase es “*ut mens nostra concordet voci nostrae*”, que se ha convertido en un adagio que la Iglesia actual ha valorado sobradamente en el momento de la reforma litúrgica del Vaticano II. En esta frase, la voz es lo primero y debe, en cierto modo, marcar el tono de nuestra mente. En otras palabras, aplicado a la teología de la liturgia, sugiere claramente la preeminencia del cuerpo y sus sentidos en la ejecución de rituales para lograr la armonía entre el espíritu del hombre y Dios.

⁶⁷ Esta frase de san Agustín está extraída de su tratado sobre el Evangelio de Juan, capítulo 80, 2-3: “*Accedit verbum ad demum et fit sacramentum*”.

⁶⁸ P. De Clerck, *L'intelligence de la liturgie* (Paris, Cerf, 1995), 35-63.

En este mismo capítulo, De Clerck insiste luego en la prioridad dada a la experiencia corporal en la participación en la liturgia, poniendo en acción la totalidad del cuerpo humano. Para él, la liturgia no es en modo alguno racional ni cartesiana. Al contrario, es ante todo una acción que hay que vivir y sentir en toda su dimensión física y sensorial y, por lo tanto, involucra principalmente al cuerpo y a los cinco sentidos. Basándose en varios pasajes bíblicos destinados, entre otras cosas, a enfatizar la percepción sensorial del mensaje de Dios, De Clerck revisa finalmente algunos aspectos de la activación de los cinco sentidos durante los rituales de la liturgia. En páginas de gran claridad y sin objetivo teórico, ofrece una útil síntesis sobre el lugar del cuerpo y de los sentidos en la liturgia cristiana.⁶⁹

Junto a estas referencias de alcance general y dedicadas a los principales aspectos de la historia y la teología de la liturgia y su definición a partir de su dimensión sensorial, existe un cierto número de publicaciones más o menos recientes que han tratado aspectos precisos y particulares de la historia de la liturgia en relación con los cinco sentidos.

Hasta la fecha no existe ningún trabajo que trate en profundidad el lugar de los cinco sentidos en la liturgia de la Edad Media. Entre las publicaciones

⁶⁹ Sobre la expresión de la “corporalidad” en los textos litúrgicos medievales, véanse las líneas de análisis abiertas por Rubén Peretó Rivas, «La presencia de la corporalidad en los textos litúrgicos del alto medioevo», *Philosophia*, núm. 66-67, 2006-2007, 117-137, así como, de forma más general, Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval* (Paris, Gallimard, 1990).

recientes, solo hay un libro dedicado al examen detenido de un significado en relación con la liturgia de la Alta Edad Media. Esta es la tesis de Martin Roch dedicada al olfato en el Occidente de la Alta Edad Media entre el siglo V y el VIII.⁷⁰ En su obra, el autor trata un tema de gran riqueza sobre el que ofrece un excelente estado de la cuestión antes de centrarse en los distintos aspectos de la historia del significado del olor considerado a partir de múltiples fuentes textuales, incluidos textos litúrgicos. En cierto modo, el libro de Martín Roch constituye una especie de extensión y desarrollo de los olores de santidad de Jean-Pierre Albert, cuyo enfoque se centra esencialmente en el origen de los olores de santidad en la larga duración de la historia cristiana.⁷¹ Este último libro, relativamente marcado por el enfoque antropológico, constituye nada menos que un buen ejemplo del tratamiento de las fuentes litúrgicas y bíblicas partiendo del tema de los sentidos, en este caso el olfato. Basado en un sólido conocimiento de las fuentes litúrgicas relacionadas

⁷⁰ Martin Roch, *L'intelligence d'un sens. Odeurs miraculeuses et odorat dans l'Occident du haut Moyen Âge (V^e-VIII^e siècles)* (Turnhout, Brepols, 2009). El autor ha publicado también varios artículos cuyos contenidos retoma en algunas secciones de este libro: *idem*, "Théophanie et liturgie: les odeurs de la dédicace de l'église Sainte-Agathe selon Grégoire le Grand (Dial., II, 30, 1-7)", en *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, ed. D. Méhu (Turnhout, Brepols, 2007), 51-74; *idem*, "Odeurs extraordinaires et émotions au haut Moyen Âge", en *Le sujet des émotions au Moyen Âge* (Paris, Beauchesne, 2008), 433-464; véase también "La culture olfactive de Thomas de Cantimpré: savoir et expérience au XIII^e siècle", en *L'Émoi de l'histoire*, *loc. cit.* 55-76.

⁷¹ Jean-Pierre Albert, *Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates* (Paris, EHESS, 1990).

con las especias, la crema, los aceites sagrados y las unciones, el autor ofrece una visión bastante completa de la historia de estas sustancias y sus implicaciones teológicas en los rituales litúrgicos donde se utilizan. Tanto Roch como Albert han centrado su investigación en torno al tema del buen olor de Cristo y de los santos, que la liturgia debe activar al realizar los rituales.

Otras obras han abordado temas que afectan estrechamente la dimensión sensorial de la liturgia en relación con aspectos más generales de la historia medieval. Tal es el caso del libro de Yannick Carré sobre los besos en la boca en la Edad Media, cuyo tema principal no pertenece, estrictamente hablando, a la historia de la cirugía ni a la de los cinco sentidos.⁷² Sin embargo, el autor no se contentó con mencionar tal o cual aspecto del beso en la boca en la liturgia basándose en una lectura relativa a la antropología histórica. A lo largo de su obra, demuestra un buen conocimiento de los textos litúrgicos y de las fuentes bíblicas donde se trata del besar y, más en general, del soplar. Se dedican capítulos al beso en la boca en el transcurso de la liturgia de la misa y en la del ritual de ordenaciones. En estos rituales, el beso en la boca revela un importante significado simbólico en relación con el lugar del Espíritu Santo en la liturgia, la interpretación teológica de la comunión, así como

⁷² Yannick Carré, *Le baiser sur la bouche au Moyen Âge. Rites, symboles, mentalités, XIe-XVe siècles* (Paris, Léopard d'or, 1992).

en relación con el tema de la reconciliación. Para ello, Carré se basó en una lectura atenta de la exégesis litúrgica de Guillaume Durand en el siglo XIII sobre el tema del beso en la liturgia.

En su tesis inédita defendida en la Universidad Libre de Bruselas, Catherine Gauthier se interesó por el sentido olfativo y la luz en el ritual de la dedicación de la iglesia. El material principal de su investigación consiste en los ordenamientos litúrgicos que describen el rito de la dedicación y los comentarios exegéticos hechos en particular por Amalario de Metz en el siglo IX.⁷³ Resulta de esta vasta investigación, que incluye también consideraciones antropológicas, sociales y económicas, el desarrollo de un significado simbólico muy poderoso del uso del incienso y la iluminación en el ritual de la dedicación de la iglesia, que enfatiza aún más el lugar central de los cinco sentidos en la definición de la liturgia cristiana en la Antigüedad y la Edad Media.

En el ámbito de las ediciones de textos litúrgicos de la Edad Media, Jacques Pycke ha hecho accesible el texto de la liturgia utilizado en la catedral de Tournai en el siglo XV, establecido a partir del ceremonial y de los diversos ordinarios conservados.⁷⁴

⁷³ Catherine Gauthier, *L'encens et le luminaire dans le haut Moyen Âge occidental. Liturgie et pratique dévotionnelle* (Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 2008). La autora publicó resultados parciales de su investigación en "L'odeur et la lumière des dédicaces. L'encens et le luminaire dans le rituel de la dédicace d'église au haut Moyen Âge", en *Mises en scènes...* (*op. cit.*), 75-90, y "L'encens dans la liturgie chrétienne du haut Moyen Âge", en *Parfums de l'Antiquité...*, *op. cit.*, 343-349.

⁷⁴ Jacques Pycke, *Sons, couleurs, odeurs dans la cathédrale de Tournai aux XII^e siècle* (Tournai, Fabrique de l'église cathédrale de Tournai, 2003).

En el comentario que acompaña a la edición del texto, el autor estuvo particularmente atento a las diversas indicaciones relativas a los sonidos, olores y colores contenidos en la descripción del ritual, particularmente en las rúbricas. La opción adoptada por Pycke en el comentario a su edición sigue siendo una excepción para este tipo de obras, al destacar el interés por escudriñar las secciones con especial atención en los elementos que expresan la dimensión sensorial del ritual. Es con el mismo espíritu que Eduardo Henrik Aubert examinó el significado del vocabulario que expresa los diferentes tonos del canto contenido en el texto litúrgico y que describe el ordo de la coronación en el manuscrito París, BnF, lat. 1246, realizado a mediados del siglo XI para san Luis.⁷⁵ En este artículo, el autor ha intentado cuidadosamente identificar el significado de verbos tales como *dicere* o *cantare*, entre otros, y su “ubicación” en el texto que describe el ritual para determinar su alcance desde el punto de vista de la expresión de la dimensión sonora de la liturgia de lo sagrado. En el futuro sería muy deseable que se multiplicaran obras similares, que permitieran analizar el vocabulario litúrgico contenido en las rúbricas de los *ordines* en función de lo que pudiera enseñarnos sobre la activación de los cinco sentidos en la liturgia. También nos gustaría ver

⁷⁵ Eduardo-Henrik Aubert, “Le son et ses sens. *L’Ordo ad consecrandum et coronandum regem* (v. 1250)”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 62/2, 2007, 387-411. Sobre este manuscrito, véase Jean Le Goff et al. *Le sacre royal à l’époque de saint Louis d’après le manuscrit latin 1246 de la BNF* (Paris, Gallimard, 2001).

el desarrollo de estudios centrados en gestos litúrgicos particulares y su dimensión sensorial.

En el pasado, se han llevado a cabo muy pocos estudios de este tipo, excepto aquellos que han examinado los diferentes aspectos del significado teológico e histórico de la historia de la comunión en la boca o en la mano en el mundo bizantino y en la liturgia antigua y medieval de Occidente. Para el Occidente medieval, debemos al padre Pierre-Marie Gy un artículo sucinto que merece ampliaciones.⁷⁶ El estudio de este gesto específico de aproximación a la comunión en la liturgia bizantina fue llevado a cabo por B. Caseau.⁷⁷ Ella destacó claramente la necesidad de besar la hostia para santificar los sentidos del creyente. La purificación de los labios también tiene que ver con este gesto en referencia a la exégesis del relato del carbón encendido llevado por un serafín a la boca de Isaías (Is 6, 3-7). Para muchos teólogos de la liturgia de la Antigüedad, este gesto de besar o incluso la posibilidad de tocar la hostia con las manos permitían establecer un contacto corporal con Cristo, Dios encarnado.

⁷⁶ Pierre-Marie Gy, "Quand et pourquoi la communion dans la bouche a-t-elle remplacé la communion dans la main dans l'Eglise latine?", en *idem*, *La liturgie dans l'histoire* (Paris, Cerf, 1990), 205-210.

⁷⁷ Béatrice Caseau, "L'abandon de la communion dans la main (IVe-XIIIe siècles)", en *Mélanges Gilbert Dagron* (Paris, Association des amis du centre d'histoire et de civilisation de Byzance, 2002), pp. 79-95; y "Sancta sanctis Normes et gestes de la communion entre Antiquité et haut Moyen Âge", en *Pratiques de l'eucharistie dans les Eglises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)* (Paris, Institut des études augustinienes, 2009), t. I, 371-420. Véase también el artículo de Georgia Frank, "L'eucharistie et la mémoire sensorielle selon Jean Chrysostome", *ibid.*, vol. II, 765-778.

A lo largo de los siglos, tanto en Oriente como en Occidente, se llegó a considerar el hecho de tocar la hostia con las manos como un gesto potencialmente peligroso para la sacralidad del cuerpo de Cristo, hasta tal punto que este gesto de comunión en la mano ha ido desapareciendo gradualmente de las prácticas eucarísticas, eliminando así una dimensión importante de la expresión de los sentidos en la liturgia de la misa. Como se puede imaginar, este cambio en la práctica de la comunión estuvo acompañado de un fortalecimiento del carácter sagrado de las manos de los miembros de la institución eclesiástica, en primer lugar, el sacerdote.⁷⁸ Para los rituales litúrgicos distintos del de la misa, mencionemos el notable estudio realizado por Florence Chave-Mahir sobre el ritual del exorcismo de los poseídos en el Occidente medieval entre los siglos X y XIV.⁷⁹ Además de su propio interés, tanto a nivel histórico como social, los diferentes aspectos del ritual del exorcismo implican participación del cuerpo y la activación de los sentidos, en particular debido a las referencias subyacentes a ciertos pasajes de la vida de Cristo que lo llevan a practicar exorcismos y

⁷⁸ Sobre la sacralidad de las manos del sacerdote y sus consecuencias en la historia de las prácticas eucarísticas, véanse las observaciones de P.-M. Gy, *op. cit.* y especialmente Zénon Kaluza, "Le prêtre et ses mains", en *The Eucharist in Theology and Philosophy. Issues of Doctrinal History in East and West from the Patristic Age to the Reformation*, editado por J. Perczel, R. Forrai y G. Geréby (Leuven, Leuven University Press, 2005), 281-315.

⁷⁹ Florence Chave-Mahir, *L'exorcisme des possédés dans l'Église d'Occident (X^e-XIV^e siècle)* (Turnhout, Brepols, 2011).

curaciones milagrosas que dan lugar a la activación de algunos de los sentidos.

En el campo de los textos litúrgicos, nos interesan las publicaciones que han procesado los textos sacramentales de la liturgia (cantos, oraciones, lecturas, entre otros) que constituyen muchos otros archivos y materiales de gran variedad para captar la dimensión sensorial de la liturgia. El precioso libro de Albert Blaise contiene el vocabulario latino de los principales temas litúrgicos que nos permitió crear un estudio de las oraciones utilizadas para la celebración de la misa y las diferentes evocaciones de la dimensión sensorial que contienen.⁸⁰ En estos textos vemos cómo se afirma el surgimiento de un gusto pronunciado por el vocabulario sensorial, centrado principalmente en el carácter gustativo y táctil del sabor de la Eucaristía. Es decir, solo nos puede sorprender la importante exégesis gustativa reservada para el Salmo 33:9 (“Venid y probad lo dulce que es el Señor”) en la liturgia monástica de principios de la Edad Media occidental, meticulosamente estudiada por Rachel Fulton.⁸¹ En el caso del Salmo 33:9 y sus usos litúrgicos, principalmente en el transcurso del oficio monástico, estamos ante una especie de activación sensorial en tanto que las alusiones sensoriales contenidas en las oraciones de la misa estaban destinadas a resaltar el

⁸⁰ Albert Blaise, *Le vocabulaire latin des principaux thèmes liturgiques* (Turnhout, Brepols, 1966).

⁸¹ Rachel Fulton, “Taste and See That the Lord Is Sweet” (Ps. 33,9): “The Flavor of God in the Monastic West”, *The Journal of Religion*, 86/2, 2006, 169-204. Véanse también M. Carruthers, *op. cit.* y J. Chatillon, *op. cit.*

lugar de los sentidos en la práctica de la Eucaristía. En el vocabulario del canto litúrgico, aparte de las antífonas y los versos sálmicos, se advierte la importancia de textos como los tropos cuyo papel principal recientemente subrayó claramente Gunilla Iversen en la comprensión de la liturgia medieval.⁸² En estos cantos de un género particular, que hacen de alguna manera la exégesis de las partes de la liturgia de la misa que llegan a omitir, nos llama la atención la riqueza del vocabulario y las alusiones a los olores y, en general, de nuevo, a la dulzura de Cristo y su divinidad. Sería muy deseable que en el futuro se llevaran a cabo investigaciones específicas sobre este tipo de textos.

Junto a estas obras sobre la historia de la liturgia donde se expresa, en diversos grados y en varios aspectos, la dimensión sensorial de los rituales, los historiadores se han interesado en las prácticas devocionales que tienen fuertes implicaciones desde el punto de vista de la activación de los cinco sentidos, particularmente por su significado teológico. En particular, Carolyn W. Bynum dirigió una notable investigación sobre la percepción de la sangre en ciertas prácticas devocionales de finales de la Edad Media, en particular en Alemania, y sobre la activación sensorial que implica.⁸³ Celia Chazelle y

⁸² Gunilla Iversen, *Chanter avec les anges. Poésie dans la messe médiévale. Interprétations et commentaires* (Paris, Cerf, 2001).

⁸³ Carolyn W. Bynum, *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007).

David Appleby también exploraron estas direcciones, cuyos trabajos se centran en la teología de la Eucaristía en relación con la prioridad acordada a la vista y a la visión en la percepción sensorial del cuerpo de Cristo y su significado sacramental.⁸⁴ Los relatos de visiones y las evocaciones de prácticas litúrgicas de carácter devocional que involucran la dimensión sensorial del cuerpo y de ciertos objetos, como los crucifijos, tampoco son raras y merecen ser estudiadas más profundamente en relación con la activación de los cinco sentidos provocada por devoción a los objetos litúrgicos.⁸⁵ Concluyamos este repaso por las principales publicaciones y tendencias de la historia de la liturgia que hacen lugar a los cinco sentidos a través de la evocación de la experiencia, o más bien del sentimiento emocional experimentado por los diferentes actores y participantes en la liturgia durante la Antigüedad y la Edad Media. Con respecto al período antiguo, Alexandre Olivar había intentado identificar las emociones que suscitaba en los fieles la lectura de los textos bíblicos en la misa basado en testimonios ocasionales emanados de los Padres de la

Véase también Bettina Bildhauer, *Medieval Blood*, Cardiff (University of Wales Press, 2006).

⁸⁴ Celia Chazelle, "Figure, Character and the Glorified Body in the Carolingian Eucharistic Controversy", *Traditio*, 47, 1992, 1-36; David Appleby, "The Priority of Sight according to Peter the Venerable", *Mediaeval Studies*, 60, 1998, 123-157.

⁸⁵ Véase E. Palazzo, *Visions...*, *op. cit.*; François Boespflug, "La vision en rêve de la Trinité de Rupert de Deutz (c. 1100). Liturgie, spiritualité et histoire de l'art", *Revue des sciences religieuses*, 71/2, 1997, 205-229; J.-C. Schmitt, *La conversion d'Hermann le juif. Autobiographie, histoire et fiction* (Paris, Seuil, 2003).

Iglesia.⁸⁶ En el ámbito de las relaciones entre la expresión de las emociones, de la sensorialidad y de la liturgia, Piroska Nagy ha explorado a la perfección el don de las lágrimas entre los monjes de la Alta Edad Media y la Edad Media Central y lo que supone para la activación sensorial del cuerpo.⁸⁷

A partir de estos logros, mi libro en preparación⁸⁸ colmará en parte este vacío en términos de síntesis sobre las relaciones entre sensorialidad y cirugía, ya que abordaré en particular el lugar de los cinco sentidos en ciertos rituales (bautismo, coronación y coronaciones, ordenaciones, etc.), la expresión de la sensorialidad en textos litúrgicos como oraciones, antifonas o incluso tropos, la interpretación teológica de los cinco sentidos tal como la exponen los exegetas de la liturgia.

Los cinco sentidos, arte y liturgia en la Edad Media

Al igual que ocurre con la liturgia, no existe un estudio exhaustivo en el campo de la historia del arte medieval

⁸⁶ Alexandre Olivar, "Les réactions émotionnelles des fidèles pendant la lecture solennelle de l'Écriture, dans l'Église des Pères", en *Mens concordet voci. Pour Mgr A.-G. Martimort* (Paris, Desclée de Brouwer, 1983, 452-457).

⁸⁷ Piroska Nagy, *Le don des larmes au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 2000. Véase también B. Rosenwein (*op. cit.*) y, sobre un ritual profano y su expresión sensorial, Klaus Üschelvia, "Toucher et être touché: gestes de conciliation et émotions dans les duels judiciaires", *Médiévales*, 61, 2011, 141-162. Otras formas de expresión emocional pueden también estar implicadas en la expresión sensorial de la liturgia, como por ejemplo el grito, estudiado por Pascal Collonais, "*Vox clamantis in ecclesia*. Contribution des sources liturgiques médiévales occidentales à une histoire du cri", en *Haro! Noël! Oyl! Pratiques du cri au Moyen Âge* (Paris, 2003, Publications de la Sorbonne), 117-130.

⁸⁸ El libro en cuestión es *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge* (Paris: Editions du Cerf, Paris, 2014).

relacionado con el lugar de los cinco sentidos en las diversas formas de producción artística. El trabajo que he emprendido no pretende llenar este vacío. En la investigación que realizo actualmente, favorezco la comprensión de las relaciones entre los cinco sentidos, el arte y la liturgia para comprender la forma en que lo que estamos acostumbrados a llamar “arte” interviene en la definición de la liturgia medieval, no solo considerando la función concreta de los diferentes objetos litúrgicos y elementos del *ornamentum* del ritual, sino también, a través de ellos, la activación de los cinco sentidos. En otras palabras, se trata sobre todo de comprender la forma en que se activan los cinco sentidos en el marco de la liturgia utilizando objetos rituales y todos los elementos que constituyen los ornamentos involucrados en la ejecución de los ritos. Para ello, conviene preguntarse en primer lugar qué muestran las representaciones iconográficas de la liturgia desde el punto de vista de la activación sensorial de los objetos del ritual.

En el pasado, los historiadores del arte ya se han ocupado de las diferentes formas de representaciones iconográficas de los cinco sentidos.⁸⁹ En este contexto, ciertos autores han centrado su atención en las imágenes alegóricas de los cinco

⁸⁹ Para una breve y reciente síntesis, véase Xenia Muratova, “Sens”, en *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003), cols. 775–s. Véase también el catálogo de la exposición que se realizó en 2008 en la Abadía Saint-Antoine (*op. cit.*), así como Chrystel Lupant, “Réflexions sur l'utilisation des cinq sens dans l'iconographie médiévale”, *Communications*, 86: Langage des sens, 2010, 65–80.

sentidos en el arte medieval, mientras que otros han cuestionado las formulaciones iconográficas destinadas a representar la sensorialidad. Como ejemplos de excelentes síntesis sobre representaciones iconográficas de los cinco sentidos, las publicaciones de Carl Nordenfalk deberían situarse en un lugar prominente. El autor se interesó principalmente por las figuraciones de los cinco sentidos de carácter alegórico en el largo plazo, considerando tanto las de época medieval como del Renacimiento, así como obras producidas en el siglo XVII.⁹⁰ De sus estudios se desprende que las representaciones alegóricas de los cinco sentidos durante estos períodos no son muchas y que tienen lugar, según las diferentes obras, en contextos destinados a expresar mensajes de carácter teológico, social o histórico en sentido amplio. Otros autores han enfocado las representaciones alegóricas de los cinco sentidos entre las más conocidas del arte medieval, como las ilustraciones que acompañan el *Anticlaudio* de Alain de Lille en el manuscrito del siglo XIII conservado en Verona o, aún más famoso, los

⁹⁰ Sobre la iconografía de los cinco sentidos, véase en particular Carl Nordenfalk, *Les cinq sens dans l'art du Moyen Âge*, *Revue de l'art*, 34, 1976, 17-28; *idem*, *The Five Senses in Art: Medieval and Renaissance Art*, *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1985, 1-22 (para el período del Renacimiento véase también F. Quiviger, *op. cit.*); *idem*, *A Unique Five-Senses Cycle of the 1620's*, *Konsthistorisk tidskrift*, 59, 1990, 183-259; *idem*, *The Sense of Touch in Art*, en *The Verbal and the Visual. Essays in Honor of William Sebastian Heckscher*, eds. K.-L. Stilig y E. Stars (Nueva York, Italica Press, 2005), 109-120.

tapices de la Dama del Unicornio que se pueden admirar en el Museo Cluny de París.⁹¹

Por su parte, Elisabeth Sears se interesó por las modalidades de traducción iconográfica del sentido auditivo en las ilustraciones del salterio, particularmente del rico ciclo contenido en el salterio de Utrecht, y deducido por el contenido mismo de los salmos. Surge una orientación moral de la iconografía de la audición suscitada por la teología de los salmos y destacando temas como la compasión.⁹² Las ilustraciones de textos literarios, como el *Pèlerinage de Jhesuscris* de Guillaume de Digulleville y el *Bestiaire d'amours* de Richard de Foundeville, han sido explicados a partir de la activación de la visión del lector sobre el manuscrito y las imágenes, así como por la dimensión alegórica de la iconografía de determinadas representaciones, lo que demuestra un interés real de los pintores de la Edad Media por evocar los cinco sentidos en estos manuscritos no

⁹¹ Florentine Mutherich, *An Illustration of the Five Senses in Mediaeval Art, The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 18, 1955, 140-141. Sobre las tapicerías *La Dame à la Licorne*, ver recientemente Antoine Glaenzer, "La tenture de la dame à la licorne. Du bestiaire d'amour à l'ordre des tapisseries", *Micrologus*, 10 (*op. cit.*), 401-428; Elisabeth Delahaye, "Les tapisseries de la 'Dame à la licorne'", *Communications*, 86, *op. cit.*, 57-64.

⁹² Elisabeth Sears, *The Iconography of Auditory Perception in the Early Middle Ages: On Psalm Illustration and Psalm Exegesis*, en *The Second Sense...*, *op. cit.*, 19-38. De manera convincente, Barbara Baert se ha interesado recientemente en la iconografía del tacto y la vista en relación con las representaciones iconográficas del *Noli me tangere*, entre otras: Barbara Baert, *Interspaces between Word, Gaze and Touch. The Bible and the Visual Medium in the Middle Ages*, (Leuven/Paris, Walpole, 2011). Sobre la relación entre ver y oír, considerada desde la teoría de las imágenes en el cristianismo antiguo y medieval, véase la destacada observación de Jean Wirth, "Voir et entendre. Notes sur le problème des images de saint Augustin à l'iconoclisme", *Micrologus*, 10, *op. cit.*, 71-86.

religiosos.⁹³ A diferencia de los autores citados anteriormente, el enfoque que he emprendido se basa en gran medida en tener en cuenta la dimensión material de los objetos y la forma en que fueron diseñados para activar los sentidos en el ritual con el fin de crear efectos teológicos de carácter sacramental. Desde esta perspectiva, encontramos el camino trazado por historiadores del arte como Pavel Florensky o historiadores de la liturgia y la teología que, como Dom Jean Leclercq, consideraban la liturgia como la síntesis perfecta de las artes.⁹⁴ En los últimos años, determinados historiadores, historiadores del arte y arqueólogos medievalistas han hecho del estudio de la materialidad uno de los objetos centrales de sus investigaciones. En el ámbito de la historia medieval, son sobre todo las publicaciones de C. Bynum, en particular su última obra, las que han sentado las bases definitivas para la reflexión sobre la materialidad y su papel central en la percepción de la cultura simbólica del Medioevo.⁹⁵

En su investigación sobre la materialidad, Bynum sitúa el poder del objeto en el corazón de la

⁹³ Elisabeth Sears, *Sensory Perception and its Metaphors in the Time of Richard de Fournival*, en *Medicine and the Five Senses*, eds. W. F. Bynum y R. Porter (Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1993), 17-39; Pamela Sheingorn, "Performing the Illustrated Manuscripts: Great Reckonings in Little Books", en *Visualizing Medieval Performance. Perspectives, Histories, Contexts*, ed. E. Gertsman (Aldershot/Burlington, Ashgate, 2008), 57-82.

⁹⁴ Pavel Florensky, *The Church Ritual as a Synthesis of the Arts*, en *In, Beyond Vision. Essays on the Perception of Art* (London, Reaktion Books, 2002), 97-111; J. Leclercq, *op. cit.* Véase también Joseph Andreas Jungmann, *Liturgie et art sacré*, en *Traditions*.

⁹⁵ Caroline W. Bynum, *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe* (New York, Zone Books, 2011).

cultura medieval e insiste en sus fuertes implicaciones en el ámbito de la devoción, por ejemplo. En un sentido bastante similar al que sabemos sobre las reliquias⁹⁶, muestra que los objetos *son*—yo añadiría, por mi parte, *encarnan*— lo que representan. Esta forma de considerar el objeto medieval, particularmente los utilizados en la liturgia, abre nuevas vías para considerar la materialidad del objeto litúrgico y de todas sus formas y representaciones visuales del ritual, basadas en la activación sensorial que genera en relación con el modo en que puede “encarnar” una de las modalidades de la Encarnación del *Verbum*. Esta manera de “ver” el objeto litúrgico y, más en general, el conjunto de imágenes que decoran el lugar del ritual, va más allá del enfoque estrictamente teológico del modo de considerar la materia y las imágenes basado, en particular, en el proceso de la anagogía.⁹⁷ De tal manera, mientras la anagogía postula la posibilidad de acceder a Dios a través de la materia y la forma en que se trabaja en el arte al servicio de la liturgia, lo que se cuestiona sobre los cinco sentidos y su activación en el ritual desde el objetos se relaciona más bien con la idea de que estos

⁹⁶ Sobre la relación entre las reliquias y los cinco sentidos, véase Michele C. Ferrari, “L’immata sanctorum. Thiofrid d’Echternach et le discours sur les reliques au XII^e siècle”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 38/3, 1995, 215-225.

⁹⁷ Sobre la anagogía y su influencia en la concepción del arte, en particular en Suger, véase Jean-Claude Bonne, “Pensée de l’art et pensée théologique dans les écrits de Suger”, en *Artistes et philosophes: éducateurs I*, ed. Ch. Discamps (Paris, Centre Georges Pompidou, 1994), 13-47; y más recientemente, Conrad Rudolph, “Inventing the Exegetical Stained-Glass Window: Suger, Hugh and a New Elite Art”, *The Art Bulletin*, 93, 2011, 399-422.

objetos e imágenes, en general, no son solo medios de acceso a lo divino sino que son la manifestación concreta de lo divino que encarnan de cierta manera: una vez más, los objetos “son” lo que representan. En varios aspectos, las obras de Herbert Leon Kessler y las de Jean Claude Bonne han contribuido a considerar la materialidad del arte medieval no solo en relación con su significado político, cultural, social e histórico en sentido amplio, sino también teniendo en cuenta la especificidad intrínseca de la naturaleza del objeto y lo que encarna.⁹⁸ Las investigaciones se deberán orientar en el futuro a considerar los diferentes objetos litúrgicos y su decoración según las modalidades de encarnación que “son” y la forma en que su materialidad activa los cinco sentidos en el desenvolvimiento de la liturgia.⁹⁹ En el campo particular campo de la arqueología medieval las recientes investigaciones realizadas sobre la dimensión sonora del ritual creado por las campanas o por objetos insólitos, como los vasos acústicos alojados en las bóvedas de las iglesias, nos permiten

⁹⁸ Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval Art*, (Peterborough, Broadview Press, 2004); *idem*, “Object as Subject in Medieval Art”, *The Haskins Society Journal*, 22, 2010, 14-50; y “Speculum”, *Speculum*, 86, 2011, 1-41. J.-C. Bonne, “Entre l’image et la matière: la choséité du sacré en Occident”, *Bulletin de l’institut historique belge de Rome*, 69: *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, 1999, 77-111. Ver también los trabajos de Roland Recht: *Le miroir et le voir. L’art des cathédrales, XIe-XIIIe siècle* (Paris, Gallimard, 1999); y *Meaning in Motion. The Semantics of Movement in Medieval Art* (Princeton University Press, 2011). En direcciones semejantes, pero desde una perspectiva más estética, Georges Didi-Huberman, *L’image ouverte* (Paris, Gallimard, 2007).

⁹⁹ Véase, por ejemplo, Elisabeth Frutiaux, “Entre liturgie et sacralisation. Enquête sur la nature et la fonction des calices durant le haut Moyen Âge”, *Revue d’histoire de l’Église de France*, 85, 1999, 225-246.

reflexionar de una manera nueva sobre ciertos aspectos de la dimensión material de la estructura de la liturgia en relación con la activación de los cinco sentidos.¹⁰⁰

En el pasado más o menos reciente, varias publicaciones han esbozado un acercamiento al arte medieval que favorece la percepción sensorial de imágenes y objetos en el ritual, atendiendo a su materialidad, destinada a activar uno u otro sentido, o incluso los cinco sentidos. En línea con lo que intentó demostrar sobre la “coseidad” de lo sagrado, tomando como ejemplo la materialidad de un altar portátil de la Edad Media central, Jean-Claude Bonne intentó explicar las coloridas iluminaciones dimensionales del sacramentario de San-Étienne de Limoges, realizada en el siglo XIII (ms. París, BnF, lat. 9438), porque regula el ritual del color.¹⁰¹ La hipótesis formulada por el autor se fundamenta en la idea de una activación de los deseos visuales provocada por los colores de las pinturas en el momento de la acción ritual. Aunque contempla solo una débil base documental y litúrgica, la idea de Jean-Claude Bonne tiene una intuición muy fructífera, consistente en pensar en la materialidad de las iluminaciones pintadas en ese manuscrito, en

¹⁰⁰ Elisabetta Neri, *De campanis fundendis: la produzione di campane nel medioevo tra fonti scritte ed evidenze archeologiche* (Milán, Vita e Pensiero: Istituto di Archeologia, 2006); John Arnold y Caroline Goochson, “Resounding Community: The History and Meaning of Medieval Church Bells”, *Viator*, 43, 2012, 99-130. Sobre los vasos acústicos, *Archéologie du son*, op. cit.

¹⁰¹ J.-C. Bonne, “Rituel de la couleur. Fonctionnement et usage des images dans le sacramentaire de Saint-Étienne de Limoges”, en *Images et signification. Rencontres de l'École du Louvre* (Paris, Documentation française, 1983), 129-139.

particular los colores utilizados, como elemento determinante para entender su “puesta en acción” como parte del ritual, principalmente para activar lo “visible” a partir de lo “sensible”. El principio fundamental de tal enfoque subyace en la idea fundamental de que el objeto litúrgico, en todos sus aspectos materiales, o la imagen en el sentido amplio del término (pintura monumental, escultura, iluminación, etc.) es verdaderamente lo que se supone que representa, mucho más allá de cualquier consideración sobre la funcionalidad práctica de un objeto en el ritual y su significado histórico, social, político y cultural en sentido amplio.¹⁰² Tal fue la conclusión de mi investigación sobre el tema de los altares portátiles cuyas diferentes funciones litúrgicas son muy claras y no excluyen que este particular objeto de la liturgia también pudo haber sido concebido en el discurso desarrollado por los exégetas de la liturgia como una verdadera “imagen” de la Iglesia itinerante, como un objeto que “encarnaba” en el pleno sentido del término la “cosa” que se suponía evocaba o representaba.¹⁰³

En esta línea estoy aplicado, distinguiendo, por un lado, lo que revela la iconografía de una representación litúrgica sobre la activación sensorial de los objetos para lograr el efecto teológico y

¹⁰² Véase al respecto el análisis notable y muy original de la pintura de la Visitación de Pontormo, realizado por J.-L. Lancy (*op. cit.*). En el mismo sentido, véanse las reflexiones de G. Didi-Huberman, *op. cit.*

¹⁰³ Éric Palazzo, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de faute lportatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge* (Turnhout, Brepols, 2008).

sacramental, buscado en el ritual, y, por otro, la comprensión del objeto en su materialidad para identificar la manera en que todo, en su forma, su material, sus representaciones, su iconografía (histórica u ornamental), es pensado en vista de la activación de los cinco sentidos para permitir, una vez más, alcanzar la doble dimensión teológica y sacramental del ritual. Así, los objetos litúrgicos y las imágenes que participan en el desarrollo de los rituales son modalidades particulares de la encarnación del *Verbum* que, activadas por los sentidos durante la realización de los ritos, contribuyen plenamente —y tanto como las piezas sagradas leídas, cantadas y recitadas o que los actores y los lugares— a la definición de la liturgia y a una profunda función teológica actuando por el retorno a la armonía inicial y al orden universal del Creador. De esta manera, no considero los objetos litúrgicos y las imágenes que participan en el ritual solo desde el punto de vista de su función concreta en la liturgia y de su posible significado teológico e histórico en general, sino como elementos esenciales de la definición de la liturgia, dispuestos a ser activados por los cinco sentidos para realmente hacer la Encarnación del Verbo según diferentes modalidades.

La liturgia de la misa es por excelencia el lugar de activación sensorial del ritual con vistas a hacer surgir lo invisible a partir de lo visible. En este sentido, todo lo que hay en el ritual contribuye a la activación sensorial destinada a “hacer realmente

aparecer”, el corazón de la teología de la Eucaristía en el transcurso de la celebración. Los lugares, las personas, los textos sagrados y los diferentes objetos utilizados durante el rito favorecen no solo su realización al cumplir cada uno una función muy específica sino también a hacer realidad este espacio intersensorial, creando significado para la teología de la eucaristía. Entre los objetos destinados al uso litúrgico durante la misa, ocupan un lugar especial libros como el sacramental o los evangelios por su capacidad de ser “libros-cuerpos”, además de objeto funcional.¹⁰⁴ Como he tratado de mostrar a propósito de la activación sensorial del Evangelionario de Godescalco (ms. París, BnF, nouv. acq. lat. 1203, entre 781 y 783) en el desempeño ritual en todas sus dimensiones sensoriales, consideradas a partir de su iconografía y de su entera materialidad, me parece aceptable sugerir que otros libros litúrgicos distintos de los reservados a la lectura del Evangelio durante la misa pueden ser interpretados como modalidades de la Encarnación de Cristo en el momento de la liturgia, anticipando en cierto modo la presencia real del Señor en la hostia después de la consagración de la eucaristía.

Como tales, otros tantos “libros-cuerpos” serían activados sensorialmente en el marco de la liturgia.¹⁰⁵ Citemos, por ejemplo, la redacción del

¹⁰⁴ Éric Palazzo, “Le “livre-corps...”, *op. cit.*

¹⁰⁵ En “Art, Liturgy and the Five Senses...”, *op. cit.* Sobre el papel preeminente de la puesta en escena del libro de los Evangelios en la liturgia eucarística, véase Thomas

canon de la misa (ms. Paris, BnF, lat. 1141) cuyo texto, ilustraciones e iconografía como la totalidad del manuscrito en su dimensión material, es activado por los sentidos en el momento de la ejecución ritual: el objeto “funcional” se vuelve “libro-cuerpo”, en este caso el cuerpo de Cristo, al participar plenamente en la expresión del significado teológico del ritual: la liturgia de la misa.

La acción sensorial de “ver” es decisiva para la implementación de este modo de Encarnación de Cristo a través del libro litúrgico que contiene las oraciones del canon de la misa, pues realiza la consagración y permite la presencia real del Señor en el pan y el vino consagrados. En efecto, el uso litúrgico del *libellus* de la Biblioteca Nacional de Francia implica una fuerte solicitud del sentido visual con respecto, en primer lugar, a los gestos realizados por el celebrante durante la consagración, al mismo tiempo que utiliza el manuscrito que contiene las oraciones del canon y, en segundo lugar, a ciertas características iconográficas de las ilustraciones del códice que implican la activación de la vista por parte de quien celebra (iconografía de la *Maiestas Domini* que muestra a Cristo levantando la hostia, imagen de la crucifixión) *Te igitur* y su activación sensorial tiene

Leites, “Textus Evangelii. Materialität und Inszenierung des textus in der Liturgie”, en *Textw im Mittelalter. Komponenten und Sihnitionen des Wortgebrauchs im schriftsemanischen Feld*, eds. Kochenbuch y U. Kleine (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006), p. 133.

fines litúrgicos y teológicos a través del sacerdote que contempla esta escena con los ojos del corazón.

En la época carolingia, existían otros modos de ilustración del canon de la misa destinados, como el *libellus* de la BnF, a volver “presente” de una manera u otra a Cristo o la exégesis teológica sobre la Eucaristía a través del libro litúrgico en el momento del desarrollo de la liturgia. En tal sentido podemos leer e interpretar las decoraciones arquitectónicas que acompañan y enmarcan las principales oraciones del canon de la misa en el sacramentario de Drogon (ms. Paris, BnF, lat. 9428) realizado a mediados del siglo IX en Metz o incluso para ilustrar, en este mismo manuscrito, ciertas oraciones para la fiesta de Pascua, en relación con el significado simbólico dado al mismo tiempo por Amalario de Metz al altar y al Santo Sepulcro. De hecho, para un gran comentador de la liturgia como Amalario, un aspecto del simbolismo exegético del altar está vinculado a la comparación que se puede establecer entre dicho objeto y el Santo Sepulcro, la tumba de Cristo. En este sentido, es necesario interpretar el altar cristiano como una imagen del “lugar”, del espacio sagrado que es el Santo Sepulcro.

Podemos ver el reflejo de esta lectura simbólica y exegética del altar y del Santo Sepulcro de Amalario de Metz en la iconografía arquitectónica destinada a enmarcar y resaltar los textos sagrados del canon de la misa y las oraciones de la misa pascual en el sacramental de Drogon. La presencia de estos

motivos decorativos en el manuscrito, es decir, en el espacio sagrado del texto litúrgico y, más aún, en conexión con el espacio sagrado de la consagración, no solo la dimensión sagrada de la lectura de estos textos en relación a su valor sacramental, sino la creación de un “lugar” de un “espacio sagrado” en el manuscrito mismo, asociado así de manera simbólica a otros lugares y espacios sagrados: el coro de la iglesia con el altar donde se realiza la celebración de la misa y la consagración de la eucaristía, así como la Santa Iglesia, el espacio sagrado del cristianismo por excelencia, el lugar donde Cristo venció a la muerte para la eternidad y experimentó la gloria de su resurrección. En el caso de las arquitecturas ornamentales y decorativas del sacramental de Drogon, podemos decir que el lugar de la liturgia, el espacio sagrado, está también presente en el propio manuscrito. Las ilustraciones del canon de la misa contenidas en el sacramental de Drogon forman los elementos sensoriales, principalmente de carácter visual, ya no esta vez de la “puesta en acción” de la exégesis de la liturgia, sino de los relativos al canon de la misa y la consagración de la eucaristía, en el momento de la realización ritual. En otras palabras, durante la consagración de la eucaristía para la cual las oraciones del canon de la misa desempeñan un papel primario, junto con los gestos rituales y otros signos sensoriales, la activación por parte del celebrante de las imágenes exegéticas contenidas en el manuscrito “presentifican” el comentario litúrgico de

la misa y hacen operativa la relación entre la liturgia eucarística y ciertos aspectos de su interpretación exegética. Esta “puesta en acción” de las imágenes exegéticas del sacramentario de Drogon tiene por objeto la activación de los sentidos —en este caso particular, se trata de la vista—, de la exégesis sobre la liturgia en el momento mismo en que se lleva a cabo, haciéndolos así “presentes” en la realización ritual tanto el Invisible sacramental como su exégesis teológica. Por tanto, es probable que, en la consagración de las especies, el celebrante, es decir el obispo de Metz a mediados del siglo IX y algunos de sus sucesores después de él, al utilizar este sacramentario de Drogon activaba por la mirada el comentario exegético expresado a través del lenguaje iconográfico de las ilustraciones mientras activaba en sí mismo la memoria de la exégesis sobre la misa.¹⁰⁶

Como otro ejemplo del discurso altamente sensorial desarrollado en la liturgia de la misa al servicio de la teología del rito, citemos la gran complejidad de la iconografía del marfil carolingio de Frankfurt que, mucho más allá del mensaje histórico centrado en la figura de autoridad que era Gregorio Magno para los promotores de la liturgia romana en la época carolingia, constituye un testimonio notable de la riqueza del discurso visual, de carácter sensorial, sobre la liturgia de la misa y su teología.¹⁰⁷ A partir de

¹⁰⁶ Sobre todo esto, véase Robert Calkins, “Liturgical Sequence and Decorative Crescendo in the Drogo Sacramentary”, *Gesta*, 26, 1986, 17-23.

¹⁰⁷ Éric Palazzo, “Le visible et l’invisible...”, *op. cit.*

elementos precisos del ritual descrito en el *Ordines Romani*, principalmente el *Ordo Romanus I* de la misa romana, la escena representada en el marfil de Frankfurt muestra una combinación voluntaria de dos momentos sucesivos de la liturgia de la misa: la ejecución del *Sanctus* por la *schola* y esta característica de la iconografía de la escena demuestra que los diseñadores de imágenes litúrgicas de la Edad Media se preocupaban poco por el inicio de la consagración, por parte del sacerdote, en el momento del canon de la misa, representación “real” del ritual aunque, para diseñar sus imágenes, se basaron en elementos muy precisos y reales de la acción litúrgica descrita en las *ordines*.

En general, su preocupación iconográfica los invitaba a construir imágenes que combinaran varios momentos del ritual para servir a un discurso teológico sobre la liturgia. Sobre el marfil de Frankfurt, este discurso teológico, centrado en la eucaristía, adopta formas muy sofisticadas. Se ha querido “mostrar” algo más que solo los momentos rituales del *Sanctus* y el canon de la misa a través de temas iconográficos invisibles, velados, pero muy “presentes” y sugeridos por múltiples pistas, tanto iconográficas como textuales. Estos temas invisibles son los de la Crucifixión o cruz de Cristo y la *Maiestas Domini*. Añadiré que, en definitiva, la escena del marfil de Frankfurt representa una teofanía, la de Cristo revelado en la sacramentalidad de la eucaristía repetida cada día.

En esta imagen excepcional, Cristo está representado de múltiples maneras, sobre todo en la forma de las especies eucarísticas que el sacerdote se dispone a consagrar, así como, en cierto modo, por el libro del que es cierta encarnación. Ahora, las especies se colocan en el altar, en el cáliz y la patena, situadas a su vez entre el libro abierto —el sacramental— y el libro cerrado que no puede asimilarse al evangeliario. Este juego visual propuesto entre el libro cerrado y el libro abierto, enmarcando las especies eucarísticas —Cristo— no puede explicarse, en mi opinión, por la presencia de un segundo libro litúrgico particular sobre el altar, junto al sacramental, sino por la voluntad de los diseñadores de la imagen y el rico discurso teológico centrado en la invisibilidad de la sacramentalidad de “mostrar” la idea de revelación, de la teofanía de Cristo a través de la celebración de la eucaristía, que aparece cara a cara a los ojos de todos en el momento del ritual. El libro cerrado representado sobre el altar, por lo tanto, creo que se entiende en relación con el tema de la revelación hecha posible gracias a la eucaristía y a la consagración de las especies. Además, como un motivo complementario al del libro abierto, el sacramental abierto a la página del *Te igitur*, en cierto modo, realiza la revelación teofánica a través de las palabras que contiene.

La imagen de mármol de Frankfurt muestra una revelación hecha “visible”, la eucaristía a través de pistas invisibles, y se vuelve “real” gracias a la

“activación sensorial del celebrante”, ante todo su vista, su mirada. Aquí, la activación de la vista del celebrante en el momento de la celebración estimula los otros dos sentidos necesarios para la realización de la liturgia, en particular el sonido transmitido por la canción interpretada por los cantantes. En cierta manera, podríamos decir que el celebrante es llevado a “celebrar con los ángeles” porque participa de la liturgia divina, del ritual celestial, presidido por el mismo Cristo a través de la persona del sacerdote. Según modos complejos y sofisticados correspondientes a la riqueza del discurso teológico sobre lo Visible y lo Invisible desde la sacramentalidad, el marfil de Frankfurt muestra varias modalidades de la encarnación del *Verbum* en el momento de la liturgia de la misa: la imagen se convierte entonces en el momento perpetuo de la liturgia de la misa y de lo que significa en relación con la Encarnación y, sobre todo, con la revelación teofánica. La imagen *se convierte* en este perpetuo momento como si se hiciera esa teofanía, en particular gracias a la activación sensorial del celebrante en el desarrollo del ritual, de manera que funcione como una especie de anticipación permanente de este momento de revelación: realizado en la liturgia de la misa. En términos de temporalidad, la imagen *encarna* la dualidad entre permanencia y repetición. Así, el ritual de la eucaristía aparece claramente como la activación repetida de la manifestación teofánica, cuyo carácter permanente es consustancial al *Signum*

divino que encuentra de manera invisible luego de la liturgia. La imagen *es* la manifestación teofánica en la liturgia, mostrando al mismo tiempo la Encarnación, el sacrificio y la revelación después de la Resurrección.

La relación entre lo visible y lo invisible en la imagen cristiana es un tema sobre el que han reflexionado muchos teólogos de los primeros siglos cristianos. Sin entrar aquí en detalles de una cuestión muy compleja, podemos decir que parte de las cuestiones en discusión se basan en la distinción que hace la mayoría de los teólogos entre una “cosa visible” y su “imagen parecida”.¹⁰⁸ En cuanto a las imágenes y objetos litúrgicos, la naturaleza de una “cosa” también depende de cómo vemos su proceso de creación. A este respecto, es necesario hacer una distinción fundamental entre los objetos litúrgicos y las imágenes en general de íconos que, por naturaleza, resultan de la creación divina y, por tanto, son de naturaleza divina.

En una obra notable, Bissera Pentcheva ha explorado recientemente toda la complejidad y riqueza del estatus del ícono y del arte bizantino en general, considerado desde un discurso a la vez formal e iconográfico, tocando al mismo tiempo imágenes, objetos rituales y arquitectura, que está destinada fundamentalmente a la activación de los cinco

¹⁰⁸ Este tema ha sido tratado particularmente bien por Robert Javelet, *Image et ressemblance au XII^e siècle, de Saint Ans à Alain de Lille* (París, Letouzey y Ané, 1967), t. I, 371 y ss.

sentidos en la liturgia.¹⁰⁹ Por ejemplo, a propósito de Santa Sofía, el autor demostró el extremado ingenio del mecanismo de activación sensorial implementado en este edificio, tanto desde el punto de vista de su arquitectura y el diseño espacial que expresa como desde el punto de vista de su decoración luminosa en mosaico o, incluso, teniendo en cuenta los cantos litúrgicos que allí se interpretaban, conducentes a un “lugar” multisensorial donde la intersensorialidad contribuyó en gran medida al surgimiento de la función esencial de la liturgia y a hacer verdaderamente presente lo divino en el momento del desarrollo de los rituales.

Sobre el arte bizantino considerado de forma más amplia de lo que hizo B. Pentcheva en su libro, destacamos la contribución del trabajo de Liz James sobre el tema de la activación de la sensibilidad en el arte bizantino a partir de los cinco sentidos.¹¹⁰ Al igual que B. Pentcheva, L. James exploró la fuerte dimensión sensorial del arte bizantino a través de la materialidad de las obras, en particular, el brillo de los mosaicos o el estatus particular de los íconos. Esta autora ya había subrayado la fuerte propensión de la liturgia bizantina a dar vida a la interacción entre los sentidos y, más originalmente, a considerar que la

¹⁰⁹ Bissera Pentcheva, *The Sensual Icon. Space, Ritual and the Senses in Byzantium*, Filadelfia (The Pennsylvania State University Press, 2010); cf., antes de la publicación de *The Sensual Icon*, “The Performative Icon”, *The Art Bulletin*, 88, 2006, 631-655. Sobre el mismo tema, ver también Anca Manolescu, “Leones sans visage. Une mise en image”, *MARTOR*, 4, 1999, 101-125.

¹¹⁰ “Senses and Sensibility in Byzantium”, *Art History*, 27, 2004, 522-537.

activación de un determinado sentido, por ejemplo, el tacto, era equivalente a la de otro sentido, en este caso la vista, en el acto del gesto consistente en tocar un ícono. En otro contexto artístico y cultural distinto al del arte bizantino y la liturgia cristiana, Lawrence Nees ha demostrado claramente todo el interés que representa la emanación de los colores y el brillo del oro y su efecto sensorial en el contexto del arte islámico y los rituales adjuntos.¹¹¹ En la Antigüedad cristiana, autores célebres como Venancio Fortunato describieron lúcidamente el deleite sensorial que provoca el esplendor de los monumentos cristianos cuya grandeza y riqueza de materiales utilizados para la construcción y decoración hacen pensar al espectador que, por ejemplo, las pinturas están vivas, y lo transportan hacia Dios en un irresistible movimiento ascendente. A propósito de la iglesia de Nantes, Venancio Fortunato se expresa de una manera no podría ser más clara, en su estilo impregnado de gran poesía:

Bajo este punto culminante se desarrolla el diseño de la vasija tripartita dedicada a Dios bajo el nombre de los apóstoles. Por mucho que su mérito los eleve por encima de los santos, este alto monumento supera a los demás en altura. En el centro, un monumento en forma de torre se eleva en el aire y una coronación redondea la base

¹¹¹ Lawrence Nees, "The Inscription of the Dome of the Rock and its Relatives", en *And Their Hues: Color in Islamic Art and Culture*, editado por Sh. S. Blair y J. M. Bloom (New Haven/London, Yale University Press, 2011), 152-173.

cuadrada aligerándola. Para nuestro mayor asombro, este edificio se levanta sobre arcadas, y es similar a una montaña, el templo tiene un punto más alto. Allí arriba se representan cuerpos a los que los colores dan vida, creemos que estas pinturas están vivas bajo la influencia del arte. Tan pronto como el sol, en su curso, proyecta su brillo sobre los tejados de hojalata, donde incide, una luz lechosa rebota. Bajo la iridiscencia de los rayos vemos las figuras ir y venir, y el techo produce el efecto del agua del mar. Gracias al metal, el techo imita el brillo de las estrellas y, en su resplandor, hace que tenga su propio brillo, sus propias estrellas. Cada vez que la luna sale y se ilumina su disco, una nueva luz se eleva de la sagrada morada al encuentro de los astros. El viajero que la ve de paso cree que la tierra también tiene sus estrellas. Abierta a la luz del día a través de amplios vanos, la iglesia entera capta los rayos, y lo que se admira en el exterior se encuentra en el interior. A la hora en que regresan las sombras, si se me permite decirlo así, el mundo es de noche, la nave conserva el día.¹¹²

En el ámbito más específico del arte monumental, existen numerosos ejemplos de activación sensorial de imágenes pintadas y esculpidas de forma más o menos directa con la celebración de la liturgia. En ambos casos, tanto la activación de la vista como la del tacto es crucial. Esto se debe principalmente al carácter

¹¹² Venancio Fortunato, *Carmina*, III, 7, v. 27-50, ed. y trad. Marc Reydellet, Paris, Belles Lettres, 1994, 96-97. La cita, en el texto original, fue extraída de Evrard Delbey, *Venance Fortunat ou l'enchantement du monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, 45-46.

permanente del lugar de las imágenes monumentales, en particular en el lugar más importante para el desarrollo de la liturgia: el edificio de la iglesia. Además, la escultura y la pintura monumental, en menor medida, provocan una apelación a los sentidos a través de su materialidad y, más concretamente, del énfasis puesto en las formas de la escultura y el color de la pintura monumental. Respecto de esta, el mejor ejemplo que conozco de activación sensorial, es decir, de la vista y, en cierto modo, también del tacto, en el contexto de devoción ritual y litúrgica es el de la imagen pintada en el monasterio de Reichenau en el siglo X.¹¹³ En la *Gesta Witigonis* escrita en honor del abad Witigowo, el monje-poeta llamado Purchart dice: “Hay también pintada sobre el muro una imagen de la Madre llevando a Cristo en su seno, muestra de amor. Los hermanos, de pie inclinados en lo alto de las escaleras, la tocan en oración y la cubren con besos santos”.¹¹⁴

Según el texto de Purchart, no se puede determinar con precisión la ubicación de esta pintura monumental, pero se supone que se trataba de una pared de una capilla, ahora destruida, conectada por una escalera en las galerías del claustro del monasterio de Reichenau. Este pasaje describe el

¹¹³ Jean-Marie Sansterre, “Vénération et utilisation apotropaïque de l’image à Reichenau vers la fin du XI^e siècle: un témoignage des Gesta de l’abbé Witigowo”, *Revue belge de philologie et d’histoire*, 73, 1995, 281-285.

¹¹⁴ Purchart de Reichenau, *Gesta Witigowonis*, v. 344-354, ed. Karl Strecker, en *Monumenta Germaniae historica. Poetae*, t. V [1a ed. 1937-1939], Berlin, Weidmann, 1970, p. 273 (traducción, en el artículo original, de Jean-Marie Sansterre).

sentido de la vista y el tacto acompañados de la oración, que permiten una activación simbólica de la imagen monumental como parte de un ritual devocional. Respecto a la práctica de la devoción litúrgica y su activación sensorial, debemos mencionar también los ejemplos que describen la activación de ciertos crucifijos y estatuas de la Virgen y el Niño provocada por la intensidad de la oración.

Es el caso, por ejemplo, del texto de la vida de Sainte Maure de Troyes, escrito por Prudence de Troyes, en el siglo IX, de cuya autenticidad algunos autores aún dudan. En este texto, dice Prudence, las prácticas de la devoción litúrgica son dirigidas por la santa hacia tres imágenes del Señor, una de las cuales es un crucifijo y otra es una estatua de la Virgen y el Niño.¹¹⁵ Después de horas de práctica de intensa oración, las esculturas cobran vida a través de efectos sensoriales, como los gritos emitidos por Cristo en la cruz o, incluso, vinculados al tacto cuando el Señor ofrece su cetro a la santa. Una demostración de activación sensorial a partir de una escultura de naturaleza similar a la descrita en el texto de Prudence de Troyes se encuentra en la visión descrita por uno de los grandes teólogos del siglo XII, Rupert de Deutz. En uno de sus relatos de visión, Rupert de Deutz dice que quedó asombrado por la activación sensorial de Cristo, en la cruz, desde un crucifijo y siguiendo una

¹¹⁵ Albert Castes, "La dévotion privée et l'art à l'époque carolingienne: le cas de Sainte-Maure de Troyes", *Cahiers de civilisation médiévale*, 33/1, 1990, 3-18.

intensa práctica devocional por parte del autor.¹¹⁶ El rostro de Cristo se inclinó de manera maravillosa y el brillo de sus ojos hizo que aceptara los besos que le daba Rupert, activando al mismo tiempo el sentido del tacto y del gusto. Más adelante, el autor afirma que el sabor de Cristo permaneció en su boca, haciéndole pensar en el Salmo 33:9, donde se especifica que el Señor es dulce y tiene buen sabor.

Tales historias atestiguan la importancia otorgada a la escultura y su activación sensorial causada por la liturgia, especialmente la práctica devocional. En la segunda mitad de la Edad Media, la escultura se hizo cada vez más para ser tocada, sobre todo en las prácticas rituales y en el teatro litúrgico. Así, los escultores enfatizarán aún más la plasticidad del material favoreciendo la activación del sentido táctil.¹¹⁷ Según las historias de milagros de los siglos X y XI relacionados con el crucifijo, Juan Maire Sansterre destacó recientemente el interés de los textos anteriores al milagro del crucifijo de San Damián en Asís, tal como relata el segunda vida de San Francisco, hacia 1246-1247.¹¹⁸ En esta historia, como en las anteriores, a los que se acercan ante él, el Señor se

¹¹⁶ Véase también François Boespflug, *op. cit.* y Jean-Claude Schmitt, *op. cit.*

¹¹⁷ Jacqueline Jung, "The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination", en *Looking Beyond*, *op. cit.*, 203-240.

¹¹⁸ Jean-Marie Sansterre, "Avant que le crucifix ne 'parle' à saint François: les mentions de crucifix parlants antérieures à celui de San Damiano à Assise", *Analecta Bollandiana*, 129, 2011, 71-79. A propósito de san Francisco de Asís, apenas es necesario recordar que el sentido táctil y el sentido visual son puestos en juego en el milagro de los estigmas con fines esencialmente memoriosos. Cf. Jill Bennett, "Stigmata and sense memory: St Francis and the affective image", *Art History*, 24, 2001, 1-16.

dirige directamente al que reza delante del crucifijo, y a veces también lo acaricia. Estos relatos otorgan un lugar privilegiado a la dimensión sonora de la manifestación sensorial del crucifijo, en realidad, la “verdadera” figura de Cristo en la Cruz, como lo demuestra H. Kessler en su estudio sobre las cruces italianas pintadas en el centro de Italia y realizadas en el siglo XII.¹¹⁹

Además de las prácticas de liturgia y devoción que pueden activar la escultura y las imágenes monumentales, observemos también la importancia de ciertas esculturas monumentales como la famosa estatua de Sainte-Foy de Conques, cuyos ojos y fijeza de la vista producían, según el relato dejado por Bernardo de Angers, cierto efecto sobre los peregrinos que hacían su devoción frente a la propia escultura.¹²⁰ Considerando el efecto causado por la visión de la estatua, Peter K. Klein sugirió que las esculturas monumentales del período románico pueden haber producido un efecto real similar en el espectador, haciendo posible la activación de la emoción interior a través del sentido de la vista.¹²¹

¹¹⁹ Herbert L. Kessler, “Inscriptions on Painted Crosses and the Spaces of Personal and Communal Meditation”, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 24, 2011, 161-184.

¹²⁰ Jean-Claude Schmitt, “La légitimation des nouvelles images autour de l’an mil”, en *Le temps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge* (Paris, Gallimard, 2002), 167-198.

¹²¹ Peter K. Klein, “Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XII^e siècle: Moissac, Beaulieu, Saint-Denis”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 33/4, 1990, 317-349. Recientemente, el autor volvió sobre la experiencia visionaria en relación con las representaciones de las visiones de san Juan en el Apocalipsis: “Visionary Experience and Corporeal Seeing in Thirteenth-Century English

Estas hipótesis han sido objeto recientemente de desarrollos sobre el tema de las esculturas del tímpano de Moissac y el de Conques de Thomas Dale y Kirk Ambrose.¹²² Estos autores suponen que los rostros monstruosos y los temas eróticos de las esculturas de estos grupos esculpidos en el siglo XII ofrecieron a los monjes la posibilidad de expresar, mentalmente, sus fantasías y otros miedos a partir de la activación de visión a través de la mirada de las esculturas. Por su parte, Otto-Karl Werckmeister y Elizabeth Valdez Del Álamo analizaron las imágenes esculpidas en uno de los pilares del claustro de Silos, del siglo XII, y que representan la escena de los peregrinos de Emaús y la incredulidad de Santo Tomás.¹²³ La interpretación, a la vez litúrgica y sensorial, propuesta por estos dos autores se asienta en el conocimiento que tenemos de la liturgia vigente en el monasterio castellano de aquella época, pero también atiende al efecto sinestésico, quizás realmente creado, sugerido por la combinación, en la iconografía de estos relieves, de

Apocalypses: John as External Witness and the Rise of Gothic Marginal Images", en *Looking Beyond* (op. cit.), pp. 177-201. Sobre la importancia atribuida a la vista en las representaciones esculpidas y lo que ello significa desde el punto de vista de la historia del retrato, de la visión y de la presencia real, véase Thomas Dale, "Romanesque Sculpted Portraits: Convention, Vision and Real Presence", *Gesta*, 46, 2008, 101-119.

¹²² In "The Nude at Moissac: Vision, Phantasia and the Experience of Romanesque Sculpture", en *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*, eds. R. Maxwell y Kirk Ambrose (Turnhout, Brepols, 2011), 61-76. Kirk Ambrose, "Attunement of the Damned of the Conques Tympanum", *Gesta*, 50, 2011, 1-17.

¹²³ Otto-Karl Werckmeister, "The Emmaüs and Thomas Pillar of the Cloister of Silos", en *El romanico en Silos*, Silos, Abadía de Silos, 1990, 149-171. Elizabeth Valdez del Álamo, "Touch Me, See Me: The Emmaüs and Thomas Reliefs in the Cloister of Silos", en *Spanish Medieval Art: Recent Studies*, ed. Colum Hourihane (Princeton, Princeton University Press, 2007), 35-64.

detalles referentes al tacto (Santo Tomás), a la vista (los peregrinos de Emaús y la figura de Pablo junto a Cristo en el relieve de la incredulidad de Tomás) y en el sentido auditivo evocado por la presencia de figuras haciendo sonar cuernos en la parte superior de la composición de la escultura de la incredulidad de Tomás.

Para cerrar este panorama del trabajo de los historiadores del arte y su interés por la dimensión sensorial de los objetos y de las imágenes, volvamos por un momento a la activación de los cinco sentidos del manuscrito iluminado. Además de mi propio trabajo y el de los pioneros de J.-C Bonne mencionados antes, algunos autores han indagado la activación sensorial provocada por ciertos aspectos de la materialidad de los manuscritos o por la iconografía de algunas de sus pinturas. En el campo de los manuscritos litúrgicos iluminados, Jean-Pau Deremble cuestionó la naturaleza performativa de ciertas iniciales del sacramental de Gellone (siglo VIII), ubicado en el manuscrito en “momentos” particularmente importantes del tiempo litúrgico.¹²⁴

¹²⁴ Jean-Paul Deremble, “Lettres performatives: le sacramentaire de Gellone”, *Chroniques d'art sacré*, 48, 1996, 12-15. Recientemente, J.-C. Bonne y E.-H. Aubert intentaron un análisis —moderadamente convincente, según mi opinión— de las representaciones de las personificaciones de los tonos del canto llamado gregoriano en el lat. 1118 de la Biblioteca Nacional de Francia en París (realizado en el siglo XI), a partir de lo que podían implicar desde el punto de vista de la performance del canto litúrgico: “Quand voir fait chanter. Images et neumes dans le tonnaire du ms. BnF, latin 1118: entre performance et performativité”, en *La performance des images*, ed. Andreas T. Dirksen, Gisèle Bartholès y Thomas Golsenne (Bruselas, Université Libre de Bruxelles, 2009), 225-242.

Según Adam Cohen y Jeanne-Marie Musto, sobre la magnificencia del oro en las pinturas manuscritas de la Alta Edad Media y sobre la suntuosa encuadernación de los Evangelios de Lindau (segunda mitad del siglo IX), respectivamente, la elección de materiales preciosos para la fabricación y decoración de los manuscritos litúrgicos contribuía no solo a convertirlos en objetos de veneración sino también a expresar ciertos aspectos de la exégesis altomedieval sobre el Encarnación de Dios a través de la materia y estos objetos.¹²⁵ Como he recordado anteriormente, el manuscrito litúrgico tiene la capacidad de encarnar la Palabra de Dios y, en cierto modo, de “ser” él mismo la figura de Cristo presente en el desarrollo de la liturgia. Así, según la opinión expresada por Girard de Cambrai en el siglo XIII, al contemplar las pinturas de un manuscrito anglosajón de la Alta Edad Media que representa a Cristo en Majestad y los símbolos de los evangelistas, estas iluminaciones solo podrían haber sido producidas por ángeles.

El libro incluye los cuatro Evangelios siguiendo el índice de San Jerónimo y tiene más o menos tantas ilustraciones, destacables por su variedad de colores, como páginas; aquí vemos el rostro del Altísimo divinamente representado; allí, las figuras

¹²⁵ Adam Cohen, “Magnificence in Miniature: The Case of Early Medieval [...]”, en *Magnificence and the Sublime in Medieval Aesthetics. Art, Architecture, Literature, Music*, ed. S. C. Jaeger, New York, Palgrave Macmillan, 2010, 79-102; Jeanne-Marie Musto, “John Scottus Eriugena and the Upper Cover of the Lindau Gospels”, *Gesta*, 40, 2001, 1-18; en línea similar, ver también Michelle Brown, *The Lindisfarne Gospels. Society, Spirituality and the Scribe*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.

místicas de los evangelistas, aquí dotados de seis alas, allí de cuatro y aquí de dos; aquí el águila, allí el buey; aquí la cabeza de un hombre, allí la de un león; y otras figuras casi innumerables. Si contemplamos estas imágenes de manera superficial y común, nos parecen manchas más que formas coherentes y no veremos delicadeza donde, sin embargo, solo hay delicadeza. Pero si uno concentra el poder visual de sus ojos en un estudio más profundo, y si, con un esfuerzo sostenido, penetra en los secretos de este arte, percibirá amalgamas tan delicadas y sutiles, tan estrechamente imbricadas y contorneadas, tan anudadas y entrelazadas, y tan iluminadas por los colores que han conservado su frescura hasta nuestros días, cuya composición atribuiríamos a los ángeles y no a los humanos.¹²⁶

En el texto de Girard de Cambrai también nos llama la atención la insistencia en la activación del sentido visual, el primero de los cinco sentidos según la jerarquía cristiana, que, por la intensidad de su acción, permite al espectador comprender la génesis de la creación de estas maravillosas pinturas.

En la iconografía de las pinturas manuscritas, los pintores han implementado fórmulas iconográficas y un discurso visual que sugieren muy fuertemente una activación sensorial que habilita al espectador comprender que tiene ante sus ojos y en sus manos la materialización de la Palabra de Dios.

¹²⁶ Jean-Marie Boivin, *L'Irlande au Moyen Âge. Giraldus Cambrensis et la Topographia Hibernica (1188)* (Paris, Champion, 1993), 225-226.

Este es el significado de la manifestación encabezada por Isabelle Marchesin sobre las imágenes de la visión contenidas en el ciclo iconográfico del famoso Apocalipsis carolingio de Treves donde las visiones vividas por Juan van acompañadas de gestos con el pergamino que sugieren la activación de la sinestesia de la vista y de la Palabra de Dios.¹²⁷ Ya se ha dicho que la sinestesia, buscada en el progreso de la liturgia desde la activación sensorial, ha sido posible, entre otras cosas, por objetos litúrgicos, y las imágenes permiten el regreso al orden espiritual anterior a la caída del hombre en el momento del pecado original y el restablecimiento de la armonía divina del mundo. Como bien demostró Marchesin, un buen número de representaciones justamente llamadas “musicales” de las imágenes medievales, en particular las de libros destinados al canto litúrgico, como el Salterio, contribuyen plenamente a encarnar, por sí mismas y en la acción del ritual, la armonía divina.¹²⁸

¹²⁷ Isabelle Marchesin, “Homologie et fonctions du visible et de l’audible dans les premières images de l’Apocalypse de Trèves (Stadtbibliothek, cod. 31)”, en *L’Apocalisse nel medioevo*, ed. R. E. Guglielmetti (Florence, SISMEL, 2011), 181–205. Sobre la interpretación cognitiva de las ilustraciones y de los detalles iconográficos que provocan la activación sensorial, véanse las pistas propuestas por P. Sheingorn, “Making a Cognitive Turn in Art History: A Case Study”, en *Emerging Disciplines: Shaping New Fields of Scholarly Inquiry in and beyond the Humanities*, dir. M. Bailar, Connexions, 2010, en línea <http://cnx.org/content/col11201/1.1>, 65–110.

¹²⁸ I. Marchesin, “Les images musicales occidentales aux IX^e et X^e siècles. Une exégèse visuelle”, en *Biblical Studies in the Early Middle Ages*, C. Leonardi y G. Orlandi (ed.) (Florence, SISMEL, 2005), 269–282; EAD, *L’image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800–1200* (Turnhout, Brepols, 2000); EA., “Cosmologie et musique au Moyen Âge”, en *Moyen Âge. Entre ordre et désordre* [cat. d’exposition] (Paris, Cité de la Musique/Réunion des musées nationaux, 2004), 29–35.

Al final de este artículo, espero haber demostrado el interés por el estudio de los cinco sentidos en la cultura cristiana de la Edad Media para una mejor comprensión de la liturgia y el lugar del arte en la práctica de los rituales de la Iglesia. En el pasado, numerosos autores de diferentes campos de las ciencias humanas ya han arrojado luz sobre el conocimiento de los cinco sentidos. Desde finales de la Antigüedad y regularmente durante la Edad Media, los pensadores cristianos sentaron las bases de una concepción de los cinco sentidos y profundizaron la reflexión sobre su importancia para la comprensión del mundo y de Dios.

LA ACTIVACIÓN SENSORIAL DEL ARTE EN LA LITURGIA DE LA EDAD MEDIA. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PERSPECTIVAS

En 2006 y 2008 publiqué dos contribuciones en inglés destinadas a hacer un balance de las investigaciones recientes sobre la relación entre arte y liturgia en la Edad Media, así como sobre el tema de la actuación en el ritual y la implicación de las imágenes y del arte en general en acción litúrgica. En esta contribución, me esforzaré en resaltar los principales hallazgos de la investigación en estas áreas considerando las publicaciones publicadas durante los últimos diez años. Después de algunos datos generales sobre la evolución reciente de las nociones de “liturgia” y “ritual” aplicadas al estudio de la Edad Media occidental, revisaré un cierto número de cuestiones relativas a la activación sensorial del arte en la liturgia del Medioevo y sus desafíos para las restituciones actuales.

En las últimas décadas, la primera característica de la investigación sobre las relaciones entre arte y liturgia en la Edad Media muestra una superación del enfoque estrictamente histórico del tema. Tanto es así que casi todos los investigadores consideran necesario ir más allá del enfoque histórico de las relaciones entre arte y liturgia, aunque sigue siendo un paso obligado para cualquier estudio serio

sobre el tema. Podemos afirmar así que, en el ámbito de las relaciones entre arte y liturgia en la Edad Media, se trata de enriquecer el enfoque estrictamente histórico en favor de una nueva aproximación al material artístico propiamente dicho y que permite, al mismo tiempo, la reintegración plena y completa de la teología en estas investigaciones. Antes de detallar brevemente estos dos puntos, recordemos que las tendencias de investigación en este campo se han “globalizado” en gran medida bajo el efecto probable y como consecuencia de la globalización de la investigación, gracias a las nuevas tecnologías de la información y a la circulación facilitada de ideas y conceptos. Pese a ello, no debemos concluir que ha habido una estandarización del pensamiento porque, en ciertos países, determinadas tendencias historiográficas siguen siendo muy fuertes. La propia concepción de la definición de liturgia en la Edad Media ha sufrido algunas modificaciones en los últimos años. En términos generales, podemos decir que hemos pasado de una concepción histórico-antropológica de la liturgia, influida por el enfoque teórico de ciertos autores, a una concepción que, sin rechazar ni los aspectos históricos ni los antropológicos, sitúa la teología en el centro de la comprensión de los rituales de la Iglesia medieval. Las dos publicaciones colectivas dirigidas por colegas danesas y publicadas en 2004 y 2007 constituyen, en mi opinión, los mejores ejemplos de este equilibrio logrado entre el enfoque histórico-antropológico del

ritual de la Iglesia y el deseo declarado de reabrir esta investigación en la dirección de la teología. En estas publicaciones no se deja de lado nada que permita una comprensión profunda de la liturgia medieval, en sus dimensiones histórica, antropológica y especialmente teológica. Esto es posible, en particular, gracias a un perfecto conocimiento de las fuentes de la liturgia y de su teología. El renovado acercamiento a ciertos tipos de fuentes de la liturgia medieval, como por ejemplo los comentarios sobre la liturgia, es decir la exégesis, ha permitido también incluir temas hasta ahora ausentes de la comprensión de la liturgia medieval, como el de danza en los rituales de la Iglesia.

En el campo de la teología cristiana de la Edad Media, publicaciones recientes han permitido considerar su abordaje y comprensión de forma diferente desde una perspectiva histórica. Tanto es así que podemos sostener que recientemente los medievalistas han dejado de lado, de manera progresiva, el enfoque dogmático y doctrinal de la teología cristiana en favor de un retorno a una concepción de este ámbito plenamente anclada en su “realidad” histórica. Estas publicaciones revivieron la tendencia de ciertos autores importantes del siglo XX en el campo de la teología histórica, como Dom Jean Leclercq y su libro pionero (*L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du*

Moyen Age, Paris, 1957),¹ o, más recientemente, varias publicaciones del historiador medievalista Alain Boureau (*L'événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Age*, Paris, 2004), ambos herederos de las grandes figuras de la erudición dominicana del siglo pasado, Yves-Marie Congar y Marie-Dominique Chenu, a los que podríamos sumar Etienne Gilson. En sus respectivas publicaciones, una relativa a la liturgia de los Padres de la Iglesia y otra a la exégesis y hermenéutica monástica, François Cassingena-Trévéd y Gilbert Dahan subrayaron el papel central que desempeña la noción de experiencia en el abordaje de la teología cristiana en la Antigüedad y la Edad Media, situada en el corazón de la práctica de la liturgia y de la exégesis bíblica cuyo impacto en los rituales de la Iglesia es bien conocido. En otras palabras, para estos autores, la práctica de la liturgia, así como la exégesis teológica, se refieren sobre todo a la experiencia humana de lo divino que permite una especie de vaivén permanente entre los textos y la vida. De modo que la liturgia, como exégesis teológica, se presenta como experiencias vividas por el hombre que le permiten revivir y, así, actualizar la historia fundacional de los acontecimientos bíblicos. La consecuencia de esta noción de experiencia vivida a través de la liturgia y la exégesis teológica lleva al hombre a hacer una “lectura existencial” de la Sagrada

¹ Versión en español: *El amor de las letras y el deseo de Dios. Introducción a los autores monásticos de la Edad Media*, Salamanca, Sígueme, 2009.

Escritura de manera que se vea implicado en ella a nivel personal. Uno de los mayores efectos de esta concepción de la liturgia y de su teología basada en la noción de experiencia es la reconsideración de la dimensión material del ritual que pretende ser activado por la experiencia sensorial del hombre en la realización de la liturgia. La comprensión de la experiencia sensorial de la liturgia y su teología a través del arte constituye la tendencia, de gran novedad metodológica y epistemológica, más rica e innovadora de las investigaciones sobre arte y liturgia en la Edad Media en los últimos tiempos. A esto hay que sumar las implicaciones de esta gran experiencia sensorial que constituye la liturgia en la definición de la belleza y la estética en el cristianismo antiguo y medieval, fundamentada también en la noción de experiencia. Por último, agreguemos que este nuevo enfoque del arte y la liturgia en la Edad Media, basado en una visión en profundidad de la experiencia de la materialidad artística, encuentra ecos en investigaciones realizadas por especialistas de épocas distintas a la Edad Media.

La activación sensorial en la liturgia medieval implica la de la materialidad del arte y, a cambio, la activación de objetos e imágenes posibilita la activación sensorial de los celebrantes y de los diferentes actores del ritual para alcanzar el efecto sacramental. Se trata, en definitiva, de cuestiones ligadas a la encarnación de Cristo en la liturgia y sus diferentes modalidades de presencia real, así como al

retorno a la armonía de los orígenes, antes de la caída original. Asimismo, la orquestación sensorial de la liturgia en la Edad Media permite la activación del cuerpo de Cristo y todos sus sentidos.

Esto es lo que está en juego en lo que solemos llamar, erróneamente, los dramas litúrgicos de la Edad Media. Estos rituales aparecieron en el Occidente medieval en los círculos monásticos en la segunda mitad del siglo X y que experimentarán importantes avances en el período comprendido entre los siglos XI y XII. Considerados equivocadamente durante mucho tiempo como premisas del teatro moderno, estos dramas litúrgicos constituyen partes centrales de la liturgia y su teología. Consisten en monjes que representan algunos de los acontecimientos principales de la vida de Cristo para hacer que Cristo y sus acontecimientos estén “realmente” presentes en el curso mismo de la liturgia sacramental. En el desarrollo de estos dramas litúrgicos tal como podemos advertir en las descripciones dadas en los textos, llama la atención la importancia que se da a lo que podemos llamar la orquestación de la liturgia desde la activación sensorial. Se trata, en efecto, de experimentar plenamente la vida de Cristo durante el desarrollo del ritual. Este proceso de vivencia plena y completa de la presencia de Cristo a partir de la escenificación propuesta en el drama litúrgico se asienta, principalmente, en la activación sensorial de los actores, así como de los objetos litúrgicos utilizados en el marco de estos rituales junto al espacio en

general de la iglesia donde se llevan a cabo. La orquestación litúrgica, de carácter sensorial, implementada en el desarrollo de los dramas litúrgicos permite vivir la experiencia de Cristo y su presencia real en la iglesia en complemento y anticipación de la acción eucarística y su finalidad sacramental. Las escenificaciones de drama litúrgicos son ejemplos de exégesis litúrgica que tienen lugar en el transcurso de los rituales y a través de la activación sensorial de los celebrantes, y los objetos utilizados en el ritual y el espacio de la iglesia, constituyen el marco espacial y temporal de esta orquestación litúrgica basada en la activación tanto del cuerpo del Hombre como de su espíritu, es decir, la acción de los sentidos corporales y de los espirituales.

A partir de ahí y de todo lo que acabo de explicar sucintamente sobre las cuestiones a tener en cuenta, en nuestra percepción y comprensión de la orquestación sensorial de la liturgia en la Edad Media, podemos cuestionar nuestra capacidad de percibir plenamente la experiencia litúrgica, de carácter sensorial, vivida efectivamente por los hombres de la Edad Media. Veamos precisamente a qué nos enfrentamos y los principales aspectos epistemológicos que debemos enfrentar para tratar correctamente nuestro tema. En nuestro trabajo como historiadores del arte medieval, hemos acordado dar un paso fundamental en la evolución de la naturaleza misma de nuestra labor. Ello implica pasar de un enfoque estrictamente histórico y cultural del material

estudiado, a través del estudio del estilo, la forma, la iconografía y el contexto histórico, social y político, para tratar de captar mejor la experiencia “real” vivida en el desarrollo de los rituales litúrgicos. Para ello, como expliqué al inicio, ha sido necesario realizar modificaciones tanto metodológicas como epistemológicas para permitir un ángulo de visión sobre la orquestación de la liturgia medieval desde el que podemos captar la activación sensorial en el ritual y su finalidad teológica y sacramental al mismo tiempo.

Este trabajo es difícil, complejo y requiere gran atención y concentración en los aspectos epistemológicos, en el método a implementar para alcanzar el objetivo planteado. El rigor necesario para realizar este trabajo permite, si consideramos que hemos logrado completar algunas etapas de deconstrucción cultural y metodológica, comprender hasta cierto punto la “realidad” de la orquestación de la liturgia medieval en su marco espacial, que es la iglesia, y la interacción sensorial entre todos los elementos que componen el ritual. Todo ello, sin descuidar la comprensión del contexto político, histórico y social al que nos enfrentamos en los diferentes casos estudiados.

¿Debemos entonces detenernos en esta etapa de restitución intelectual de la realidad de la experiencia litúrgica vivida en la Edad Media o, por el contrario, debemos también intentar implementar medios que permitan revivir “realmente” la

orquestración sensorial de la liturgia medieval? Me parece que esta cuestión está en el centro de nuestra reflexión para ir más allá del trabajo renovado del historiador del arte sobre la liturgia cristiana de la Edad Media y habilitar experiencias destinadas a “reavivar” la liturgia medieval en su dimensión plenamente performativa. Para ello, no se trata solo de proponer enfoques remozados a nuestra metodología de investigación, de carácter intelectual. También podemos apoyarnos en lo que nos ofrecen los medios tecnológicos del siglo XXI para ensayar la experiencia de la reactivación “real” de la orquestración litúrgica de la Edad Media. En este contexto, podemos cuestionar el interés y la legitimidad de intentar revivir la experiencia real en la liturgia medieval mediante los medios tecnológicos modernos. En otras palabras, podemos legítimamente preguntarnos si los medios modernos que permiten la realización de representaciones litúrgicas medievales constituyen en sí mismos un objetivo epistemológico para el medievalista o si se trata solo de considerarlos como medios para lograr realizaciones modernas destinadas a satisfacer nuestra curiosidad en lugar de hacer una contribución “científica” a nuestra investigación. Por mi parte, no tengo respuestas preparadas para esta pregunta. Sin embargo, soy bastante escéptico sobre la necesidad de recurrir a estas formas modernas de restitución de la experiencia litúrgica medieval para captar su significado histórico en sentido amplio o su

fundamento teológico a los ojos de los hombres de la Edad Media. De hecho, me parece probable que el cambio en el enfoque metodológico de nuestro material como historiador del arte medieval y de la liturgia, descripto antes, modifique nuestra visión de la realidad de la experiencia litúrgica vivida en la Edad Media a partir del arte y su activación sensorial.

De ahí que no esté seguro ni convencido de la necesidad de proceder a reconstrucciones de experiencias litúrgicas medievales para comprender y captar mejor el significado que esas celebraciones debieron tener para los hombres de la Edad Media y la importancia que otorgaban a la noción de vida vivida, experiencia. Hasta tal punto es así que me parece ilusorio querer dar un paso adelante en el intento de revivir la experiencia litúrgica medieval a través de reconstrucciones modernas, basadas en el desarrollo de medios tecnológicos eficientes, cuyo interés radica más bien en la experiencia artística y litúrgica contemporánea, nada más. Me explicaré mejor. Para ello, me apoyaré en tres ejemplos de restituciones modernas de liturgias antiguas y de la decoración o puesta en escena de los objetos litúrgicos utilizados en este contexto. El primer ejemplo es el de la experiencia policromática de la fachada de Notre-Dame-la-Grande en Poitiers. Importante edificio del arte románico, probablemente de finales del siglo XI, la iglesia de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers es objeto de una iluminación de quince minutos cada verano, desde hace casi 20 años, cada tarde, al anochecer, para

mostrar a todos que la iglesia medieval era un edificio íntegramente pintado con una policromía muy viva. El interés, en Poitiers, de este experimento de policromía en la fachada de la iglesia de Notre-Dame-la-Grande reside, en primer lugar, en el hecho de que los colores se eligieron en particular a partir de restos de pigmentos conservados en las esculturas de la fachada. Entonces, el interés de esta experiencia es concienciar a nuestros contemporáneos, que no son especialistas en el arte medieval, de esta estética del color tan importante para captar el efecto visual que producían estas fachadas de iglesias en la Edad Media. En Poitiers no se trata en modo alguno de “luces y sonidos” como los que se pueden ver en otros lugares, como por ejemplo en la catedral de Amiens. En otras palabras, el propósito educativo de esta experiencia está bien vinculado al de la interpretación científicamente fundamentada de la experiencia producida por la fachada policromada de Notre-Dame-la-Grande. El artista que creó estas iluminaciones, Skerzo, diseñó sin embargo varios escenarios para la policromía de la fachada de la iglesia: sobre qué base, nos preguntamos, si no su propio sentimiento “artístico”.

En cualquier caso, la proyección temporal de la policromía en la fachada de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers me parece un ejemplo interesante de cómo vivir la realidad medieval de una iglesia y su efecto sensorial hoy desaparecido, una especie de experimento “científico” destinado a reactivar

verdaderamente el contexto medieval perdido de esta iglesia y el efecto visual de la fachada policromada que también ha desaparecido para siempre.

El segundo ejemplo que me gustaría comentar brevemente es el de los efectos visuales y sonoros producidos hoy en la iglesia de Santa Maria Antiqua, en el foro romano, reabierta al público después de muchos años de cierre y tras una restauración ejemplar. Actualmente son perfectamente visibles las pinturas y todo el sistema litúrgico del siglo VIII, al menos lo que queda de ellas. Para nosotros, especialistas en arte y liturgia medieval, la visita hoy a Santa Maria Antiqua es, por así decirlo, un verdadero placer. Por otro lado, admito ser más reservado respecto a los efectos visuales y sonoros proyectados sobre las pinturas y difundidos en los distintos espacios de la iglesia. No se trata propiamente de un “luz y sonido” porque la finalidad educativa de este dispositivo tecnológico es obvia y totalmente justificada en mi opinión. Pero me pregunto si esto no corre el riesgo de introducir una cierta confusión en el espíritu del visitante que —aunque guiado por los efectos sonoros y visuales que lo ayudan a comprender la historia de la decoración de esta iglesia— podría, incluso inconscientemente, pensar en este espacio eclesial y su liturgia en relación con los efectos modernos producidos en la iglesia (en esta ayuda para que conozca la historia de las pinturas). En otras palabras, me pregunto si la función educativa de un importante dispositivo sensorial,

gracias a los medios tecnológicos modernos, no corre el riesgo de quedar finalmente en un segundo plano y dar paso a una forma de mezcla inconsciente en la mente de un espectador del siglo XXI deseoso de acercarse lo más posible a la experiencia vivida en este espacio por los hombres de la Edad Media.

Aproximarnos todo lo que se pueda a la experiencia vivida en una iglesia durante las celebraciones litúrgicas en la Edad Media constituye un objetivo interesante y loable, pero, al final, ¿no es la propia experiencia litúrgica la que, a pesar de estas diferencias con los rituales medievales, en el mejor de los casos nos permite acercarnos a la realidad de la experiencia de orquestación litúrgica de carácter sensorial vivida en la Edad Media? Al decir esto, no ignoro las profundas modificaciones introducidas en la acción litúrgica, particularmente desde el Concilio Vaticano II, haciendo casi ilusorio intentar la experiencia litúrgica medieval a través de la que se produce hoy en las iglesias. Sin embargo, hay un cierto número de casos que podrían escapar a este riesgo. Durante una reciente estancia en Jerusalén, tuve la oportunidad de vivir la liturgia pascual en el Santo Sepulcro. Sin haber verificado la verdad de la liturgia que experimenté allí en ese momento, me parece que, en ese lugar en particular, al menos, podemos acercarnos a la realidad vivencial de la liturgia medieval asistiendo a los rituales tal como se practican hoy. Por supuesto, existen sin duda muchas diferencias entre la experiencia de la liturgia del Santo

Sepulcro en la Edad Media y la que podemos vivir allí en la actualidad, aunque solo sea en las posibilidades de participar en la acción ritual misma, lo que no era el caso en la Edad Media. Sin embargo, estimo que la experiencia vivida de esta particular liturgia debería permitirnos vislumbrar cómo debió ser, por lo menos, en la Edad Media. En el caso del Santo Sepulcro no nos encontramos ante un intento de carácter científico, artístico o incluso turístico de intentar revivir la verdadera experiencia litúrgica de los hombres de la Edad Media. En otras palabras, sugiero tomar las experiencias modernas como lo que son: logros artísticos sin más pretensiones que las de una experiencia estética moderna, incluso si tienen una base científica e histórica sólida, en medios pedagógicos modernos y nada más, o incluso experiencias litúrgicas “reales” de hoy que, para el historiador informado en estos temas, pueden permitirle sentir un cierto número de experiencias de la realidad litúrgica medieval, pero sabiendo que aquella nunca revivirá.

Volvamos ahora a la posibilidad que tenemos nosotros, historiadores del arte medieval y especialistas en liturgia, de comprender la manera en que, en la Edad Media, se pensaba la orquestación sensorial de la liturgia, a partir de consideraciones reales que pretendían ser implementadas en el ritual, y desde aspectos de carácter más teórico, cuyo propósito radica en la configuración de la teología de la liturgia. Para ello, me centraré, en primer lugar, en

un texto que ya he presentado parcialmente en otras oportunidades, pero al que me alegra poder volver hoy desde interrogantes diferentes y desde una nueva perspectiva, centrada en el tema de la orquestación sensorial de la liturgia y el arte en la época medieval.

Este texto es el del extracto de la crónica conocida como Mouzon, que data de la primera mitad del siglo XI e informa de los principales hechos llevados a cabo por el arzobispo de Reims Adalbéron en su diócesis en la segunda mitad del siglo X, más precisamente entre 969 y 989, según las fechas del episcopado de Adalberón. Entre las realizaciones del prelado a favor de su iglesia, encontramos su acción en pos de la renovación arquitectónica de la parte occidental de la catedral Sainte-Marie, en relación directa con la arquitectura de la iglesia Saint-Denis situada, según la topografía de la ciudad en el siglo X, extramuros y en línea con la catedral. En el macizo occidental de la catedral, Adalbéron ordenó la destrucción de la pantalla monumental que impedía la teórica comunicación visual con la iglesia de Saint-Denis ubicada justo enfrente, pero fuera de la ciudad y separada del primer edificio por la muralla circundante. Aquí está el texto de la crónica de Mouzon que explica los motivos de estos nuevos desarrollos arquitectónicos:

Qué podemos decir de la iglesia de Saint Denis que un eminente siervo de Dios levantó fuera de los muros de la ciudad frente a las puertas de la gran

iglesia dedicada a Santa María, madre de Dios, de modo que la puerta de una queda frente a la de la otra; el celebrante vuelto hacia el este tenía siempre ante sus ojos durante la misa al sacerdote que oficiaba en la catedral y las oraciones ofrecidas en el local por el primero eran confirmadas por la ofrenda del segundo; y también para que el primero sintiera que su devoción por el espectáculo ante sus ojos crecía mientras el segundo, estirado hacia adelante, podía proceder con total tranquilidad al sacrificio, sabiendo que tenía detrás de él un ángel en brazos dispuesto a protegerlo o incluso mirando hacia el atardecer para saludarlo al pueblo y decir: “el Señor esté con vosotros, el segundo en su oración, invocando el nombre divino, pudo bendecir al primero con toda la congregación”.

Este pasaje mezcla datos relativos a la arquitectura de las iglesias de Sainte-Marie y Saint-Denis y de la liturgia implicada en estos dos espacios. Ante todo, hay que señalar la voluntad de considerar estas dos iglesias como un solo edificio que estaría constituido por dos polos litúrgicos distintos y, al mismo tiempo, complementarios, como otros varios ejemplos en la Antigüedad y en la Alta Edad Media. El texto de la crónica de Mouzon subraya a continuación la importancia concedida al tema de la protección eficaz y espiritual de un ángel en armas, en alusión a la advocación de los macizos carolingios occidentales generalmente dedicados al arcángel Miguel, considerado como el ángel defensor del celebrante en

el marco de la liturgia cuando realiza la consagración eucarística en el altar mayor, ubicado en el coro de la iglesia, es decir en la parte oriental del edificio.

Además de estos dos puntos muy importantes para la lectura interpretativa de este pasaje de la crónica de Mouzon, me parece particularmente interesante señalar la fuerte connotación, tanto sensorial como ideal, de la escenificación litúrgica descrita que, como tal, no corresponden a cualquier realidad concreta. En otras palabras, la liturgia descrita en el pasaje de la crónica de Mouzon constituye efectivamente una especie de puesta en escena ideal de la experiencia litúrgica, con fines teológicos. En ningún momento, ni en el dispositivo arquitectónico, ni en la descripción de la acción litúrgica, nos encontramos ante una situación “real” de la escenificación del ritual. Por el contrario, el cronista desea sumergirnos en la concepción ideal, de carácter sensorial, de la liturgia para mostrar que esta concepción desempeña un papel en la finalidad sacramental de la liturgia de la misa. Además de esto, el cronista también pretende mostrar el poder unificador de la liturgia aplicada al espacio de la ciudad de Reims, cuya unidad se logra gracias al efecto sacramental de este tipo de concelebración eucarística, realizada por los dos sacerdotes oficiantes, en la catedral y en la iglesia de Saint-Denis. Tal concepción ideal de la liturgia, con su dimensión profundamente sensorial, implica un movimiento entre los dos polos litúrgicos de este tipo único de

iglesia constituido por la catedral y la iglesia de Saint-Denis.

En esta etapa de nuestro análisis de ese texto, es importante subrayar el papel predominante dado a la activación sensorial en la realización plena y completa de la liturgia, incluso si esta última, en este caso, parece principalmente ideal para vivir la experiencia del ritual. Advertimos también hasta qué punto la orquestación sensorial de la liturgia no concierne solo al espacio de la iglesia y a los objetos destinados a ser activados sensorialmente en el ritual para lograr el efecto sacramental, sino también y quizás principalmente a la activación sensorial de la liturgia, cuerpo y mente de los celebrantes, cuya concentración interior debe posibilitar la ejecución de la orquestación del ritual porque son un elemento esencial. En otras palabras, el sacerdote es un elemento constitutivo importante de la activación sensorial implementada en la orquestación de la liturgia, del mismo modo que el espacio de la iglesia y sus interacciones de carácter sensorial con las condiciones externas (como la luz) y los objetos destinados al culto que debían ser activados por los sentidos durante la celebración, además del papel funcional que debían cumplir para los distintos actores de la liturgia. Respecto al sacerdote en tanto elemento mayor del dispositivo sensorial de orquestación de la liturgia medieval, estamos tentados de comparar esta concepción con lo que Hildegarda de Bingen decía en el siglo XII sobre el cristiano que no es

más que un frágil recipiente lleno de inspiración divina. En una carta dirigida a Isabel de Schönau afirma: “Soy una miserable vasija de barro. No lo digo por mi cuenta, sino gracias a la verdadera luz divina: el hombre es un vaso que Dios creó para sí y que llenó con su inspiración para realizar sus obras”. En ambos casos se trata de considerar al hombre, en su totalidad corporal, sensorial y espiritual, haciéndose eco del pasaje de la segunda epístola a Timoteo (II, Tim. 2, 20), como un elemento destinado a ser activado por Dios, como parte de la orquestación de la liturgia. Este es el tema, creo, del texto de la crónica de Mouzon sobre la presentación ideal de la liturgia.

De todo esto me parece necesario insistir en que en la Edad Media la experiencia de la liturgia se concebía no solo a partir de su carácter concreto y real descrito en los textos de las rúbricas, entre otros, sino también —y sobre todo— desde una concepción ideal, cuyo impacto es seguro en la manera de ver la orquestación del ritual a partir de la activación sensorial.

LOS CINCO SENTIDOS, EL CUERPO Y EL ESPÍRITU

Entre los autores cristianos de la Antigüedad y la Edad Media, la tendencia general en la apreciación del significado simbólico de los cinco sentidos se asienta en la consideración de la unidad fundamental, en el hombre, entre cuerpo y mente, que permite establecer la doctrina de los sentidos corporales y los sentidos espirituales.¹ El pasaje bíblico que tenemos derecho a considerar como texto fundacional de esta concepción de la unidad de cuerpo y espíritu en el hombre, desde una perspectiva cristiana, es un extracto de la Primera Epístola a los Corintios:

Hay diversidad de carismas, pero el Espíritu es el mismo; diversidad de ministerios, pero el Señor es el mismo; diversidad de operaciones, pero es el mismo Dios que obra todo en todos. A cada cual se le otorga la manifestación del Espíritu para provecho común. Porque a uno se le da por el Espíritu palabra de sabiduría; a otro, palabra de ciencia según el mismo Espíritu; a otro, fe, en el mismo Espíritu; a otro, carisma de curaciones, en el único Espíritu; a otro, poder de milagros; a otro, profecía; a otro, discernimiento de espíritus; a otro, diversidad de lenguas; a otro, don de interpretarlas. Pero todas estas cosas las obra un mismo y único

¹ Los elementos tratados en este capítulo se presentan con más detalle en *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Age*, Paris, Editions du Cerf, 2014.

Espíritu, distribuyéndolas a cada uno en particular según su voluntad. Pues, del mismo modo que el cuerpo es uno, aunque tiene muchos miembros, y todos los miembros del cuerpo, no obstante su pluralidad, no forman más que un solo cuerpo, así también Cristo. Porque en un solo Espíritu hemos sido todos bautizados, para no formar más que un cuerpo, judíos y griegos, esclavos y libres. Y todos hemos bebido de un solo Espíritu. Así también el cuerpo no se compone de un solo miembro, sino de muchos. Si dijera el pie: “Puesto que no soy mano, yo no soy del cuerpo”, ¿dejaría de ser parte del cuerpo por eso? Y si el oído dijera: “Puesto que no soy ojo, no soy del cuerpo”, ¿dejaría de ser parte del cuerpo por eso? Si todo el cuerpo fuera ojo, ¿dónde quedaría el oído? Y si fuera todo oído, ¿dónde el olfato? Ahora bien, Dios puso cada uno de los miembros en el cuerpo según su voluntad, Si todo fuera un solo miembro, ¿dónde quedaría el cuerpo? Ahora bien, muchos son los miembros, mas uno el cuerpo. Y no puede el ojo decir a la mano: “¡No te necesito!”. Ni la cabeza a los pies: “¡No os necesito!”. Más bien los miembros del cuerpo que tenemos por más débiles, son indispensables. Y a los que nos parecen los más viles del cuerpo, los rodeamos de mayor honor. Así a nuestras partes deshonestas las vestimos con mayor honestidad. Pues nuestras partes honestas no lo necesitan. Dios ha formado el cuerpo dando más honor a los miembros que carecían de él, para que no hubiera división alguna en el cuerpo, sino que todos los miembros se preocuparan lo mismo los unos de los otros. Si sufre un miembro, todos los demás sufren con él. Si un miembro es honrado, todos los demás tomar parte

en su gozo. Ahora bien, vosotros sois el cuerpo de Cristo, y sus miembros cada uno por su parte. (I Cor XII, 4-27)

Como un eco de este pasaje, citemos otro extracto de la Primera Epístola a los Corintios, donde San Pablo asocia el cuerpo del cristiano a un templo del Espíritu, también uno de los miembros de Cristo:

¿No sabéis que vuestros cuerpos son miembros de Cristo? Y ¿había de tomar yo los miembros de Cristo para hacerlos miembros de prostituta? ¡De ningún modo! ¿O no sabéis que quien se une a la prostituta se hace un solo cuerpo con ella? Porque está dicho: *Los dos se harán una sola carne*. Más el que se une al Señor se hace un solo espíritu con él. ¡Huid de la formación! Todo pecado que comete el hombre queda; mas el que fornicar, peca contra su propio cuerpo. ¿O no sabéis que vuestro cuerpo es un santuario del Espíritu Santo, que está en vosotros y habéis recibido de Dios, y que no os pertenecéis? ¡Habéis sido bien comprados! ¡Glorificad, por tanto, a Dios en vuestro cuerpo! (I Cor VI, 15-20)

Desde los primeros siglos cristianos, teólogos y filósofos han actuado como relevos de la concepción griega del hombre para la cual el equilibrio entre el cuerpo y la mente, e incluso el alma, es una preocupación importante, siguiendo las ideas

filosóficas de Platón, por un lado, y las de Aristóteles, por el otro.²

En el siglo III, el neoplatonismo de Plotino (205-270) ejerció una influencia considerable sobre el pensamiento en el hombre.³ En un pasaje famoso extraído de sus *Enéadas*, Plotino establece una analogía entre la obra del escultor y la producida por el hombre, en él, en su cuerpo y en su mente para transformarse en un ser de belleza:

Si no te ves bello, haz como el escultor de una estatua que debe volverse bella: quita, raspa, pule, limpia, hasta que hace aparecer un rostro bello en la estatua. Tú también quita todo lo superfluo, endereza lo torcido, limpia lo que está oscuro, hazlo brillante y no dejes de tallar tu propia estatua, hasta que brille para ti el divino esplendor de la virtud, hasta que veas “la sabiduría parada sobre su base sagrada” (cita del Fedro de Platón). ¿Te has convertido en esto? ¿Viste esto? ¿Tienes una relación pura, sin ningún obstáculo para su unificación, sin que nada más se mezcle internamente contigo mismo? ¿Has llegado a ser enteramente una luz verdadera, no una luz de dimensión o formas mensurables que pueden disminuir o aumentar indefinidamente en magnitud, sino una luz absolutamente sin medida, porque es superior a toda medida y a toda cantidad? Si te ves convirtiéndote en esto,

² M.-Th. D'Alverny, “L’homme comme symbole. Le microcosm’e, *Simboli e simbologia nell’alto medioevo*, XXIII settimane di studio del centro italiano di studi sull’ alto medioevo, Spolète 1975, Spolète, 1976, t. I, 123-195.

³ A. Grabar, *Les origines de l’esthétique médiévale*, París, Macula, 1992.

convirtiéndote en una visión, tomando confianza en ti mismo, remontándote a la cima, y permaneciendo aquí abajo, sin tener ya necesidad de un guía, fija intensamente tus ojos y mira.⁴

Para Plotino, el hombre tiene la capacidad de actuar sobre su belleza interior, como si actuara como un escultor, para lograr la armonía entre el cuerpo y la mente y activar la intensidad de su sentido visual.

Al mismo tiempo que el filósofo neoplatónico, Lactancio (250-325) fue uno de los primeros en desarrollar una concepción del hombre que opera una síntesis entre el pensamiento antiguo y cristianismo.⁵ Después de explicar que la anatomía del hombre, en particular el esqueleto, estaba al servicio de las virtudes, incluida la sabiduría, analiza los cinco sentidos considerando cada uno de los órganos en el origen de las sensaciones. La cabeza del hombre se compara con una ciudadela porque es la sede del alma y los órganos de los sentidos, excepto el tacto, residen allí. El ojo es la ventana al mundo que le permite al alma ver el entorno del hombre.

Interpreta de la misma manera que el ojo a los oídos y la nariz. En cuanto a la boca, Lactancio destaca su importancia para la emisión de sonidos y

⁴ Plotino, *Ennéades*, I, 6, 9, 7. Una interpretación de este pasaje fue propuesta por J.-P. Deremble, "Penser l'articulation des contraires avec Plotin, une clé de l'église médiévale entre terre et ciel", *Matérialité et immatérialité dans l'Eglise au Moyen Age, Actes du colloque de Bucarest*, 22-23 octobre, 2010, Bucarest, Université de Bucarest, 2012, 419 430, 423 424.

⁵ M. Perrin, *L'homme antique et chrétien. L'anthropologie de Lactance, 250-325*, Paris, Beauchesne, 1981, principalement pp. 66 y ss.

para el sentido del gusto, que se ponen al servicio del conocimiento y de la alabanza de Dios a través de los textos sagrados y de los labios que cantan la gloria de Dios. De esto se desprende que, para Lactancio, el conocimiento fisiológico del cuerpo del hombre es central en la definición de su antropología, pero debe ser entendido también desde el significado simbólico de los órganos y sentidos, ya teñido de teología cristiana.

Una investigación profunda y muy instructiva sobre el vocabulario latino de la vida emocional en la literatura romana de la época cristiana a partir de palabras y verbos relacionados con la percepción sensorial permitió llegar a conclusiones idénticas a las de la concepción cristiana del cuerpo de Lactancio, operando la simbiosis entre la antigua cultura romana y el cristianismo primitivo.⁶ En el siglo IV, san Ambrosio, obispo de Milán entre 374 y 397, expresó ideas similares sobre el cuerpo del hombre y la valorización de su cabeza, donde se sitúa el origen de las percepciones sensoriales más importantes, la vista y el oído. Para Ambrosio, toda la actividad de los órganos sensoriales humanos parte del cerebro, en el que están conectados los órganos sensoriales por los nervios.

En otros términos, la cabeza es, si nos atrevemos a decirlo, el corazón del espectáculo y, al

⁶ P. Morillon, *Sentire, sensus, sententia. Recherche sur le vocabulaire de la vie intellectuelle, affective et physiologique en latin*, Lille, 1974.

mismo tiempo, el sentimiento de los cinco sentidos.⁷ Ciertas representaciones de la anatomía humana en manuscritos de la segunda mitad de la Edad Media muestra fuertes similitudes con las ideas de Lactancio sobre la relación entre el hombre interior y el hombre exterior, así como con la importancia dada a la cabeza, asiento del alma y sede de los principales órganos de los sentidos.⁸ El tercer siglo cristiano ve también nacer el concepto cristiano de los cinco sentidos espirituales y sus correspondencias con los cinco sentidos corporales.⁹

Orígenes (c. 185-c. 253) fue el iniciador del concepto de los sentidos espirituales, que se fundamenta principalmente en el acercamiento entre el alma y el cuerpo a través del establecimiento de correspondencias entre los sentidos corporales y los sentidos espirituales, cuyo vínculo se establece por la encarnación del Verbo: Según la Escritura, existe un tipo de significado divino, que incluye especies: la visión para percibir realidades superiores al cuerpo, el oído para percibir sonidos cuya realidad no está en el aire, el gusto para saborear el pan vivo que descendió

⁷ Ambrosio de Milán, *Hexameron*, libro VI, *PL* 14, col. 281 y col. 283.

⁸ Sobre el dibujo de un manuscrito conservado en Cambridge (University Library, Gg 1.1), realizado en el siglo XIV, M. Camille, "Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing", *Visuality before and beyond the Renaissance*, Cambridge University Press, 2000, 197-221 y, más recientemente, M. Carruthers, "Intention, sensation et mémoire dans l'esthétique médiévale", *Cahiers de civilisation médiévale*, 55, 2012, 367-378, especialmente pp. 372-374.

⁹ Sobre los sentidos espirituales y su evolución en el pensamiento cristiano de la Antigüedad y la Edad Media, véase *The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Antiquity*, Cambridge University Press, 2012.

del cielo y dio vida al mundo, al igual que los perfumes de los que habla Pablo, quien dice que son “para Dios el buen olor de Cristo”, y el tacto, gracias al cual Juan afirma haber tocado el logos de la vida con sus manos. “Habiendo encontrado el sentido divino, los bienaventurados, los profetas miraron divinamente, escucharon divinamente, probaron y olieron de la misma manera, por así decirlo, con un significado que no es sensible”.¹⁰ La fuerza del pensamiento de Orígenes sobre el tema de los sentidos habrá sido necesaria para defender los cinco sentidos corporales cuya razón de ser descansa en su vínculo, en el hombre, con los sentidos interiores.

Hay que decir que los sentidos corporales fueron, desde muy temprano, violentamente desafiados por grandes autores cristianos, como san Jerónimo (c. 347-420). En su tratado contra Joviniano, estigmatiza los cinco sentidos que son ventanas que permiten a los vicios penetrar el alma. Y Jerónimo añade a su rechazo de los cinco sentidos, cinco puertas de entrada para el mal en el hombre, destinadas a perturbar su alma, una condena sin apelación al sentido táctil, que pierde al género humano en la voluptuosidad. Un buen número de teólogos de la Edad Media trabajaron posteriormente con éxito por la revalorización del sentido del tacto.¹¹ El concepto de

¹⁰ Origène, *Contre Celse*, I, 48, citado por M. Canévet, “Sens spirituel”1, *Dictionnaire de spiritualité*, t. XIV, Paris, Beauchesne, 1990, col. 600.

¹¹ N. Largier, “*Tactus spiritualis*. Remarques sur le toucher, la volupté et les sens spirituels au Moyen Âge”, *Micrologus*, XIII, 2005, 233-249. Para las citas de san Jerónimo extraídas de su *Adversus Jovinianum*, véase p. 233.

sentidos espirituales intenta valorar los sentidos corporales al enfatizar que solo tienen razón de existir en su relación con el hombre interior animado por sus sentidos espirituales. En general, la observación es la de la voluntad de varios autores cristianos de la Antigüedad de iniciar un proceso de estimar al hombre interior que se refleja en el hombre exterior.

Como ocurre con la mayoría de las áreas de la teología, el pensamiento de san Agustín ejerció una influencia considerable en la concepción cristiana de los cinco sentidos, lo que implica una reflexión profunda sobre la relación entre cuerpo y mente en el cristianismo. En primer lugar, le debemos la profundización del concepto de los sentidos espirituales, que le ha permitido forjar el tema del significado interior o significado del corazón. En segundo lugar, Agustín dio importantes avances a la jerarquía dentro de los cinco sentidos. Él es también quien construyó el tema esencial de la sinestesia y sus modos de funcionamiento.

En resumen, podemos afirmar que el pensamiento agustiniano relativo a los cinco sentidos representa el mayor hito en la historia de dicho problema y, sobre todo, en el proceso de su cristianización.¹² La teoría agustiniana de los cinco

¹² Para una visión general del pensamiento agustiniano sobre los cinco sentidos, D. Chisterer, "Symbolism and the Senses in saint Augustine", *Religion*, 14, 1984, 31-51; E. Vance, "Seeing God: Augustine, Sensation and the Mind's Eye", *Rethinking the Medieval Senses*, Johns Hopkins University Press, 2008, 13-29 y, desde una perspectiva más centrada en la dimensión sonora, B. Holsinger, *Music, Body and Desire in Medieval Culture*, Stanford University Press, 2001, 61-83.

sentidos está dominada por el tema de la encarnación del Verbo y su paralelo con la activación, en el hombre, del significado del corazón y su exteriorización a través de los sentidos corporales. En uno de sus múltiples sermones, Agustín se expresa en estos términos el tema de la encarnación del Verbo y la activación del sentido del corazón en el hombre:

Trato de hablar del Verbo, la palabra del hombre quizás podría ofrecernos algo similar. Pero ¡qué distancia, qué desproporción! No hay paridad; y sin embargo un cierto parecido me permitirá insinuar algo de luz sobre vuestros espíritus. Esta es la palabra que os dirijo; la tuve primero en mi corazón; ella llegó a vosotros, pero no me ha dejado; lo que no estaba en vosotros ha empezado a estar allí; esta palabra fue hacia vosotros, pero quedó dentro de mí. Así como mi palabra vino a herir vuestros sentidos sin salir de mi corazón, así el Verbo se manifestó a nosotros sin salir del seno de su Padre. Mi palabra estaba en mí, y ella salió de allí para convertirse en voz; la palabra de Dios estaba en el seno del Padre, y salió para hacerse carne. ¿Pero puedo hacer con mi voz lo que él pudo hacer con su carne? Yo no puedo contener mi voz; pero él, no solo la retuvo; conservó su carne en su nacimiento, en su vida, en todas sus acciones, sino que la resucitó después de su muerte, y ha hecho llegar al Padre este carro en el que había venido a nosotros. Llamad vestidura a la carne de Jesucristo; llamadla carruaje; llamadla una montura, como no

desdeñó nombrarse a sí mismo en la parábola del Samaritano.¹³

Para san Agustín, los *sensibilia* pueden asimilarse a signos en el sentido teológico del término, es decir, a los efectos visibles de la manifestación de lo divino en la tierra y en el hombre, cuya culminación es la encarnación del Verbo. Todo esto puede ejercerse siempre que se considere que el sentido del corazón es el único sentido verdadero, juez de la percepción que el hombre tiene del mundo exterior. En su concepción de la sinestesia y la definición de los cinco sentidos tal como aparecen expuestos en el Libro X de las *Confesiones*, Agustín insiste también en la jerarquía que permite clasificar los cinco sentidos en un orden que favorezca a la vista y al oído. Estos dos sentidos desempeñan un rol de primer plano en la conversión y revelación de Dios al hombre en los textos bíblicos.

Sobre el tema del ojo y la vista, primero en la jerarquía de los cinco sentidos, san Agustín afirma la existencia de los ojos del corazón que permiten a los santos ver a Dios en el más allá gracias a la encarnación, que dio la posibilidad a los hombres de ver a Cristo en su cuerpo:

Tengamos, pues, cuidado de no pretender que en la otra vida los santos no podrán ver a Dios, con los ojos cerrados, a Dios, a quien siempre verán en el

¹³ San Agustín, *Sermon* 119, *PL* 38, col. 675-676, citado y traducido en el artículo de Bavaud, *ibid.*, p. 97.

Espíritu. ¿Pero lo verán también con los ojos del cuerpo, cuando los abren? Esa es la cuestión. Porque, si sus ojos, tales como serán, espirituales en un cuerpo espiritual, no tienen otra virtud que estos ojos tal como los tenemos hoy, seguramente serán impotentes para ver a Dios. Su poder será, por tanto, infinitamente diferente, si a través de ellos ven esa naturaleza intangible que no está contenida en un solo lugar, sino que está enteramente en todas partes.

Aunque decimos en verdad que Dios está en el cielo y en la tierra, ¿decimos que una parte de él está en el cielo y otra en la tierra? Él está todo en el cielo y enteramente en la tierra, no alternativamente, sino todo a la vez, algo imposible para cualquier naturaleza corporal. Por tanto, esta visión será infinitamente más poderosa; y no es para decir que tiene más penetración que la atribuida a determinadas especies de águilas o reptiles (porque sea cual sea la clarividencia de los animales, ellos pueden ver solo cuerpos), pero la excelencia de estos ojos será ver incluso lo incorpóreo.

Y tal vez sea esta visión penetrante la que en este cuerpo mortal tuvo por un momento el santo varón Job, cuando dijo a Dios: “Mi oído primero había oído; y ahora mis ojos te ven; y por eso me desprecié y la vergüenza me consumió, y me vi como nada más que tierra y ceniza”. Para que esto pueda ser entendido sin dificultad por los ojos del espíritu, esos ojos de los cuales dice el apóstol: “Que ilumine los ojos de tu corazón”. Ahora bien, que Dios no se ve con estos ojos es lo que ningún cristiano que recibe con corazón fiel esta palabra de nuestro divino maestro duda: “Bienaventurados los de

corazón limpio porque ellos verán a Dios". ¿Pero Dios también se verá a sí mismo? Desde los ojos del cuerpo, esta es la pregunta que nos planteamos".¹⁴

En varias ocasiones, en su pequeño tratado titulado *De videndo Deo*, Agustín expresa ideas cercanas a las desarrolladas en este último pasaje de *La ciudad de Dios*.¹⁵ En su preámbulo, comienza por sostener que la invisibilidad de Dios es vista por los ojos del cuerpo y que es asimismo toda la interioridad del hombre la que percibe la Palabra de Dios. También para los demás sentidos, explica en ese pequeño tratado, dedicado a las diferentes maneras de ver a Dios, que los sentidos corporales no solo expresan la sensación interior del hombre, de carácter espiritual. El proceso de correspondencia entre el hombre interior y los sentidos corporales descrito por Agustín no se puede lograr sin la fuerza de la voluntad, verdadero motor, en el hombre, de su implementación y su realización.¹⁶

Al final, el camino propuesto por san Agustín en la exploración, por parte del hombre, de sus sentidos corporales y su interioridad, es decir del espíritu humano, donde se encuentra el sentido del corazón, conduce a la perfecta correspondencia entre el elemento externo y el misterio interior. Este es el significado que hay que darle a la famosa fórmula de del capítulo 80 de su *Tratado sobre el Evangelio de*

¹⁴ San Agustín, *La Cité de Dieu*, libro XXII, cap. XXIX, citado en la nota 18, t. III, 349-350.

¹⁵ San Agustín, *De videndo Deo*, PL 33, col. 596-618.

¹⁶ *Ibid.*, col. 599 y 600.

Juan: “La palabra va al encuentro del elemento y el sacramento se produce”.¹⁷

En cierto modo, la fórmula agustiniana se hace eco de la contenida al final del capítulo 19 de la regla de san Benito, que concluye el conjunto sobre el oficio:

Estamos seguros de que Dios está en todas partes presente y los ojos del Señor miran lo bueno y lo malo en cada lugar. Nosotros, sin duda, debemos estar aún más seguros de ello cuando participamos en el servicio de Dios. Además, recordemos siempre lo que dijo el Profeta: “Servid al Señor con temor”, y nuevamente, “Salmodiad con sabiduría”; y: “Cantaré salmos para ti bajo la mirada de los ángeles”. Por lo tanto, reflexionemos sobre la actitud que se requiere bajo la mirada de Dios y de sus ángeles y, mientras cantamos, seamos tales que nuestro espíritu esté en acuerdo con nuestra voz.¹⁸

En este capítulo, la frase final —“*ut mens nostra concordet voci nostrae*”—, que se convirtió en un adagio retomado en ciertos textos oficiales de la Iglesia

¹⁷ San Agustín, *Tract. In Iohan.* 80, 2-3, I. Renaud Chamska, ‘De la sensibilité aux choses et du sens des mots. La bénédiction de l’eau baptismale, *La Maison-Dieu*, 188, 1991, 41-55, especialmente p. 42.

¹⁸ La regla de san Benito, texto latino-francés, trad. y ed. de Henri Rochais, Paris, Desclée de Brouwer, 1980, 62-63. Haciendo eco de este pasaje de la regla benedictina, citemos un extracto del *pontificio romano* del siglo XIII sobre la ordenación del cantor o salmista: “El salmista, es decir el cantor, después de haber sido instruido por el archidiacono, puede recibir su cargo sin que el obispo fuera informado, por orden única del sacerdote, quien le dice: ‘Ten cuidado de creer en tu corazón lo que cantas con tu boca, y lo que crees en tu corazón, confírmalo con tus actos’, *Le pontifical de la curie romaine au XIII^e siècle*, texte latin, trad. et introd. par M. Gouillet, G. Lobrichon et E. Palazzo, Paris, Cerf, 2004, p. 37.

en el siglo XX, sugiere la perfecta concordancia entre la mente y la voz en el momento de la práctica del canto por el monje. También enfatiza que la mente debe estar de acuerdo con la voz, que es lo primero en la ejecución de la salmodia. Con este precepto, san Benito recomienda que los monjes canten los salmos y dejen que el espíritu los absorba. En otras palabras, para san Benito se da prioridad a la voz, al sonido, o, más ampliamente, a lo oral y corporal, que luego debe activar la mente, la interioridad del hombre.

Este precepto de la regla de san Benito considera esencial la idea según la que, en la liturgia monástica, los sentidos corporales —aquí es el sonido de la voz— desempeñan un papel determinante para la activación de la percepción espiritual de lo divino. La comprensión interna e inteligible de lo divino ocurre para el hombre a través de la activación de los sentidos corporales en el contexto de la liturgia. El modo en que san Benito entiende la armonía entre cuerpo y mente en la práctica del canto monástico se hace eco de lo que expresan varias grandes figuras de la teología cristiana de la Antigüedad. Leyendo la frase de san Agustín extraída de su tratado sobre el Evangelio de Juan, no podemos dejar de detectar en él el mismo significado que el expresado por la frase final del capítulo 19 de la regla benedictina. Es lo mismo que este pasaje del sermón 227 del obispo de

Hipona: “Que se realice en la conciencia lo que muestran los labios”.¹⁹

En estos textos, es efectivamente el elemento corporal, el sentido físico, el que sirve de guía a la mente para acceder a lo divino y para la percepción de lo invisible. Los términos utilizados por san Juan Crisóstomo, en el siglo IV, en un pasaje de su *Incomprensibilidad de Dios* resumen idealmente esta posición defendida por los teólogos de la Antigüedad sobre el tema de la activación del espíritu del hombre a partir de sus sentidos corporales para lograr la perfecta armonía entre cuerpo y espíritu:

Puedo, dicen, también orar en mi casa, mientras que me es imposible escuchar en casa una homilía o un sermón. ¡Te estás engañando, hombre! Si realmente puedes orar en casa, no sabes rezar allí de la misma manera que en la iglesia, donde hay tantos padres espirituales y donde se eleva un clamor unánime hacia Dios. Cuando invocas al Señor de forma particular no se te escucha tan bien como cuando lo haces en compañía de tus hermanos. Porque aquí hay algo más: el acuerdo de espíritus y voces. El vínculo de la caridad y la oración de los sacerdotes. Porque los sacerdotes presiden para que las oraciones de la multitud, que son más débiles, reciban el refuerzo de las tuyas, que son más fuertes, se eleven con ellas hacia el cielo”.²⁰

¹⁹ San Agustín, *Sermo* 227, *PL* 38, col. 1109.

²⁰ F. Cassingena-Trévédy, *Les Pères de l'Eglise et la liturgie*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009, 50-51.

Un último aspecto del pensamiento de san Agustín sobre los cinco sentidos merece ser mencionado. En su uso del vocabulario sensorial, no es raro ver que el obispo de Hipona utiliza la palabra “sensorial” para expresar una idea espiritual. Este es, por ejemplo, el caso del verbo “*tangere*” (tocar) que Agustín ha utilizado para designar el acto contemplativo de “tocar” a Dios.²¹ Se encuentra aquí el uso metafórico de los cinco sentidos corporales, cuya activación está en el servicio de los actos espirituales que reflejan el camino interior del hombre hacia Dios.

Al mismo tiempo, Amalario de Metz, en el siglo IX, abrió el camino hacia la apreciación fundamentalmente sensorial de la acción litúrgica y su finalidad espiritual. En su comentario al verso del aleluya, el exégeta carolingio sugiere que, en la ejecución de los actos de la liturgia, opera la activación de los sentidos tanto a nivel del cuerpo como del hombre interior y de sus sentidos espirituales. Por el contrario, para muchos autores de la época carolingia y hasta el siglo XI, la tendencia dominante era la de valorar los cinco sentidos, partiendo de una visión bastante favorable del cuerpo humano en general. En algunos de sus escritos, Juan Escoto Erígena, en el siglo IX, apoya firmemente la valorización de los cinco sentidos del cuerpo humano dada su capacidad de ser

²¹ P. Adnès, “Toucher, touches”, *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1974, col. 1073-1098, col. 1075.

los transmisores activos del conocimiento íntimo de Dios en el hombre. Por ejemplo, en su comentario al prólogo del evangelio de san Juan, Escoto Erígena expresa una consideración favorable hacia los cinco sentidos corporales a través de la activación de la interioridad y exterioridad del hombre, del cuerpo y del espíritu:

La voz del Águila mística suena en los oídos de la iglesia. ¡Que nuestros sentidos, desde afuera, capten su fugaz sonido, y nuestro espíritu, dentro de nosotros, penetre su significado perdurable! Voz del pájaro que vuela alto, no de aquel que se cierne sobre el aire material o el éter, o incluso sobre todo el universo sensible, sino de aquel que, por las alas rápidas de una teología profunda —por las miradas de una contemplación luminosa y elevada—, se eleva por encima de toda teoría, más allá de todas las cosas que son y de todas las que no son.²²

Más adelante en el mismo comentario sobre el prólogo del Evangelio de Juan, Escoto Erígena aclara un poco más su pensamiento sobre los cinco sentidos y lo que permiten para el conocimiento de Dios por parte del hombre:

La luz del conocimiento divino se retiró del mundo cuando el hombre se alejó de Dios. Y hay una doble manera en que la luz eterna se da a conocer al

²² Jean Scot Erigène, *Homélie sur le prologue de Jean*, introduction, texto y trad. de E. Jeaneau, "Sources chrétiennes, n° 151", Paris, Cerf, 1969, 201-205.

mundo: a través de la Escritura y por las criaturas. Porque el conocimiento divino solo puede ser restaurado en nosotros mediante las letras de las Escrituras y por el espectáculo de las criaturas. Estudia las palabras de las Escrituras y, en tu mente, comprende su significado: allí descubrirás la Palabra. Con tus sentidos corporales, observa las formas y la belleza de las cosas sensibles: en ellas, tu inteligencia reconocerá la Palabra de Dios... Y, aunque este segundo mundo está situado en el nivel más bajo del universo, la Palabra estaba sin embargo en él, y es la Palabra que él hizo. Es también el primer peldaño que deben subir aquellos que quieran ascender por los sentidos al conocimiento de la verdad, porque el espectáculo de las cosas visibles conduce la mente que razona hacia el conocimiento de las cosas invisibles”.²³

En general, la segunda mitad de la Edad Media vio un renovado interés en la antigua metáfora del hombre-ciudadela cuyos sentidos se comparan con puertas y ventanas que le dan acceso al mundo exterior y su conocimiento. En el siglo XI, en una de sus cartas, Pedro Damián lleva bastante lejos la metáfora entre el cuerpo del hombre y sus cinco sentidos y la ciudadela con cinco puertas. Para él, la existencia humana es una ciudadela asediada que debe defenderse de las tentaciones fuera del mundo. Y el hombre de la ciudadela tiene cinco puertas, ya que el cuerpo está rodeado por los cinco sentidos. Para él, las mejores

²³ *Ibid.*, pp. 259 y 293.

armas defensivas contra las malas influencias del mundo sensible son las citas bíblicas que enumera después de haber recordado la necesidad que tiene el hombre de poner cerraduras y cerrojos en las puertas que son los cinco sentidos: “Pongámosles cerrojos, pongámosles cerrojos, rejas y pestillos, para proteger celosamente el acceso a nuestros sentidos de la irrupción de los vicios y vanidades mundanas”.²⁴

Para Pedro Damián y otros autores de la misma época, los sentidos corporales no deben introducir vicios externos en el hombre, sino permitir el desarrollo de las virtudes, de carácter espiritual. Este es el significado que debe entenderse en un pasaje de un texto de Bruno de Segni del siglo XI que destaca la correspondencia de las virtudes, si no con una virtud, al menos con una acción positiva en el cristiano. Por ejemplo, para este autor, es en el tacto donde reside el alma de fe porque el sentido táctil nos permite conocer a Dios. Por su parte, la vista conduce al hombre hacia la inteligencia de las cosas mientras que el olfato ofrece la posibilidad a los cristianos de distinguir la doctrina católica de la herejía por el buen y el mal olor.²⁵

²⁴ Pedro Damián, col. 330; cf. J.-Y. Tilliette, “Le symbolisme des cinq sens dans la littérature morale et spirituelle des XI^e et XII^e siècles”, *Micrologus*, X, 2002, 15-32, especialmente p. 23.

²⁵ Tilliette, *ibid.*, p. 25. El texto de Bruno de Segni se encuentra en *PL* 165, col. 280-281. Se puede relacionar el sentido moral otorgado por Bruno de Segni a los cinco sentidos con el que Rabano Mauro, en el siglo IX, había sostenido para los movimientos del cuerpo (*De universo*, Lib. VI, cap. II, *PL* 118, col. 178-179). En este texto, el abad de Fulda, apoyándose también en citas bíblicas, expone el significado positivo de los gestos y movimientos del cuerpo destinados a expresar virtudes como la fe y la humildad.

Se advierte contra los efectos nocivos de los cinco sentidos para el ser humano. Esto también fue señalado por Odón de Asti en el siglo XI en su comentario sobre el salterio. Para él, los cinco sentidos son puertas que deben reflejar las virtudes y permitir que el diablo no penetre en el hombre.²⁶ Para Sicardo de Cremona, las ventanas de la iglesia se comparan con los cinco sentidos que son las puertas de la vida o las de la muerte.²⁷

En el ámbito de la armonía musical, en el siglo XI, el teórico musical Guido de Arezzo, expresa de manera particularmente llamativa las ideas destinadas a promover los cinco sentidos corporales en relación con el modelo arquitectónico:

No es sorprendente que la variedad de sonidos encante el oído, ya que la variedad de colores es agradable a la vista, la variedad de olores deleita el sentido del olfato y la lengua se regocija con los cambios de sabores. Así, de hecho, a través de las ventanas del cuerpo, la dulzura de las cosas que se adaptan a él penetra maravillosamente en las moradas secretas del corazón.²⁸

Siguiendo el mismo camino, Guillaume Durand, el principal exégeta de la liturgia en el siglo XIII, se ocupa del corazón del hombre, donde se produce el diálogo

²⁶ Odon d'Asti, *PL* 135, col. 1198.

²⁷ Sicard de Crémone, *Mitralis de officiis, Corpus Christianorum – Continuatio Mediaevalis* CCXXVIII, G. Sarbak y L. Weinrich (eds.), Turnhout, Brepols, 2008, p. 15.

²⁸ Guid'Arezzo, *Micrologus*, trad. M.-N. Colette, J.-C. Jolivet, Paris, Cité de la Musique, 1996, 60-61.

entre los movimientos de la carne y la acción del Espíritu Santo, como lo expresa en su primera explicación sobre el altar: “El altar significa la mortificación de nuestros sentidos o de nuestro corazón, en la que los movimientos de la carne son consumidos por el ardor del Espíritu Santo”.²⁹

Para san Bernardo (1090-1153) el tema central de su comprensión de la dimensión sensorial gira en torno a la idea de que la unión entre Dios y los hombres se logra básicamente a través de los cinco sentidos. Afirma la experiencia individual de Dios en cada uno de nosotros porque, dice, amamos cosas espirituales a través de “lo carnal”. En este sentido, destaca el aporte esencial de la encarnación que, en cierto modo, autoriza al hombre a amar las cosas carnales con miras a conocer a Dios y desarrollar el amor por él.

Por tanto, para san Bernardo, la discusión sobre los cinco sentidos es una cuestión de amor porque, de hecho, son los sentidos corporales los que nos ayudan a amar a Dios y sus creaciones.³⁰ Esta concepción de los cinco sentidos, bastante favorable a su integración en la categoría de elementos que permiten al hombre conocer y amar a Dios, es atemperada por virulentos ataques contra el efecto sensorial provocado por la belleza del arte. Éste es el

²⁹ Guillaume Durand, *Rationale...*, citado en la nota 48, p. 29.

³⁰ Sobre todas estas cuestiones, véase G. Rudy, *Mystical Language of Sensation in the Later Middle Ages*, New York and London, Routledge, 2002, 45-65. También R. Fassetta, “Le corps dans l’anthropologie monastique de saint Bernard”, *Cîteaux. Commentarii cistercienses*, 63, 1-4, 2012, 91-107.

significado de la crítica de los sentidos que hace el abad de Claraval en el contexto más general de su famosa *Apología*.

Un conocido dibujo de un manuscrito producido en la abadía alemana de Heilbronn en el siglo XII resume gran parte de los elementos explorados sobre la relación entre el cuerpo y el espíritu en la teología cristiana de la Edad Media, a través de los cinco sentidos. Como veremos, también sugiere una reflexión para profundizar en la dimensión sensorial del viaje del hombre en la tierra y en la perspectiva de lo que tendrá que lograr en el más allá, guiado por el modelo de Cristo y las virtudes cristianas (ver figura 1).³¹

El manuscrito se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Erlangen Alemania) (ms. 8) y sin duda fue realizado en la Abadía de Heilbronn en el siglo XII, en Franconia.

³¹ Las investigaciones sobre este dibujo no son muchas. Entre ellas, mencionemos a E. Lutze, *Die Bilderhandschriften der Universitätsbibliothek Erlangen*, Erlangen, 1936, p. 3-4; Nordenfalk, op. cit. en la nota, pp. 18-19; C. Heck, *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1999, pp. 87-89; J. Jung, "The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination", *Looking Beyond. Visions, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, Princeton University and Penn State University Press, 2010, 203-240, 208-209; y A. Trivellone, *L'hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval, de l'époque carolingienne à l'inquisition*, Turnhout, Brepols, 2009, 298-309.



Figura 1: Die
Bilderhandschriften der Universitätsbibliothek Erlangen.

El manuscrito está compuesto por 157 hojas de pergamino y contiene diferentes textos del Antiguo Testamento, entre ellos el Eclesiastés y el Cantar de los Cantares e, incluso, una versión glosada del libro de las Lamentaciones atribuido a Jeremías.

La fama de este manuscrito se debe principalmente a la presencia de cinco dibujos en una página completa que representa temas iconográficos

en relación con la figura del rey Salomón, como los de los folios 3v y 68v, respectivamente, que muestran a Salomón, primero, rodeado de ocho personajes a los que está enseñando y, después, al abrir el libro del Eclesiastés, a Salomón como rey rodeado por ocho personajes. Los dibujos del folio 129v muestran un tema relacionado con el libro de las Lamentaciones, ya que vemos al profeta Jeremías teniendo la visión de la destrucción y del incendio de Jerusalén.

En el folio 130r, la iconografía del dibujo representa el tema de la Iglesia luchando contra ataques verbales y físicos de todo el mundo. Siguiendo la visión de Jeremías de la destrucción de Jerusalén, el dibujo del folio 130r representa a Cristo en una mandorla, rodeado por san Pedro y san Pablo, apoyada, en el registro bajo de la composición, por la personificación de la Iglesia atacada por sus enemigos—incluyendo un hereje— a golpes de lanza y espada, así como palabras agresivas transcritas en las filacterias. En el folio 130v, vemos un dibujo final a página completa, que destaca que el papel de los cinco sentidos en el viaje del hombre en la tierra y en el más allá es esencial.

En ciertos aspectos, la iconografía del dibujo del folio 130v continúa la reflexión sobre el tema de la persecución de la Iglesia o, más en general, de la lucha entre el bien y el mal, que está en el centro de la imagen del folio 130v. Se ha representado allí el tema del camino de la vida del bien y del mal o los dos caminos de la vida humana. Abajo, a la derecha de la

composición, el busto de la personificación de la naturaleza, hace salir de la boca un hombre desnudo que comienza a subir una escalera, cuyos primeros cinco peldaños se asimilan a los cinco sentidos mediante inscripciones.

En la parte central de la imagen, la escalera se separa en dos caminos disponibles para el hombre, para continuar su viaje en la tierra y en el más allá. En la encrucijada, el hombre puede elegir entre el bien y el mal. El personaje que eligió el camino del mal está a horcajadas por un diablillo que lo empuja hacia el fondo de la imagen usando una horquilla que tiene inscrita, en latín, la máxima “comportamiento depravado”. No se le ocultará al lector atento que el personaje que hizo la elección de “comportamiento depravado” se viste de príncipe y continúa la “escalada” de su escalera y se apoya en peldaños identificados con la imprudencia, la intemperancia, la inconstancia y la injusticia.

En la parte inferior de la imagen, el “hombre malo” es esperado en el infierno por diablillos y el mismo diablo que sostiene una especie de bocadillos en su mano izquierda, aludiendo a los “siete demonios” que son la contraparte negativa de los siete dones del Espíritu Santo representado, también en forma de filacterias, en manos de Cristo entronizado majestuosamente en el registro superior de la composición.

Las inscripciones ubicadas en el marco de la imagen enfatizan el significado positivo del lado

derecho y la dirección negativa en el lado izquierdo. Volvamos al camino del “hombre bueno” que hizo la elección de la fe en Dios y en Cristo. Para este hombre, vestido con sencillez, el camino continúa en el cruce de la escalera que se origina en la desembocadura de la Naturaleza, en dirección de Cristo, entronizado en el centro de una arquitectura simbólica —pensamos en a la Jerusalén celestial defendida por el Señor, en oposición a la ciudad atacada del folio 130r— y rodeado por dos figuras, quizás la Virgen María y san Pedro. Para permitirle el acceso a la ciudad celestial, al hombre que tomó el camino cristiano lo ayudan los peldaños de la escalera asimilada a las virtudes cardinales: prudencia, templanza, fortaleza y justicia. En lo alto de la escalera, un ángel espera para ayudarlo a completar su recorrido y acceder a la visión de Cristo, entronizado majestuosamente en el centro de la ciudad celestial. El mismo Cristo interviene para facilitar el camino del “buen cristiano” ya que le transmite los siete dones del Espíritu Santo materializados por las filacterias que sostiene en su mano derecha. Incluso parece que Cristo está acercándose a él, al hombre que sube “su” escalera celestial para ayudarlo físicamente, no solo de manera espiritual, para que llegue al cielo.

La iconografía del folio 130v del manuscrito de Heilbronn es, en varios aspectos, un caso único en las imágenes cristianas de la Edad Media. Probablemente esté inspirado en varios temas iconográficos, incluidos los de la escalera celestial de

Jacob y de Hércules en la encrucijada, de origen antiguo. A estos temas iconográficos, revisitados para la ocasión, la imagen combina el tema más general de la lucha de vicios y virtudes evocados a través de los cinco sentidos. También podemos ver en la representación del tema de los dos caminos posibles para el hombre la inspiración del pasaje del Evangelio de Mateo:

Entrad por la entrada estrecha; porque ancha es la entrada y espacioso el camino que lleva a la perdición, y son muchos los que entra por ella; mas ¡qué estrecha la entrada y qué angosto el camino que lleva a la Vida, y son pocos los que los encuentran. (Mt 7, 13-14)

Como ha señalado Christian Heck, el significado global de la iconografía del dibujo se acerca a la descripción del mundo hecha por Hildegarda de Bingen en el siglo XII, pues el énfasis está en elegir el camino correcto para el hombre desde ambos caminos disponibles para él:

Que el hombre resista a los placeres de la carne, y no se deje llevar por las delicias de este mundo... porque es un peregrino y su padre lo espera... Por tanto, oh hombre, si vuelves la mirada hacia los dos caminos, es decir hacia el bien y el mal, entonces aprendes... Escuchad, pues, oh hombres, y no perdáis de vista la entrada a la Jerusalén celestial... Ahora pues, mira a estos dos caminos, uno hacia el

este, el otro hacia el norte..., si recurres a Satanás... entonces caerás en perdición.³²

En la elección a la que se enfrenta el hombre en su camino por la vida humana, los cinco sentidos pueden desempeñar el papel de guías benévolos o, por el contrario, pueden extraviarlo y llevarlo directamente al infierno. San Bernardo comparó los cinco sentidos con un paso que permite elevarse a lo invisible: “Grande es aquel que, usando los sentidos como un escalón, logra ascender, a través de la filosofía, a lo invisible”.³³ La proximidad entre esta idea y la iconografía del dibujo del manuscrito alemán permite considerar la influencia del pensamiento de san Bernardo en la concepción de la imagen. En general, observamos fuertes correspondencias entre las principales tendencias de la teología cristiana de los cinco sentidos y la iconografía del dibujo.

En primer lugar, los cinco sentidos son una parte integral del hombre y pueden ser utilizados por él en un sentido positivo o negativo. La imagen del manuscrito alemán refleja la idea común entre los teólogos cristianos de que los cinco sentidos pueden, dependiendo de lo que el hombre decida hacer con ellos, servir al bien o al mal. Según cada caso, los cinco sentidos contribuyen al camino que conduce a Dios a través del conocimiento de las cosas invisibles en todo el mundo sensible o, de lo contrario, perderá al

³² Hildegarde de Bingen, *Scivias*, I, 4 y II, 3, citado por Heck, *op. cit.* pp. 88-89.

³³ Saint Bernard, *De consideratione*, V3, citado por Heck, *op. cit.*, p. 87.

hombre en el camino del vicio. Para tomar esta decisión, el hombre se enfrenta a sí mismo. Como sugieren san Agustín y otros autores cristianos con él, la decisión del hombre de tomar el camino positivo que lo conducirá a Dios depende de su intención y de su voluntad que, como hemos visto anteriormente, puede actuar positivamente sobre los sentidos corporales.

En cierto modo, el dibujo del manuscrito alemán muestra esto en segundo lugar: el hombre, compuesto por sus cinco sentidos corporales, tiene la opción de realizar su ascenso hacia el Señor gracias a su voluntad y su intención y, así, activar los cinco sentidos de manera positiva y conocer a Dios. Desde allí es ayudado por el mismo Cristo y los dones del Espíritu Santo. No deja de ser interesante observar que el diseñador de la imagen estableció un paralelo entre los primeros cinco peldaños del “camino de la escalera”, asimilados a los cinco sentidos, y los cuatro últimos, identificados con las cuatro virtudes cardinales.

En otras palabras, el camino que lleva al hombre hacia Dios y que tiene la opción de recorrer, si quiere y lo decide, gracias a la intención y a la voluntad, está marcado por niveles positivos que lo ayudarán en su camino: los cinco sentidos y las virtudes cardinales. Pero los cinco sentidos que forman los pasos al inicio del trayecto también pueden ser negativos y completarse a través de los peldaños negativos de la vía que conduce al infierno. El orden

jerárquico en el que aparecen los niveles de los cinco sentidos parece reflejar una parte del pensamiento cristiano sobre este tema. De hecho, la vista y el oído abren el paso para guiar al hombre hacia el camino correcto. Luego, el relevo lo toman el olfato y el gusto. Finalmente, el último nivel es el del tacto que, como hemos visto, fue, para varios autores, el medio privilegiado para el hombre de conocer a Dios y lograr su ascensión hacia él.

En la iconografía de nuestra imagen llama la atención el detalle que muestra al personaje tomando el camino cristiano con el detalle de su pie derecho que toca el último peldaño de los cinco sentidos —el tacto—, como si corriera hacia el camino de Dios confiando en el sentido táctil. Por el contrario, el hombre que ha optado por el otro camino —el que lo llevará al infierno— ya no tiene contacto físico con el último nivel de los cinco sentidos, el tacto.

En síntesis, la iconografía del dibujo alemán hace que el tema de la ascensión humana, corporal y espiritual, gracias a los cinco sentidos sea el tema central de la imagen, añadiendo a esto la idea de que los cinco sentidos, utilizados sabiamente por el hombre gracias a su voluntad y su intención, participan plenamente en la experiencia de lo divino y en el conocimiento de Dios, al igual que las virtudes cardinales. Para permitirle acceder a la visión de Cristo entronizado en majestad en la ciudad celestial, el hombre subir los peldaños de una escalera, lo cual enfatiza, por así decirlo, los grados que debe cruzar

para llegar al final de su camino y obtener la recompensa que le es debida.

El tema de la ascensión espiritual del hombre, por grados, está en gran medida basado en el episodio de la escala de Jacob, en el libro del Génesis, que hemos visto que podría haber inspirado la iconografía del dibujo del manuscrito alemán. Para algunos comentaristas de la liturgia en la Edad Media, incluido Guillaume Durand en el siglo XIII, el significado teológico de los grados —en el texto del *Racional* de Guillaume Durand, se trata de los escalones que conducen al altar³⁴— se refiere no solo al tema de la escala de Jacob, sino también al de las virtudes —los peldaños— que permiten subir al altar:

El profeta muestra continuamente, en los quince salmos, los grados que el santo varón ha subido en su corazón. Jacob vio esta escala cuya cima tocaba los cielos.

Por estos grados se entienden, de manera adecuada y clara, los grados de las virtudes por las que se sube al altar, es decir a Cristo, según estas palabras del salmista: “Y caminarán y se elevarán de virtud en virtud”. Y Job: “Anunciaré al Señor en cualquier rango que Dios me coloque, y en cualquier grado que me haga sentar”.

La idea central desarrollada por Guillaume Durand en su comentario exegético sobre los

³⁴ Guillaume Durand, *Rationale*. Ideas similares expresa Sicardo de Cremona en *Mitralis*, como hemos indicado antes.

escalones que conducen al altar, es decir a Cristo, presenta fuertes similitudes con la que parece haber inspirado, en gran medida, el dibujo realizado en la abadía de Heilbronn en el siglo XII. Se trata de cómo, gradualmente, el hombre realiza su ascensión espiritual hacia Cristo, influido por la escala de Jacob y guiado por la voz de los profetas y del salmista. En dicho comentario, las gradas se asimilan a las virtudes como se muestra en el dibujo, donde los últimos cuatro peldaños de la escalera, que conducen al hombre hacia Dios, son las virtudes cardinales.

Ciertamente, el comentarista de la liturgia del siglo XIII no asociaba los cinco sentidos con las gradas sobre las que diserta. A pesar de esto, es lícito suponer que, en la imagen del manuscrito alemán, los cinco sentidos también son considerados virtudes, al igual que los otros peldaños —las cuatro virtudes cardinales— de la escalera “positiva”, tomada prestada por el hombre a condición de que manifieste el deseo de acceder a la visión de Dios mediante la buena intención y la voluntad.

EL ALIENTO DE DIOS. LA ENERGÍA DE LA LITERATURA Y EL ARTE DE LA EDAD MEDIA

En mi libro publicado en la primavera de 2020, exploré el concepto de energía en la liturgia y el arte de la Edad Media.² En ese marco, me centré, entre otros aspectos, en la persona de Cristo como figura de energía y movimiento que transmite la materialidad de las obras y la marcha de la liturgia. Me interesa mostrar la importancia dada al tema de la espiral entre los teólogos cristianos por comprender el concepto. Como declaración introductoria a lo que sigue sobre la relación entre lo que llamé el Cristo energético y la espiral, simplemente recuerdo que la espiral es percibida por los teólogos como la representación ideal del camino espiritual del hombre. Su carácter enérgico y ascensional permite al ser humano elevarse hacia Dios y completar su camino iniciático. En varios aspectos, la liturgia cristiana y su anclaje espacial en la iglesia atestiguan este vivo interés por la espiral —o formas asimiladas o cercanas— como lo demuestra la presencia de laberintos en varias iglesias importantes de la Edad Media, que invitan al cristiano a realizar el camino espiritual desde el suelo del edificio. Antes de exponer algunos matices esenciales del tema de la espiral energética en relación con la figura de Cristo a partir de ejemplos concretos, presentaré rápidamente en términos generales los puntos principales de mi libro.

La energía en la historiografía de los estudios medievales. Definición del concepto

Los estudios medievales hasta ahora se han abstenido de tratar el tema de la energía en la civilización occidental medieval. Ciertamente, el tema no es fácil de entender. La energía es un concepto esencial para comprender la concepción del mundo en una sociedad dada, y es particularmente delicado de comprender en toda su complejidad. En nuestro mundo moderno, el concepto de energía se asocia principalmente con la ciencia y no con la historia, con excepción de la historia de la ciencia. Tanto es así que les ha parecido inconcebible a los medievalistas interrogarse sobre el concepto de energía y sus implicaciones en la concepción del mundo en la Edad Media. En mi exploración del concepto de energía en el pensamiento cristiano de la Antigüedad y la Edad Media, pude constatar la ausencia de una definición clara y precisa por parte de los grandes personajes de la teología de estos períodos. Pero no nos equivoquemos: la ausencia de una definición que se hubiera dado “de una vez por todas” no revela en modo alguno una falta de interés por el concepto de energía. Por el contrario, los pensadores cristianos de la Antigüedad y la Edad Media percibieron, con una poderosa intuición, el carácter fundamental de la energía en el cristianismo y su naturaleza abarcadora. Una definición clara y precisa de la energía era imposible para aquellos teólogos porque, de hecho, desde una perspectiva cristiana, la energía toca

estrechamente la definición de la naturaleza de Dios. Ante esta dificultad, los teólogos prefirieron proceder por etapas, por ensayo y error, según un largo proceso de sedimentación de la definición del concepto desde los primeros siglos cristianos hasta el final de la Edad Media.

Ningún autor cristiano de la Antigüedad y la Edad Media dio una definición precisa y definitiva del concepto de energía. Sin embargo, todos ellos están interesados en la naturaleza de Dios, en lo que implica para el conocimiento del principio de vida y su dimensión vibratoria. Para ello, los autores cristianos convocan, sucesivamente y según los objetivos propios de los diferentes textos, la fuerza espiritual, el movimiento, la virtud, el soplo del Espíritu o incluso el movimiento ascensional de la espiral para hablar de la energía.

De vez en cuando, no obstante, la palabra misma aparece y es objeto de un particular examen por parte de tal o cual autor, en particular Isidoro de Sevilla, que en sus *Etimologías* indica que la energía es el resultado de una acción observada por los ojos. El autor sigue siendo parte de una tradición para la cual la palabra griega *energeia* se refiere a categorías relativas a figuras retóricas y no, como será el caso de otros pensadores, a categorías que pertenecen plenamente a la teología cristiana. Sin embargo, la palabra griega, en su transliteración latina, no ha desaparecido por completo de los tratados teológicos en Occidente. Antes bien, lo vemos paulatinamente

entre los siglos IX y XII, en correspondencia con los desarrollos de la teología escolástica y del nominalismo, abriéndose paso entre las palabras utilizadas para hablar de las virtudes cristianas y su puesta en movimiento a través de la mente y el cuerpo del cristiano.

En mis lecturas he abordado la energía desde consideraciones radicalmente distintas a las que prevalecen en el tratamiento del concepto desde la era moderna y desde el desarrollo de las ciencias físicas en general. En cierto modo, he explorado los caminos de la concepción prenewtoniana de la energía física. Sin embargo, al margen, también me he centrado ocasionalmente en ciertos aspectos de la definición “científica” de energía en la Edad Media. Del mismo modo, el foco en la cultura cristiana occidental medieval no excluía la posibilidad de incursiones en la cultura cristiana oriental, es decir la bizantina. En efecto, y a modo de ejemplo, los teólogos bizantinos no se privaron del uso frecuente de la palabra griega *energeia* para hablar de la puesta en marcha de las virtudes cristianas por parte del hombre a partir de lo que Dios le ha transmitido.

La energía ocupa un lugar central en la definición de la cosmogonía cristiana y juega un papel importante en la forma en que los cristianos de la Antigüedad y la Edad Media pensaban sobre el mundo y su relación con Dios. Pensar la energía en perspectiva cristiana: para los teólogos es ante todo un camino, el del camino espiritual del hombre basado en

la energía transmitida por Dios para permitirle completar el camino y alcanzar la contemplación de la visión escatológica. Varios autores, entre los que sobresale san Agustín, han coincidido en definir la energía tomando como base la reflexión sobre la verdadera naturaleza de Dios.

Considerado la fuente de todas las formas de energía porque él mismo es un concentrado de energía pura, Dios ha activado o puesto en movimiento, por así decirlo, la fuerza espiritual en su poder y constitutiva de su ser no solo para crear el mundo sino para transmitirle al hombre la energía necesaria para lograr su camino en la tierra hacia el más allá y la visión escatológica. La naturaleza energética de Dios se comparte así con el hombre, lo cual lo inviste de responsabilidad. Tiene el deber de hacer fructificar la energía espiritual transmitida por Dios no solo para realizar su camino espiritual como *homo viator* sino también con el fin de participar plenamente en la construcción de la *Ecclesia*, tanto en la tierra como en los cielos, y ser un actor en la activación de la energía espiritual de naturaleza divina. Este es, por ejemplo, el significado del mandato dirigido por Dios a Abraham en el libro del Génesis, cuando le pide que abandone su familia y su patria para ofrecerle la tierra prometida y hacer fructificar a su descendencia. Después de haberle sido transmitida, la energía, según la teología cristiana, se expresa a través de la acción común de Dios y el hombre, de modo que puede

definirse como el movimiento conjunto de ambos para construir la Iglesia.

La activación de la energía espiritual por parte de Dios en el momento de la Creación y su transmisión al hombre con un propósito muy específico también impulsó al hombre a la Historia o, más precisamente, a la historicidad de lo que relatan los relatos bíblicos. La teología cristiana de la energía es un discurso sobre la experiencia trascendental del mundo que lleva al hombre más allá de la historia narrativa en su viaje por la tierra. A través de la energía divina, de carácter espiritual porque se basa fundamentalmente en las virtudes cristianas, el hombre entra en la Historia, cuyo camino recorre hasta salir del “tiempo de la historicidad para entrar en el de la escatología”. El hombre cristiano se convierte así en energía activa sin tener la absoluta necesidad de comprender el significado de la transmisión energética que recibió de Dios. En el momento de la creación divina, tanto del mundo como del hombre, el principio energético de la insuflación generó el movimiento activo, activado de ahí en adelante conjuntamente por Dios y el hombre.

Los dos vectores principales para activar el movimiento energético son el de la historia bíblica y el de la liturgia y sus rituales. Desde una perspectiva cristiana, la energía combina el movimiento en el tiempo y el espacio con el significado más profundo de la creación. La energía es una presencia, la de Dios antes de la creación, en la tierra acompañando y

guiando al hombre en su camino espiritual y más allá, en la visión escatológica, que no constituye un retorno al momento inicial de la creación, sino que es su presencia atemporal. A partir de ahí, la energía en movimiento no puede disociarse del estado supuestamente tranquilo y “estático” de la fuerza energética. En cierto modo, no podemos entender estos dos estados sin considerarlos como complementarios y que representan diferentes momentos o diferentes etapas de activación energética por parte de Dios. En el mismo espíritu, la concepción cristiana de la energía deja definitivamente de lado la posibilidad de oponer vida y muerte. En efecto, el cristianismo no solo pensó en la muerte como una etapa destinada a prolongar la vida del creyente, sino que también estableció la presencia de una fuerza energética, tanto en el proceso vital como en el del estado de muerte física y espiritual. Como se muestra en el pasaje del capítulo 37 del Libro de Ezequiel relativo al valle de los huesos, la activación del soplo del Espíritu sobre los huesos y los nervios reactiva la vida y su fuerza energética en partes del cuerpo que nunca ha estado verdaderamente muerto.

En este marco bíblico-teológico, la liturgia aporta la dimensión poética al modo de concebir la energía espiritual. Más allá de sus efectos sacramentales, sociales y políticos —porque los rituales de la Iglesia participan plenamente en la construcción de la sociedad medieval y de la Iglesia terrena—, la liturgia tiene la función de sacralizar y

“poetizar” el movimiento proveniente de Dios y transmitido al hombre. El poder de la liturgia de sacralizar la energía participa en el establecimiento del camino litúrgico del cristiano y los hitos sacramentales que debe recorrer en su camino hacia la visión escatológica.

La energía espiritual transmitida al hombre por Dios participa plenamente a la realización del camino que permita acceder a la visión escatológica. Esta energía, cuya naturaleza tiene que ver directamente con la de Dios y Cristo, es una de las condiciones *sine qua non* para la culminación exitosa del camino por parte del *homo viator*. La energía espiritual, compuesta principalmente de fuerza y virtudes cristianas, permite al hombre activar su cuerpo y su mente para emprender el camino a seguir hacia la contemplación de Cristo en majestad entronizado en el centro de la Jerusalén celestial. El hombre necesita esta energía porque es la verdadera naturaleza de Dios y de Cristo la que recibe durante la comunión, después de la consagración de las especies en el ritual eucarístico.

El hombre es peregrino y, como tal, se esfuerza por realizar su peregrinación interior como aquella que se le requiere para construir la comunidad eclesial. En ambos casos, la energía transmitida por Dios es esencial y constituye el fermento de la huella espiritual del camino y de la construcción de la *Ecclesia*. El hombre que camina lo hace dentro de la Iglesia peregrina, cuyo perpetuo

movimiento imprime el generado por la creación del mundo por Dios. La visión escatológica es la que espera al hombre en el más allá y a la Iglesia activa en su camino de peregrinación. La Iglesia se construye a través del movimiento generado por la energía divina y transmitida al hombre, quien debe en cierto modo aprovecharla y convertirse él mismo en las virtudes espirituales que porta dicha energía, ya que forma parte plenamente de la verdadera naturaleza de Dios.

En su *Tratado de música* compuesto a finales del siglo XII en París, el dominico Jerónimo de Moravia ofrece una amplia síntesis de los conocimientos sobre teoría musical desde la Antigüedad hasta la redacción de su obra. El autor ha querido que este texto sea ante todo un instrumento didáctico para los cantores, con el fin de permitirles progresar rápidamente en la práctica del canto litúrgico. Se trata, por tanto, de una vasta recopilación de conocimientos en música y teoría musical que abarca la música especulativa, religiosa, litúrgica, el canto llano y muchos otros modos de expresión musical de la época. Jerónimo de Moravia se inspiró en un gran número de autores famosos que abordaron, directa o indirectamente, la teoría musical en sus escritos. En la lista de autores, encontramos a Aristóteles, Boecio, Tomás de Aquino o, incluso, Vicente de Beauvais y Hugo de Saint-Victor. Todos dejaron una huella en el estudioso dominicano, en su síntesis sobre la música basada en concepciones teológicas relativas, en particular, a la armonía del mundo y a las esferas celestes.

Al comienzo del tratado, al cuestionar la naturaleza de la música, Jerónimo de Moravia responde de una manera que es a la vez simple y compleja: la música es el movimiento de la voz. La energía musical tiene que ver con la noción de movimiento de una parte, o de un elemento importante producido por el cuerpo humano, la voz. El efecto que produce esta energía en movimiento es el de armonía y consonancia bien proporcionada. La teoría musical de la Antigüedad ya había enfatizado la importancia de una buena proporción y una buena modulación. Según san Agustín, la música es la ciencia de la buena modulación.¹ La energía musical activa la modulación adecuada y organiza las proporciones correctas del mundo. En este sentido, en la Antigüedad y la Edad Media, la visión del mundo en forma de diagramas resulta fundamental porque reproduce gráficamente la armonía universal basada en la modulación musical de la energía. Este último es un factor esencial en la creación de la armonía, tanto en el sentido musical como también, y sobre todo, desde la concepción cristiana de la organización armoniosa del mundo y de la creación querida por Dios. La energía participa plenamente en el establecimiento de la armonía esencial a la cosmología cristiana. El movimiento de la energía en el marco de la producción sonora armoniosa —la música— contribuye a la construcción de la cosmología

¹ San Agustín, *De Música*, Lib. 11, 2, 2.

cristiana, del mismo modo que la liturgia da un lugar central a la armonía “musical” o, más precisamente, a la expresión armoniosa del mundo a través de los cantos de los rituales. Sin embargo, la construcción de la cosmología cristiana implica también la de la eclesiología y, como hemos visto, la energía era decisiva en el desarrollo de la eclesiología, especialmente a través de la realización de la liturgia y sus rituales.

La espiral: forma energética y cristológica perfecta

Ahora volvamos a la espiral: la forma que toma el camino espiritual del hombre y de la Iglesia al mismo tiempo, por esta peregrinación permanente y perpetua que hace que el hombre deba actuar desde la perspectiva de la contemplación de la visión escatológica. La espiral genera la forma energética ascendente que provoca el movimiento imperecedero de la ascensión, tanto corporal como espiritual del hombre. Desde una perspectiva cristiana, la espiral es tanto más importante porque es, también, uno de los elementos constitutivos de la naturaleza de Dios y del cuerpo de Cristo. En realidad, este camino en forma de espiral *hace cuerpo* con el cuerpo de Cristo, o más precisamente, es el cuerpo de Cristo, cuerpo eclesial y energía espiritual por excelencia. El registro teológico de la espiral está dominado principalmente por la palabra *spiraculum*, a la cual se refiere en el texto bíblico —el soplo del Espíritu enviado por Dios sobre el rostro del hombre del que se habla en el capítulo dos

del Génesis—, como en su etimología donde las nociones de espíritu y conducto se cruzan para la transmisión del aire en movimiento, es decir, del soplo del Espíritu. De todo esto se desprende que la espiral es un motivo teológico esencial para comprender el movimiento de la energía espiritual en relación con su activación por Dios y la forma que debe tener el camino espiritual del hombre para permitirle realizar su viaje en la tierra, a través de la liturgia y la práctica de los sacramentos, y en el más allá para la contemplación de la visión escatológica.

¿Qué impactos han tenido estos datos de carácter teológico y litúrgico en la forma de pensar sobre el cuerpo de Cristo, su activación energética? Para responder a esta pregunta, me centraré en la forma en que la iconografía ha integrado la espiral en el discurso teológico sobre el cuerpo de Cristo, a través de un conocido ejemplo carolingio.

La biblia anteriormente llamada “de Vivien” fue escrita en el scriptorium de Tours para Carlos el Calvo hacia 845-846 y los medievalistas la consideran, con razón, uno de los principales monumentos de la producción de manuscritos de la época carolingia. En este codex, la presencia de pinturas a página entera y de poemas que forman una especie de tituli de las imágenes subrayan el papel del discurso común de imágenes y poemas en la expresión de ideas teológicas y exegéticas sobre la noción de soberano y la forma en que ella fue pensada durante la época carolingia (Fig. 1). La *Maestas Domini* del folio 329v corresponde a la

tradición iconográfica de este tema desarrollada en Tours en el siglo IX y que encontramos en numerosos manuscritos realizados al mismo tiempo en el scriptorium de Touraine. Cristo se enfrenta al espectador. Está sentado en su trono en forma de globo. Tiene un lugar dentro de una mandorla "en ocho" característica de este motivo en los pintores de Turena de este período. Su nimbo es crucífero. Está vestido con una túnica de formas geométricas dinámicas. La mandorla está rodeada por los símbolos de los evangelistas contenidos también en el marco de diamantes, terminando en los extremos con cuatro círculos que representan los retratos en busto de cuatro profetas: Isaías, Daniel, Jeremías y Ezequiel. En las cuatro esquinas de la composición, los pintores han representado a los cuatro evangelistas en su tarea, escribiendo sus respectivos evangelios. Los compartimentos en los que se encuentran los evangelistas están delimitados por tipos de nubes que parecen separar a los autores de la vida de Cristo de la visión de la *Maestas Domini*. La gama de colores utilizada por los pintores combina azul, morado, naranja, rojo y dorado.

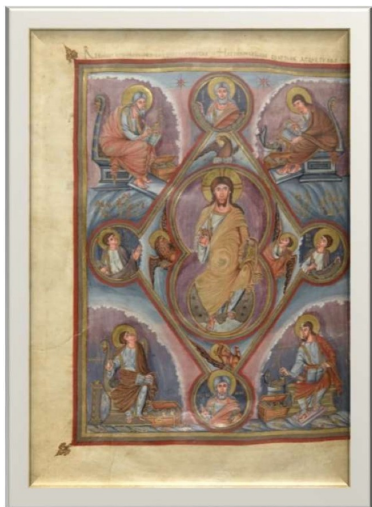


Fig. 1: París, BnF, latín 1, fol. 392v

Volvamos ahora a la figura de Cristo en majestad. En su mano izquierda sostiene un libro cerrado, según una tradición iconográfica corriente en esta época y, en general, en las representaciones de la *Maiestas Domini*. En su mano derecha tiene entre los dedos pulgar, medio y anular una forma circular dorada que se ha demostrado que es una hostia consagrada. Este importante elemento iconográfico de la pintura refleja sin duda los debates teológicos contemporáneos sobre

la naturaleza de la hostia consagrada. Mientras algunos teólogos del siglo IX defendían la idea según la cual, tras la consagración eucarística, la hostia solo se transformaba de forma simbólica en el cuerpo de Cristo, otros la rechazaban categóricamente y argumentaban a favor de una verdadera transformación de la hostia en el cuerpo de Cristo después de la consagración. Este es el proceso de transubstanciación, aunque la palabra no apareció hasta alrededor del siglo XI. En un artículo fundamental para la comprensión de este motivo iconográfico, Meyer Schapiro fue el primero en observar el vínculo entre la defensa de la presencia real del cuerpo de Cristo en la hostia consagrada en la época carolingia y la fórmula de Cristo mostrando él mismo su cuerpo en la hostia que sostiene en su mano derecha, en la iconografía de la *Maiestas Domini* del folio 329v de la biblia de Carlos el Calvo y en varias otras pinturas de manuscritos realizados en Tours, así como de sacramentos y libros evangélicos. En la pintura del folio 329v, el corazón enérgico sigue siendo la figura central de Cristo entronizado majestuosamente en la doble mandorla. La túnica vestida por Cristo, coherente con la tradición iconográfica del tema representado, si se mira más de cerca, constituye aún más el corazón energético de la imagen (Fig. 2).



Fig.2: Paris, BnF, latín 1, fol. 329v (detalle)

Centremos nuestra atención en la parte central del manto y el vientre de Cristo. Si observamos atentamente esta parte del cuerpo de Cristo y la túnica, que corresponde aproximadamente al centro geométrico de la composición, nos damos cuenta de que el pintor ha representado claramente una espiral “en movimiento”, cuyo efecto arremolinado se ve acentuado por el drapeado y la circularidad del vientre de Cristo. Propongo interpretar este motivo de la espiral como la expresión clara de la noción de espiráculo, es decir, el movimiento espiral giratorio de

la fuerza energética del Espíritu y de Cristo. Para la lectura que planteo de este motivo en espiral sobre la pintura del folio 329v de la primera biblia de Carlos el Calvo, es fundamental aclarar que no es común en la iconografía de la *Maestas Domini* en general. Aparte de la representación que nos interesa, encontramos una forma similar del vientre de Cristo y su túnica en pinturas de manuscritos del mismo taller donde se produjo la biblia de la Biblioteca Nacional y realizados en la misma época.

De manera más significativa aun, los ejemplos de la espiral sobre el vientre de Cristo y, a la vez, para representar el paño remiten a otras representaciones de la *Maestas Domini*, en las que Cristo sostiene en su mano derecha la hostia consagrada. En los libros del Evangelio o incluso en el *sacramentario* de Carlos el Calvo (París, Biblioteca Nacional, lat. 1141. Fig. 3), la representación de la *Maestas Domini* muestra tanto la hostia sostenida por Cristo en su mano derecha como el drapeado en espiral a la altura del vientre de Cristo, lo que habilita a preguntarnos sobre el vínculo entre la espiral energética sobre el vientre de Cristo —una parte de su cuerpo— y su presencia real en la hostia consagrada, de forma circular, que él mismo muestra incluso al espectador. Esta asociación entre la espiral de la túnica y el vientre de Cristo y la hostia redonda subraya visualmente el contraste de las formas circulares y enérgicas, al menos en la espiral. Sobre Cristo y su vestimenta, la espiral irradia su energía

sobre toda la composición, como si no se tratara solo de mostrar sino de “hacer ver” la realidad de la activación energética del cuerpo de Cristo. La forma circular de la hostia eucarística está estática en apariencia, al mismo tiempo que genera un movimiento energético vinculado al cuerpo de Cristo, verdaderamente presente en la hostia consagrada y lista para difundir su fuerza espiritual a los fieles a través de la comunión. Solo es posible entonces establecer un vínculo entre el cuerpo energético de Cristo en la representación de la *Maestas Domini* y su otro modo de figuración en la misma imagen —la hostia consagrada que muestra ostensiblemente al espectador—, igualmente energética en términos de fuerza espiritual destinada a ser transmitida a los hombres en el transcurso de la celebración de la misa. Que yo sepa, no existe ningún diagrama geométrico que represente una espiral en las hostias medievales, al menos por lo que podemos saber gracias a las representaciones de hostias y de moldes de hostias conservados. Fuera de los manuscritos iluminados de la Alta Edad Media, existe un pequeño número de representaciones de la majestad de Cristo sosteniendo en su mano derecha la hostia consagrada y la espiral energética sobre el vientre de Cristo en una forma animada del drapeado del manto.



Fig. 3. Paris, BnF, latin 1141, fol. 6r

Este es el caso, por ejemplo, del relieve fragmentario del altar de la catedral de Rodez, probablemente de mediados del siglo XI y conservado en el Museo Fenaille de Rodez, bien estudiado por Meyer Schapiro y Herbert Kessler. Volvamos ahora a la pintura del folio 329v para notar otro aspecto de activación energética de la espiral asociada con el drapeado de la ropa del Señor. Los extremos del diamante hacen aparecer en círculos los retratos de cuatro profetas: Isaías, Daniel, Jeremías y Ezequiel. Este último está representado a la derecha de Cristo, hacia quien vuelve la mirada. Más precisamente, el profeta está ubicado en el eje horizontal correspondiente a la

ubicación de la espiral al nivel del vientre de Cristo. Sin embargo, esta correspondencia no es trivial. Es incluso intencional. Ezequiel mira en dirección a Cristo y a la de la espiral del paño y del vientre de Cristo. Este detalle es esencial porque introduce en esta imagen un nuevo tema iconográfico: la visión de Ezequiel descrita en el primer capítulo del Libro Profético:

Yo miré: vi un viento huracanado que venía del norte, una gran nube con fuego fulgurante y resplandores en torno, y en el medio como el fulgor del electro, en medio del fuego. Había en el centro como una forma de cuatro seres cuyo aspecto era el siguiente: tenían forma humana. (Ez 1, 4)

Al comienzo del primer capítulo de su libro profético, Ezequiel describe la visión de la que es testigo y que sabemos está en el origen de parte de la tradición iconográfica del tema de la *Maiestas Domini*. De hecho, el *ventus turbinis* que presencia Ezequiel es esta espiral asociada con el vestido de Cristo en la pintura. Aquí la exégesis visual juega un papel de primordial relevancia en la medida en que la espiral es al mismo tiempo la energía de Cristo que emana de su cuerpo en conexión con la energía del sacramento de la eucaristía, a través de la hostia consagrada, y el viento arremolinado visto por Ezequiel y que sabemos que fue, en realidad, la revelación de Dios al profeta. El cuadro de la visión de la *Maiestas Domini* propone ver en el cuerpo de Cristo la misma naturaleza que la

de Dios porque la espiral es al mismo tiempo la energía de Cristo, centrada en su vientre que, como hemos visto, fue interpretada como la dimensión humana del Señor, y la forma adoptada por la naturaleza de Dios en el momento de la visión presenciada por Ezequiel. En la Antigüedad y la Edad Media, muchos autores y teólogos establecieron el vínculo entre el viento arremolinado descrito por Ezequiel y el spiraculum, la fuerza del Espíritu Santo y su acción sobre el alma del hombre descrita en el libro del Génesis. Pienso en particular en Gregorio Magno, en Rabano Mauro o incluso, un poco más tarde, en Hildegarda de Bingen. En la serie de representaciones de la visión de Ezequiel no es frecuente la figuración del ventus turbinis en forma de espiral.

Uno de los ejemplos más representativos de esta débil tradición iconográfica es la pintura del folio 195r de la Biblia de Saint-Bénigne de Dijon realizada en el siglo XII (Dijon, Biblioteca Municipal, ms. 2). Ezequiel está representado en la parte inferior de la composición, en un marco distinto al de la propia visión. En la escena que representa la visión, dos serafines enmarcan el patrón de una espiral arremolinada, es decir, el ventus turbinis mencionado en la vulgata.

La forma de la espiral utilizada para mostrar el viento arremolinado de la visión de Ezequiel es aún más clara en una de las pinturas de página completa del manuscrito conocido como “Cantiques de Rothschild” (Yale, Beinecke Rare Books and

Manuscript Library, ms. 404). Este famoso manuscrito, estudiado en una notable monografía de Jeffrey Hamburger, constituye un hito esencial en la evolución y desarrollo de imágenes destinadas a las prácticas devocionales, en ambientes religiosos y para laicos. Probablemente elaborado hacia 1300 en la región de Thérrouanne, el manuscrito conservado en Yale aparece como una especie de florilegio teológico-bíblico-litúrgico que logra el equilibrio entre la parte del texto y la de la imagen en la construcción del instrumento de devoción que es el manuscrito.



Fig 4. Yale, Beinecke Rare Books and Manuscript Library, ms. 404, fol. 98r

La pintura de página completa en el folio 98r se enfrenta al comienzo del texto que describe la visión de Ezequiel. En esta pintura, la espiral de energía está en un marco circular, enfatizando una vez más la estrecha relación entre la forma circular y la espiral, pero de manera diferente a la biblia de Carlos el Calvo, en la que encontramos la espiral y la forma circular de la hostia sostenida por Cristo. Este círculo ocupa el centro de la composición y emite rayos, lo cual muestra de otra manera la activación de la energía de la espiral y el viento arremolinado: nos encontramos ante la representación del inicio del Libro de Ezequiel, centrado en la visión del *ventus turbinis*, que así revela al profeta la verdadera naturaleza de Dios. La pintura de página completa del folio 98 del manuscrito de Yale sigue solo de lejos el texto al comienzo del primer capítulo de la Visión de Ezequiel. Los cuatro personajes que aparecen en las cuatro esquinas del encuadre, emergiendo de una especie de nube y con los brazos extendidos hacia la visión situada en el centro de la composición, constituyen quizás una alusión a los cuatro seres vivientes ampliamente descritos por el profeta. Sin embargo, en ningún momento el pintor de los “Cantiques de Rothschild” parece haber querido representar con claridad los cuatro seres vivientes, alejándose de la ilustración literal del texto de la profecía de Ezequiel. El fondo de la imagen está formado por estructuras geométricas “abstractas” que tampoco tienen vínculo directo con el texto de dicha profecía. Los patrones geométricos se

detienen precisamente al nivel del espacio circular generado por la gran “rueda” central, compuesta por el círculo y su espiral, así como por los rayos que emanan de ese círculo. Detrás del círculo y los rayos, se representa una figura de cuerpo entero de la que solo están visibles los antebrazos, las manos y la parte inferior del cuerpo, envuelta en una especie de túnica larga. No se ve la cabeza del personaje ni la parte superior de su cuerpo, lo que dificulta cierta identificación.

La pintura del folio 98r se sitúa al comienzo del texto de la profecía, que describe la visión del profeta de la manifestación de Dios a través del viento arremolinado. En ningún momento del texto de Ezequiel se menciona la presencia de Dios en forma humana. Es decir, el personaje representado detrás del círculo, la espiral y los rayos de la composición del cuadro del folio 98 solo puede resultar de una lectura exegética del texto de Ezequiel. Mi hipótesis es que el pintor realmente quiso representar a Dios a través de este personaje oculto, pero de forma consustancial con el círculo que contiene la espiral y del que emanan los rayos de luz. Esta noción de consustancialidad es esencial en esta imagen porque se trata tanto de la visión del *ventus turbinis*, como de la verdadera naturaleza de Dios por parte de Ezequiel y, al mismo tiempo, de la posibilidad de contemplar la naturaleza del cuerpo de Cristo, en una especie de anticipación sacramental centrada en la relación entre la hostia y su forma circular, la espiral y su significado en

relación con el cuerpo de Cristo y los rayos de luz que difunden la energía sacramental proveniente del cuerpo de Cristo y de la consagración de la hostia. Esta yuxtaposición iconográfica refuerza aún más el vínculo entre la espiral y el cuerpo de Dios o Cristo, como en la *Maestas Domini* del manuscrito carolingio. Dada su función ligada a la práctica devocional, estamos autorizados a pensar que esta representación de la visión de Ezequiel, cuyo énfasis está claramente puesto en la energía divina liberada por el viento arremolinado, participó en la activación energética, de naturaleza espiritual de las personas que utilizaban el manuscrito como soporte para la práctica piadosa.²

En la escultura románica de los siglos XI y XII hay un número muy limitado de casos de representaciones de la espiral como tal y no solo como una forma derivada de entrelazado. En los grandes tímpanos románicos de los siglos XI y XII conozco un único ejemplo en el que la espiral aparece como una forma obvia y significativa de la lectura que se puede hacer de ella. Se trata de la célebre representación de Cristo en majestad en el no menos conocido tímpano del portal central de la iglesia de Vézelay (Fig. 5), que data del segundo cuarto del siglo XII. Los estudios sobre la iconografía del tímpano de Vézelay desde hace tiempo han mostrado que se trata de una

² Respecto de esta imagen, en mi libro propongo ver en la figura central del folio 98r de los "Cantiques de Rothschild" una forma anticipada de representación de la custodia eucarística, tema que excede los alcances de este capítulo.

representación singular del tema de Pentecostés — en particular debido a la presencia de Cristo, que envía él mismo los rayos del Espíritu Santo sobre sus discípulos—, mezclado con temas que hacen en particular la referencia a los dos últimos capítulos del Apocalipsis y al Epístola a los Efesios. A este conjunto ya muy rico y complejo, se suman referencias al zodíaco, así como a la representación de los pueblos maravillosos y extraños extendidos por casi todo el mundo y que los apóstoles deben evangelizar.

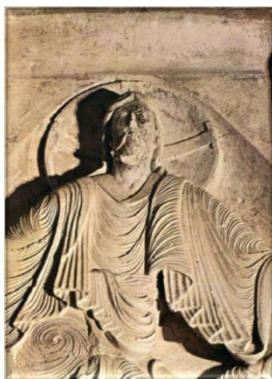


Fig. 5. Tympan de l'église de Vézelay

De manera original, el tímpano de Vézelay también alude a la construcción espacial de la Iglesia en el mundo. Su cuerpo es la *Ecclesia* conformada por los diferentes miembros que son los pueblos de la tierra. En otras palabras, la iconografía del tímpano de la

iglesia borgoñona esboza una reflexión sobre el cuerpo de Cristo como Iglesia y asociada a la geografía de los pueblos de la tierra, como podemos ver, por ejemplo, en el mapa de Ebstorf elaborado durante el siglo XIII, quizás por Gervais de Tilbury, y destruido durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, pero del que existen copias del siglo XIX. En este mapa mundial, la cabeza de Cristo, así como sus manos y pies, están representados fuera del círculo del mapa propiamente dicho, lo que sugiere que este mapa es el cuerpo de Cristo. Algo parecido hay en la fórmula iconográfica del tímpano de Vézelay, centrada en el tema de Pentecostés, pero definitivamente también centrada en la figura de Cristo como cuerpo del mundo y de la Iglesia. En el tímpano de Vézelay, uno de los argumentos a favor de identificar el tema de Pentecostés a pesar de la presencia de Cristo, surge tanto de la idea según la cual Cristo, como miembro de la Trinidad, participa también, con el Espíritu Santo, en el envío de los apóstoles a la misión, y de la noción de construcción de un cuerpo eclesial, asociado a Cristo, consecuencia de la evangelización de los pueblos de la tierra por parte de los discípulos.

Pero de manera inesperada, la figura de Cristo en el tímpano de Vézelay muestra la presencia de dos espirales que, que yo sepa, no han sido objeto de especial comentario por parte de los numerosos historiadores que han estudiado la iconografía de la escultura borgoñona. La viva animación formal y

estilística de la escultura que representa a Cristo en Vézelay y, de manera más general, que se puede observar en todo el tímpano, puede ser el resultado de la expresión del estilo del escultor (Fig. 6). Este movimiento se refleja en el drapeado de la túnica de Cristo a la altura del estómago, o más precisamente, en la cadera derecha, porque la posición en zigzag del Señor sentado en su trono probablemente promovía una discrepancia entre la espiral y el estómago; y a la altura de su rodilla izquierda, toma la forma de una espiral, idéntica a la que aparece en el vientre de Cristo en majestad en la biblia de Carlos el Calvo y en el relieve conservado en Rodez. Creo que no hay razón para dudar de la intencionalidad del escultor al haber representado estas dos espirales en relación con la imagen de Cristo entronizado. A diferencia de los ejemplos de la biblia carolingia y del relieve del siglo XI, o incluso pinturas que representan la *Maiestas Domini* en los libros del evangelio y el sacramentario de Carlos el Calvo realizado en Tours, como la biblia de Vivien, las espirales de Cristo de Vézelay —al menos la que está sobre su estómago o a la altura de la cadera, pero también la colocada sobre la rodilla izquierda— no constituyen alusiones a la forma circular de la hostia sostenida, en los ejemplos citados anteriormente, en la mano derecha del Señor.



Fig. 6. Tympan de l'église de Vézelay (detalle)

En Vézelay, la razón de la existencia de las espirales no se basa en una reflexión teológica relativa a la Eucaristía y a la defensa de la presencia real del cuerpo de Cristo en la hostia consagrada, aunque, como subrayé anteriormente, la fórmula iconográfica de Pentecostés concede un lugar de honor a la presencia del cuerpo del Señor, pero por motivos distintos de los invocados en el debate eucarístico. En el tímpano de la iglesia de la Magdalena, las espirales deben interpretarse a partir de la fuerza del sople del Espíritu Santo y, en este sentido, en una dirección cercana a la del viento arremolinado descrito en la visión de Ezequiel. Sin embargo, en ambos casos, y añadiría incluso en el de Cristo con la hostia y la espiral sobre el estómago, se trata efectivamente de “mostrar” los frutos de la exégesis teológica sobre la naturaleza de Dios —y la de Cristo— y la puesta en movimiento de su energía espiritual transmitida al

hombre. En Vézelay, son los apóstoles quienes reciben esta energía divina, de carácter espiritual, en forma de lenguas de fuego, aunque en el texto de la vulgata también se evoca la acción del soplo del Espíritu, combinado con el del fuego: “De repente vino del cielo un ruido como el de una ráfaga de viento impetuoso, que llenó toda la casa en la que se encontraban. Se les aparecieron unas lenguas como de fuego que se repartieron y posaron sobre cada uno de ellos” (Hechos, II, 2-3).

Sin embargo, esta energía divina puesta en movimiento y transmitida a los discípulos en el momento de Pentecostés también proviene de Cristo y de su cuerpo, de modo que las espirales son la expresión visual y concreta de esta potencia difundida por Cristo para permitir a los apóstoles llevar a cabo su misión de evangelización en todo el mundo, es decir un trayecto de carácter particular, pero de todos modos espiritual, asimilable al que conduce al hombre a la visión escatológica. En Vézelay, la presencia de Cristo en el tema de Pentecostés se justifica no solo por el debate sobre la Trinidad y la participación de Cristo en el envío de las lenguas de fuego, sino también por la necesidad de “mostrar” la energía del cuerpo del Señor enviando su fuerza espiritual a los apóstoles para que cumplan su misión.

El Cristo energético y la construcción eclesiológica de la cosmogonía cristiana

La concepción cristiana del espacio concede un lugar destacado a la figura de Cristo como constructor de la Iglesia —palabra tomada aquí en el doble sentido de iglesia-edificación e iglesia-comunidad—, debido al hecho de que se trata de una asociación eclesiológica, entre la naturaleza del cuerpo de la *Ecclesia* y el de Cristo. Un pasaje tomado de los escritos del poeta latino Venancio Fortunato permite comprender mejor el significado eclesiológico de la acción enérgica de Cristo para la construcción de la Iglesia y de la *Ecclesia*. Los versos del poema describen a un grupo de artesanos que encuentran dificultades para completar la construcción de una iglesia porque las vigas que deben colocarse en la mampostería al nivel del coro son demasiado pequeñas. Según el texto, los artesanos tuvieron la alegría de ver ocurrir un milagro. El tirante se incrementa gracias a la fuerza y la energía de la fe, lo que permite a los artesanos completar el edificio. La fe y su eficacia hicieron que la viga creciera y, por tanto, se completara la construcción del edificio. La fuerza producida por la fe, que pudo haber tomado la forma de oraciones en aquel momento, tuvo un cierto efecto sobre un elemento material, la madera del travesaño, a partir de un proceso de transformación de la materia, enfatizando así la necesidad de la expresión de la fe por parte de los artesanos y de los hombres en general para construir el edificio de la iglesia y la Iglesia como entidad comunitaria, es decir la Iglesia en el sentido eclesiológico. Aunque en el poema de Venancio

Fortunato la viga no está directamente asociada a la figura de Cristo, podemos pensar que la fuerza ejercida por la fe proviene de Cristo, quien así hizo posible la construcción de la iglesia mediante el milagro de su alargamiento. Para sustentar esta idea de la asociación entre la viga y la figura de Cristo, me remito a un pasaje tomado del tratado teológico *De tabernaculo*, obra de Beda el Venerable durante el siglo VIII. Al describir los múltiples elementos materiales necesarios para construir la tienda sagrada, el autor sugiere la asociación entre Cristo y el travesaño (comparable a la viga en la iglesia) que corría de una esquina a otra:

Si queremos entender también lo que simboliza esta cruz, no hay ambigüedad: representa la figura de nuestro Redentor que, por así decirlo, hizo el vínculo de un ángulo al otro, ya que, saliendo del pueblo judío que había elegido primero, llegó incluso a ofrecerse a sí mismo como sacrificio de expiación para que la multitud de las naciones pudieran salvarse. Por eso, así como los profetas la llaman con razón “la piedra angular”, así también la Ley puede llamarla con razón “la barra de la esquina”. Esquina “piedra”, por un lado, en referencia al Templo edificado por Dios con piedras vivientes, y esquina “barra”, por otro lado, en referencia a la Tienda construida para él con madera que no se pudre, es decir las almas de los elegidos, liberadas de la mancha de la corrupción.

Según la exégesis propuesta por Beda el Venerable, Cristo es el travesañ que permite sostener la tienda del tabernáculo y, sobre todo, hacer el vínculo entre los diferentes ángulos de la construcción, imagen de los pueblos de la tierra, unidos en la fe del Señor. Por tanto, si el travesañ es Cristo en movimiento, no es de extrañar que la viga descrita en el poema de Venancio Fortunato sea una alusión “velada” a Cristo, verdadera fuerza energética de la naturaleza espiritual que ha hecho posible el milagro de la ampliación de la obra arquitectónica. Más allá de la dimensión milagrosa del episodio relatado en el poema de Venancio Fortunato, conviene interrogarse acerca de la naturaleza de la fuerza energética que permitió que la viga se agrandara. La viga es por naturaleza, por su asociación con la figura de Cristo, enérgica y activa. El material de que está hecha, la madera, alude claramente al carácter salvador de la cruz del sacrificio de Cristo, así como al tema del árbol de la vida, tan importante en el pensamiento teológico cristiano en la Antigüedad y durante toda la Edad Media. Entonces, Cristo es de hecho, como indica Beda el Venerable en su comentario sobre el sagrario, el redentor que asocia a los pueblos de la tierra al proceso de la redención a través de su sacrificio en la cruz. La madera del tirante es un material activo y energético que tiene el poder de transformación, en el sentido prácticamente sacramental del término. El uso de este material en la fabricación de múltiples esculturas litúrgicas a finales de la Edad Media

justifica su capacidad de acción transformadora destinada a activarlas en el marco de rituales y liberar así toda su energía espiritual, o incluso, permite su transformación en pinturas vivientes. A esta altura de nuestra explicación del milagro de la viga en el poema de Venancio Fortunato recordemos que, desde un punto de vista estrictamente arquitectónico, este elemento permite consolidar el edificio y asegurar su estabilidad. Estas son las propiedades espirituales de la energía desplegada por Cristo como figura y fuerza “constructora” en el bastimento de la Iglesia. El poder transformador de la viga antes aludido se produce en el marco más general del tema de la metamorfosis como factor de identidad. Según varios teólogos cristianos de la Edad Media —en primer lugar, el erudito dominico Alberto el Grande— el proceso de transformación de un material no cambia de ninguna manera la naturaleza de la especie (*species*). En otras palabras, en el caso de la viga milagrosa del poema, el movimiento que permite su ampliación no modifica la naturaleza del poste de madera, ni su identidad, porque efectivamente es la “verdadera” figura de Cristo activando su energía espiritual. El enérgico movimiento generado por la viga como parte del milagro descrito por Venancio Fortunato puede transponerse a las vigas conservadas en iglesias medievales o actualmente depositadas en museos. Estas, tal como las describió el poeta latino del siglo VI, jugaron un papel importante en la construcción arquitectónica del edificio, pero también en el

significado teológico de la estabilidad de la Iglesia, en relación con la figura de Cristo y su activación energética. Este tema de la energía puesta en movimiento a través de la viga se encuentra en determinadas decoraciones de este elemento de la arquitectura.

Ese es el caso, por ejemplo, de la increíble escena representada en la viga del antiguo monasterio de Crulles, en la Cataluña española, que data del siglo XII-XIII y que hoy se conserva en el Museo de Arte Catalán de Girona. Creo haber demostrado en otras oportunidades que la iconografía de la viga de Crulles, centrada en la activación multisensorial de los celebrantes y de los objetos litúrgicos como parte del ritual de la misa o de la celebración de la liturgia en general, expresaba el deseo de inscribir de manera atemporal la permanente activación del movimiento energético de la liturgia en la viga. De tal manera, la presencia de la energía de los celebrantes y de los objetos utilizados en la liturgia sobre la viga puede, de manera permanente, actuar *realmente* para la construcción de la Iglesia en el doble sentido del término, es decir para el edificio y la comunidad monástica que en ese lugar celebraba y para la creación de la comunidad eclesial. Sobre la viga de Crulles, antiguamente insertada en el coro de la iglesia para formar el vínculo entre las distintas partes del edificio —como la imagen, descrita por Beda el Venerable, de los travesaños de la tienda del tabernáculo que forman los lazos entre los diferentes

pueblos como lo hizo Cristo—, los monjes despliegan su energía en el momento de la liturgia en una dimensión espacio-temporal que es la de la escatología, ya que probablemente debían contemplar la *Maiestas Domini* en el ábside de la iglesia. Están en movimiento, activos y completamente concentrados en solicitar energía espiritual para, mediante la liturgia, realizar una suerte de viaje espiritual.

Energía, cosmología, eclesiología: esta es la trilogía imprescindible para comprender el concepto de energía en el cristianismo antiguo y medieval. Para ilustrar mejor el perfecto acuerdo que representan estas tres nociones en la construcción de la teología cristiana, me centraré en dos pasajes de uno de los textos más famosos de la Edad Media occidental, el *De Consecratione* de Suger, abad de Saint-Denis en el siglo XII, que relata las modificaciones arquitectónicas de su iglesia, así como los acontecimientos ocurridos durante la obra. En este texto, el padre Suger actúa como teólogo y ofrece una presentación tanto de la visión eclesiológica como cosmológica que tenía del mundo. La manifestación de esta visión se produce a través del microcosmos representado por la abadía en el norte de París y su iglesia. Pero este microcosmos de san Dionisio no es más que el reflejo del macrocosmos cristiano, su cosmología y eclesiología desarrollados por el hombre, en particular gracias a la liturgia. También se habla mucho de la liturgia en el texto de Suger, consciente del papel esencial que desempeñan los rituales de la Iglesia para construir la eclesiología

y formar parte plenamente de la cosmología cristiana. Para ello, en Suger, la energía está en el centro del proceso de doble construcción eclesiológica y cosmológica. Dos ejemplos tomados del *De Consecrane* y que se hacen eco de dos temas tratados por mí serán suficientes para demostrarlo. La primera historia se refiere al descubrimiento milagroso de unas vigas que permitieron completar las modificaciones arquitectónicas de la iglesia:

El edificio se completó en gran parte y se unieron las pendientes de los edificios antiguos y nuevos; liberados del gran miedo que tuvimos durante mucho tiempo debido a estas enormes grietas en las viejas paredes... Para encontrar vigas consultamos a artesanos de la madera tanto aquí como en París y nos dijeron que en su opinión probablemente no podríamos encontrar ninguna en estas regiones debido a la falta de bosques y que sería necesario hacerlas traer de la región de Auxerre. Mientras todos estaban de acuerdo en este punto y estábamos abrumados tanto por la magnitud de la tarea como por el largo retraso que causaría a la obra, una noche, al regresar de maitines, comencé a pensar en mi cama que debía buscar por todas partes y, si pudiera encontrar vigas allí, así acortaría estos retrasos y aliviaría estos problemas. Dejando de inmediato las otras preocupaciones y saliendo temprano en la mañana, nos apresuramos con los carpinteros y las mediciones de las vigas hacia el bosque llamado Yveline... En cuanto a nosotros, rechazando todo lo que ellos decían (los guardas forestales pensaron

que era imposible encontrar listones), comenzamos, con la audacia de nuestra fe, a explorar el bosque y alrededor de la primera hora, encontramos una viga de tamaño suficiente. ¿Qué más se puede pedir? Hasta medianoche o antes, a través de los matorrales, lo profundo de los bosques, los espesos espinos, ante el asombro de todos y especialmente de los que nos rodeaban, marcamos doce vigas: ese era el número que necesitábamos; habiéndolas llevado a la santa basílica, las hicimos colocar con alegría sobre el tejado de la nueva construcción para alabanza y gloria del Señor Jesús que, protegiéndolos de las manos de los ladrones como quería, las había reservado para para sí mismo y para los santos mártires. Así, la generosidad divina que decidió pesarlo todo, darlo todo “según el peso y la medida”, no se mostró excesiva ni restrictiva porque ya no era posible encontrar otras vigas más que las necesarias.

El milagro de las vigas relatado por Suger recuerda al del poema de Venancio Fortunato. En términos generales, estos dos milagros se refieren a la percepción del papel arquitectónico del fuste en la construcción tanto del edificio de la iglesia como de la Iglesia en el sentido teológico del término. Sin embargo, respecto al milagro de la viga descrito por Venancio Fortunato, este elemento arquitectónico podría asociarse a la figura del Cristo mismo que construye el edificio y la Iglesia a partir de su transferencia de energía a los hombres y de la

interacción entre ellos y el Señor. Aunque el Cristo no es mencionado en la historia de Suger, estamos ante el mismo tipo de milagro crístico que permitirá completar las renovaciones de la basílica de Saint-Denis. Pero el milagro no ocurre solo. En efecto, Suger precisa que la audacia de su fe permitió encontrar la primera viga, luego las siguientes. De modo que, una vez más, es efectivamente la activación energética de la oración y la fe la que actuó para encontrar las vigas y, en cierto modo, reencontrarnos la metáfora arquitectónica de Cristo, cuya energía participará en la construcción y estabilidad de la iglesia y de la comunidad. En el pasaje del *De Consecratione* de Suger se trata nuevamente del “Cristo energético” y de su modo de actuar para poner en movimiento la energía y del modo en que ésta es transmitida al hombre y, al mismo tiempo, activada por él. Al final del pasaje extraído de los escritos del abad de Saint-Denis, mencionamos la decisión de Dios de pesarlo todo y de dar según peso y medida. Esta alusión a la noción de *pondus* me parece un eco de lo que escribe san Agustín sobre el “peso”, que se refiere a la toma de conciencia del hombre de su peso interno —el corazón— y su lugar en el mundo. Al final, las vigas milagrosamente descubiertas por Suger también *estaban en su lugar*, allí donde estaban disponibles para cumplir una función espiritual. El segundo pasaje del tratado teológico de Suger se refiere a la historia del milagro de la tormenta:

Aquí hay otro evento que consideramos que no debe pasarse por alto. En el momento en que las obras de la nueva ampliación, con sus capiteles y áreas superiores, alcanzaban la cima de su altura, pero donde las áreas principales, construidas de forma independiente, aún no estaban conectadas a la masa de bóvedas, una terrible tormenta o casi intolerable se levantó de repente, con acumulación de nubes, lluvias torrenciales y vientos muy violentos, que arreciaban hasta el punto de sacudir no solo las robustas casas sino también las torres de piedra y los calabozos de madera. Durante esta tormenta, el día en que, con motivo del cumpleaños del glorioso rey Dagoberto, el venerable obispo de Chartres Geoffroy celebró solemnemente, en medio de la comunidad, una misa de acción de gracias por el alma de este rey en el altar mayor, la violencia de los vientos contrarios empujó fuertemente a estos arcos, que no estaban sostenidos por ningún andamio de pie ni sujetados por ningún puntal, que, temblando miserablemente y oscilando como en una dirección y en otra, amenazaban con caer de repente en una ruina irreparable. Asustado por el temblor de estos arcos y las obras de cobertura, el obispo extendía frecuentemente su mano hacia este lado en señal de bendición y presentaba insistentemente el brazo del santo anciano Simeón que hacía la señal de la cruz; así quedó claro que el colapso del edificio se evitó no por su propia solidez sino solo por la bondad de Dios y el mérito de los santos. Si bien en muchos lugares la tormenta había causado, se pensaba, muchos daños a edificios muy sólidos, rechazados por la fuerza

divina, no podía causar ningún daño a los aislados y flamantes arcos que oscilaban en el aire.

Como en el pasaje anterior de *De Conseratione*, Suger se refiere al tema de la tormenta calmada por Cristo mientras se encuentra en una barca con sus discípulos. He propuesto leer este pasaje de los evangelios en relación con la energía espiritual de Cristo oponiéndose a la fuerza energética de los elementos para tranquilizar a los apóstoles y permitirles continuar su “camino” espiritual. En el relato de Suger, la protección de la iglesia y la liturgia eucarística se atribuye a Dios y a los santos, así como, más generalmente, a la fuerza divina (*virtute repulsa divina*). Una vez más, se trata de energías opuestas que chocan. Los ganadores son Dios y sus santos, pero también Cristo presente en el desarrollo de este episodio porque Geoffrey de Chartres está celebrando una misa durante la cual estará presente el verdadero cuerpo de Cristo, una vez consagradas las especies, de modo tal como Cristo también participa en la protección del edificio de la iglesia y de la Iglesia mediante el despliegue de su energía sacramental a través de la hostia. Finalmente, el último actor enérgico de esta acción en favor de la protección del edificio y de la comunidad eclesial no es otro que el sacerdote que oficia. En efecto, Geoffrey de Chartres protegió “enérgicamente” las frágiles construcciones de la iglesia en renovación al extender repetidamente su mano en su dirección para bendecirlas y producir

energía espiritual. El tratado teológico de Suger afirma con énfasis la necesidad de la activación de la energía divina en el marco de la liturgia para permitir la construcción de la Iglesia, reflejo de la cosmología cristiana. El teólogo inscribe su discurso sobre la energía en un tratado dedicado al tema de la consagración de la Iglesia, sugiriendo así el vínculo fundamental entre la construcción de la Iglesia y la experiencia natural del mundo. Finalmente, Suger subraya con firmeza el lugar de elección otorgado al fenómeno de la “petrificación” de la energía divina en la construcción o en las modificaciones arquitectónicas de la iglesia de Saint-Denis, en una historia que da protagonismo a la trascendencia de la naturaleza —el milagro de las vigas— para construir la Iglesia destinada a ser reflejo de la cosmología divina.

ANÁLISIS DE FUENTES

EL “LIBRO-CUERPO” EN EL PERÍODO CAROLINGIO Y SU PAPEL EN LA LITURGIA DE LA MISA Y SU TEOLOGÍA

En este artículo me centraré en la relación entre el libro y el cuerpo a partir del ejemplo de los libros litúrgicos destinados a la celebración de los rituales de la Iglesia. En la Edad Media, sobre todo en la época carolingia, el libro litúrgico tenía una relación tan estrecha con el cuerpo que llegaba a ser considerado como un cuerpo, de ahí la expresión “libro-cuerpo” utilizada en el título de esta contribución. He discutido en otra parte la relación de la naturaleza “consustancial” entre el libro litúrgico y el cuerpo, desde un doble punto de vista, litúrgico y teológico, al demostrar que se basaba en gran medida sobre la concepción sensorial que tenía la Edad Media de la liturgia en su conjunto, que se expresaba más particularmente a través de los diferentes objetos utilizados como parte de la realización ritual, en especial los libros litúrgicos.¹

En la Alta Edad Media han existido otras formas de expresar la relación entre el libro y el cuerpo, hasta el punto de confundirlos entre sí y, para hacerlo, solo existía un mismo “objeto” en relación con los libros litúrgicos fuera de cualquier uso ritual y su

¹ É. Palazzo, “Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages”, *Viator* XLI (2010), 25-56.

activación sensorial en este marco específico. Pienso mayormente en los libros utilizados como amuletos y como reliquias que implican una relación cercana, por decir lo menos, y con un cierto punto también consustancial entre el cuerpo y el libro-objeto.² En el caso de los libros-amuletos, se supone que el poder del objeto beneficia al propietario del libro. En cuanto al libro considerado como reliquia pensemos, por ejemplo, en el famoso *Codex Ragyndrudis* perteneciente a san Bonifacio y considerado como una reliquia del santo —él es el cuerpo del santo o, para ser más exactos, el “libro-cuerpo” contiene el poder de la *virtus* de una reliquia corporal—.³

En primer lugar, me centraré en el libro como en un espacio sagrado particular junto con el de la arquitectura o el del espacio de una naturaleza sacralizada por la celebración de rituales con el altar portátil.⁴ En efecto, el espacio sagrado que se discutirá aquí se refiere a un objeto muy específico que es el libro litúrgico. Sabemos bien hasta qué punto la producción de libros en general y la del manuscrito litúrgico en particular, ilustrado o no, constituye una zona de cultura muy destacable de la época carolingia. Muchos especialistas han estudiado la producción

² J. Vezin, *Les livres utilisés comme amulettes et comme reliques*, en: *Das Buch als magisches und als Repräsentationsobjekt*, Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, V, Wiesbaden 1992, 101-115.

³ J. Vezin, *Le décor des reliures de cuir pendant le haut Moyen Age*, *Bulletin du Bibliophile* I (1989), 17-33, en particular pp. 19-21.

⁴ É. Palazzo, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Age*, Turnhout 2008, véase en especial el capítulo 1.

manuscrita de los grandes *scriptoria* de la época carolingia ubicados en monasterios o bien cerca de ciertas escuelas catedralicias o, incluso, dentro del propio palacio imperial. Pienso en particular en la obra de Bernhard Bischoff, cuyo interés por la paleografía y la producción de libros manuscritos durante la época carolingia siempre ha sido acompañado de una mirada concentrada sobre el lugar de los libros en la cultura de la época y su papel como objeto cultural en sentido amplio.⁵ En una dirección bastante próxima a la de Bischoff, mencionaré las obras de Rosamond McKitterick, quien demostró a la perfección el papel del escrito y la cultura del manuscrito en la construcción de la historia carolingia.⁶ En sus obras y artículos sobre este tema, McKitterick propuso una visión del manuscrito que va más allá de su dimensión material para centrarse en su significado simbólico para la historia carolingia, particularmente por la naturaleza de los textos copiados y distribuidos dentro del territorio del Imperio. En otras palabras, para McKitterick, que nunca descuida la doble dimensión material y codicológica del objeto, el libro manuscrito constituye un lugar específico de la historia carolingia y las

⁵ B. Bischoff, *Paléographie de l'Antiquité romaine et du Moyen Age occidental*, Paris 1985, 221-231.

⁶ Ver, entre otros, *The Carolingians and the Written Word*, Cambridge, 1989, y *History and Memory in the Carolingian World*, Cambridge, 2004. Entre los aportes más recientes, puede consultarse con provecho la síntesis de H. Schutz (*The Carolingians in Central Europe. Their History, Arts and Architecture. A Cultural History of Central Europe, 750-900*, Leiden-Boston, 2004, p. 135 y ss.).

estrategias consideradas por el poder político. Esta forma de considerar la producción de un escrito en dicha época, en relación con la constitución de los “lugares” concretos donde se elabora una parte del discurso ideológico de los carolingios, fue recientemente aplicada por Cécile Treffort al rico material de la epigrafía y, más en general, a inscripciones funerarias carolingias.⁷

En segundo lugar, me centraré en el libro litúrgico en su dimensión de “espacio sagrado”, entendido como un objeto y un “lugar” específico de expresión, tanto de lo sagrado como del “libro-cuerpo”. Es en estas páginas donde intentaré explicar la noción de “libro-cuerpo”, es especial respecto a los libros de los evangelios y el cuerpo de Cristo. De hecho, veremos que los libros de los evangelios expresan una “relación consustancial” entre el libro y el cuerpo. Más que cualquier otro tipo de libros litúrgicos, los libros evangélicos destinados a la lectura de la sagrada Palabra, es decir, la vida de Cristo narrada en los cuatro evangelios, son considerados por los teólogos cristianos como la prueba tangible de la encarnación del Señor porque, en el momento de su uso ritual, el libro de los evangelios es el Cristo encarnado, cuya palabra se difundirá por todas partes en la Iglesia y “toma forma” en el momento de la lectura por el diácono, símbolo encarnado del Cristo vivo. He

⁷ C. Treffort, *Mémoires carolingiennes. L'épigraphie entre célébration mémorielle, genre littéraire et manifeste politique (milieu VIII - début XI^e siècle)*, Rennes, 2007.

intentado mostrar además que la decoración de ciertos libros de los evangelios y evangeliarios de la Alta Edad Media contribuyó plenamente a la expresión de estas ideas.⁸

Luego, y esta será la tercera parte principal de este trabajo, exploraré el modo en que la “razón gráfica” —en este caso se tratará de la iconografía— de ciertos libros litúrgicos carolingios, distintos de los libros evangélicos, expresan por un lado la idea de espacio sagrado y, por otro, la del “libro-cuerpo”, permitiendo así considerar estos objetos específicos como “lugares” de la definición de espacio sagrado. Veremos así la forma en que las pinturas contenidas en estos manuscritos y su iconografía crean las condiciones para una implementación ritual de estos libros desde un punto de vista sensorial y su significado teológico. Para hacer esto, examinaré nuevamente algunas representaciones bien conocidas de un famoso manuscrito carolingio (París, BnF lat. 1141) en relación con la liturgia del canon de la misa y el papel que juega la iconografía de sus pinturas en la activación del mensaje teológico que contienen en el momento de la celebración ritual, lo que permite considerarlo como un “libro-cuerpo”.

El libro en su dimensión de espacio sagrado en el período carolingio

⁸ É. Palazzo, “Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages”, *op. cit.*

En la época carolingia, el libro manuscrito constituía un “lugar” privilegiado para la expresión de significados simbólicos muy ricos, relacionados o no con la liturgia o la teología. Como ejemplo fuera de la categoría de los libros litúrgicos, ilustrados o no, recordaré la extraordinaria serie de manuscritos del comentario de Rabano Mauro sobre la cruz desarrollados en su obra *In honorem sanctae crucis*. Esta excepcional obra teológica compuesta por el abad de Fulda y conocida a través de varios manuscritos del siglo IX, se caracteriza, entre otros aspectos, por el encuentro y la combinación de texto e imagen, de “escritura” e ilustración, que hacen de los manuscritos que contiene esta obra objetos pasibles de ser considerados como “lugares” de encuentro entre escritura e imagen.⁹ El encuentro particular entre lo escrito y la imagen en los manuscritos carolingios y, en general, en los manuscritos medievales, constituye una de las mayores originalidades de estos objetos,¹⁰ a pesar del comentario de Alcuino que insiste en la superioridad de la escritura sobre la imagen:

Tú, veneras los colores superficiales; nosotros, que preferimos escribir, penetramos en el significado oculto. Te dejas encantar por las superficies pintadas; nosotros nos conmovemos por la palabra

⁹ *Rabani christianorum Continuatio Mediaevalis*, C, Turnhout 1997. Sobre esta cuestión, ver de manera más general las observaciones muy pertinentes de D. Ganz, “Pando quod ignoro. In Search of Carolingian Artistic Experience”, en: *Intellectual Life in the Middle Ages. Essays Presented to Margaret Gibson*, Londres 1992, 25-32.

¹⁰ Cf. M. Schapiro, *L'Écrit dans l'image. Les mots et les images*, Paris 2000, 127-204.

divina. Te detienes en la imagen engañosa, sin vida y sin alma de las cosas; nosotros nos elevamos a la realidad de los valores morales y religiosos. Y si tú, aficionado y adorador de las imágenes, nos culpas susurrando en lo más profundo de tu corazón que nos deleitamos con figuras y tropos, debes saber que, de hecho, experimentamos un mayor placer al quedar satisfechos con la dulzura de las letras, que tú no puedes sentir al mirar imágenes.¹¹

En la Antigüedad y en la Edad Media, el libro litúrgico era considerado un “lugar sagrado”, como un “espacio sagrado” porque es, sobre todo, el lugar que contiene y transmite la palabra sagrada, los textos sagrados de la liturgia.¹² Este simbolismo del espacio sagrado vinculado al libro litúrgico toca también el aspecto más general del libro en la cultura medieval occidental. Michel Pastoureau destacó acertadamente la importancia simbólica de la palabra *liber*, cuya etimología se refiere a esa parte del árbol que se

¹¹ Citado por A. Erlande-Brandenburg, *De pierre, d'or et de feu. La création artistique au Moyen Age, IVe -XIIIe siècle*, Paris 1999, p. 92, según la traducción de E. De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, I, Brujas, 1946, p. 279. Sobre la producción de los manuscritos iluminados en la época carolingia, ver la síntesis reciente de J.P. Cailliet (*L'art carolingien*, Paris 2005, 164-232).

¹² Para la Antigüedad cristiana, véase A. Petrucci, *The Christian Conception of the Book in the Sixth and Seventh Century*, en *Writers and Readers in Medieval Italy. Studies in the History of Written Culture*, New Haven-London 1995, 19-42. Véase también el artículo muy bien documentado de C. Rapp (*Holy Texts, Holy Men and Holy Scribes. Aspects of Scriptural Holiness in Late Antiquity*, en: *The Early Christian Book*, Washington D.C. 2007, 194-222; agradezco a C. Rapp por haberme facilitado su artículo). Para la época carolingia, consultar el artículo sintético de P. Dinzelsbacher (*Die Bedeutung des Buches in der Karolingerzeit*, *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, XXIV, Frankfurt 1983, col. 258-287). Véase también la importante obra de J. Gellrich (*The Idea of the Book in the Middle Ages. Language Theory, Mythology and Fiction*, Ithaca 1985, 51-93).

encuentra entre la madera, es decir, el corazón del árbol, y la corteza que nosotros llamamos albura.¹³ Numerosos autores cristianos de la Antigüedad y la Edad Media recordaron este fuerte vínculo simbólico existente entre el *liber*, la albura del árbol y el *liber*, el libro. Isidoro de Sevilla escribe, por ejemplo: “El libro es esa capa interna de la corteza que contiene la madera. Por lo mismo, se llama libro a aquello sobre lo que escribimos porque, antes del uso del papiro y el pergamino, los libros se hacían con la albura de los árboles”.¹⁴ Sobre esta frase de Isidoro que explica la etimología del libro, Pastoureau señaló que dirige el simbolismo del libro hacia el mundo vegetal, en general, y hacia la madera, en particular. Sin embargo, la madera recuerda fundamentalmente la madera de la cruz sobre la que Cristo fue crucificado y en la que murió. En este sentido, es fácil establecer un poderoso vínculo simbólico entre el libro, el *liber* y el madero de la cruz de Cristo, considerados a la vez como objetos sagrados y como los “lugares”, como los “espacios” para la expresión de la dimensión sagrada del cristianismo. Hay que mencionar otro aspecto esencial del simbolismo del libro medieval. De hecho, la etimología de la palabra *liber* en relación con la madera y el libro remite a la idea de las capas de anillos de crecimiento de un árbol y el apilamiento de páginas de un manuscrito. En la Edad Media, se

¹³ M. Pastoureau, “La symbolique médiévale du livre”, en: *La symbolique du livre dans l’art occidental du haut Moyen Age à Rembrandt*, Paris 1995, 17-36.

¹⁴ Citado por M. Pastoureau, *op.cit.*, p. 21.

pensaba el mundo como “laminado”, como una pila de capas sucesivas y el libro refleja a la perfección esa dimensión simbólica de la concepción del mundo y del tiempo por parte de los hombres de la Edad Media.¹⁵

En la tradición antigua y medieval, el libro también se considera una imagen del mismo Cristo, cuyo texto fue escrito por el Espíritu Santo durante la encarnación.¹⁶ Desarrollando la metáfora que asimila a Cristo y el libro entre sí, ciertos autores medievales sostenían también que todo cristiano era una carta de Cristo que lo llevó a considerarse, individualmente, como el “libro del corazón”. Para entender este simbolismo, debemos recordar las palabras de san Pablo dirigidas a los corintios en su segunda epístola:

Vosotros sois nuestra carta, escrita en nuestros corazones, conocida y leída por todos los hombres. Evidentemente sois una carta de Cristo, redactada por nuestro ministerio, escrita no con tinta sino con el Espíritu del Dios vivo: no en tablas de piedra, sino sobre tablas de carne, en los corazones. (2 Cor. III, 2-3).

El tema del “libro del corazón”, imagen por excelencia de cada cristiano y consecuencia de la interpretación que hacen los teólogos del pasaje de la carta paulina, dio lugar a desarrollos posteriores, en particular por

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶ Dom J. Leclercq, “Aspects spirituels de la symbolique du livre au XII^e siècle”, en: *L’homme devant Dieu. Mélanges offerts au Père Henri De Lubac*, II, *Théologie*, LVII, Paris 1964, 63-72.

parte de Pierre le Mangeur en el siglo XII sobre el simbolismo de la fabricación del libro aplicado al cristiano, quien explica en particular que el pergamino es una imagen del corazón del cristiano que debe ser purificado y limpiado gracias a la acción del raspador sobre la piel de animal.¹⁷ Este simbolismo general del libro en la Edad Media adquiere aspectos más específicos cuando se trata de la Biblia o de un libro litúrgico. En efecto, la Biblia y ciertos libros litúrgicos contienen la palabra sagrada y están, como tales, investidos de una dimensión sagrada que se aplica al texto y al objeto, es decir, a la materialidad de los manuscritos que contienen el texto. La Biblia y varios libros litúrgicos contienen la memoria de la historia sagrada de la revelación. En la definición que da de los diferentes lugares sagrados de la Biblia, Rabano Mauro insiste en la idea de que estos lugares están presentes en los sagrados libros bíblicos.¹⁸ Podríamos formular esta idea de la siguiente manera: el libro es un espacio sagrado y describe los lugares de la expresión de Dios. Como también recordé antes, el cristianismo considera que el libro es una imagen de Cristo. En este sentido, podemos pensar que la apertura de los libros sagrados en el momento de su "puesta en acción" en la liturgia opera de una manera que es a la vez simbólica y

¹⁷ *Ibidem*, p. 66-69. El texto de Pierre le Mangeur (fallecido en 1179) se encuentra en *Patrologiae cursus completus, Series latina* (en adelante: *PL*), ed. J.-P. Migne, 171, Paris 1893, col. 814-818, que se le atribuye al obispo de Le Mans Hildeberto. Sobre este cambio en la atribución del texto, cf. J. Leclercq, *op. cit.*, p. 69.

¹⁸ Rabano Mauro, *De locis*, en: *De universo*, *PL* 111, Paris 1852, col. 367-370.

efectiva, una especie de desvelamiento de la palabra sagrada, apertura y acceso a un “espacio sagrado”, el de la revelación, que se difunde durante el desarrollo de la actuación ritual a partir de la *in presentia* de lo Invisible, en gran parte posible gracias a la apelación hecha a los sentidos en la recepción del texto sagrado, en función de la materialidad del libro y los materiales utilizados para su fabricación y de su organización gráfica e iconográfica. Recordemos también que en la época carolingia el libro litúrgico no solo era considerado como un espacio sagrado sino también como un objeto sagrado y eminentemente simbólico del significado teológico de la función litúrgica de quien lo posee y debe usarlo como parte de la liturgia. Esta fuerte connotación dada a los objetos utilizados durante la realización ritual no solo concierne al libro sino también, en diversos grados, a todos los instrumentos símbolos litúrgicos, símbolos teológicos e insignias litúrgicas, así como a quienes están a cargo de tal o cual aspecto del desarrollo de las ceremonias.¹⁹ El libro litúrgico de la época carolingia es, por tanto, un “espacio sagrado” y un objeto sagrado, pero también la insignia de una función litúrgica, como lo resume Amalario de Metz acerca del *cantatorium*, el cancionero litúrgico del solista que contiene solo los cantos intercalados entre las lecturas al inicio de la misa (responsorio, gradual y *Alleluia*), que a veces

¹⁹ R.E. Reynolds, *The Portrait of Ecclesiastical Officers in the Raganaldus Sacramentary and its Liturgic-canonical Significance*, *Speculum* XLVI (1971), 432-442 (reeditado en *Clerics in the Early Middle Ages*, en: *Variorum Reprints*, London 1998, cap. VII).

utiliza con los versos del ofertorio.²⁰ A propósito de este libro, Amalario escribe que “el cantor (en el ambón), sin razón imperiosa para leer su texto, sostiene en su mano el (*cantatorium*) con las placas (de marfil)”, poniendo el énfasis en la función honorífica del libro, considerado aquí como una insignia litúrgica del solista²¹. Sin embargo, la presencia de este libro es necesaria para la realización del rito, incluso si el subdiácono no lee el texto de las canciones porque las sabe de memoria, e incluso diría por su validez sacramental, porque, como hemos visto, el libro litúrgico no es solo un objeto práctico, utilitario, distintivo de la función litúrgica del celebrante, sino también y sobre todo, un espacio sagrado cuyo significado simbólico contribuye a la validez y sacramentalidad del rito y al carácter sagrado de la liturgia.²²

El libro del evangelio: espacio sagrado y libro-cuerpo al mismo tiempo

Todo lo dicho anteriormente sobre la dimensión simbólica del libro litúrgico, considerado como un espacio de revelación cuya “activación” opera en la liturgia mediante todos los aspectos de la materialidad

²⁰ E. Palazzo, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge, des origines au XIII^e siècle*, Paris, 1993, p. 95.

²¹ Amalario de Metz, *Liber officialis*, III, en: *Opera liturgica omnia*, ed. I. M. Hanssens, *Studi e Testi*, CXXXIX, Città del Vaticano, 1950, p. 303.

²² Lo que acaba de describirse a propósito del *cantatorium* vale también, por ejemplo, para los famosos rollos del *Exultet* de Benevento de los siglos X al XII; cf. T.F. Kelly, *The Exultet of Southern Italy*, New York-Oxford, 1996. Véase también el catálogo: *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma, 1994.

del manuscrito y muy atractivo para la sensorialidad, es especialmente adecuado para el caso específico de los libros de los evangelios. Thomas Lentjes destacó recientemente el doble carácter, material y simbólico, de la presencia del libro de los evangelios en la liturgia, claramente visible en su puesta en escena ritual durante el avance de las celebraciones.²³ En los *Ordines Romani* de la Antigüedad y transmitido en la Alta Edad Media, el libro de los evangelios utilizado en la liturgia eucarística, para permitir la lectura de la perícopa evangélica antes de la consagración de las especies, subraya el carácter sagrado del objeto, que revela la concepción sagrada del libro y su contenido desarrollado por los teólogos.²⁴

En el transcurso de la misa, el libro de los evangelios prefigura y anticipa la presencia real de Cristo en la eucaristía realizada en el momento de la consagración. Por medio de los textos sagrados contenidos en el manuscrito de los evangelios, la presencia de Cristo se hace efectiva. Así, el libro de los evangelios es considerado como la verdadera presencia de Cristo en la liturgia de la misa porque,

²³ T. Lentjes, *Textus Evangelii. Materialidad y puesta en escena del texto en la liturgia*, en: *Textus im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*, Göttingen, 2006, 133-148. Véase también: A. Petrucci, *The Christian Conception of the Book*, New Haven-London, 1995, 23-25. De manera más general, véase también: H.L. Kessler, *Seeing Medieval Art, Rethinking the Middle Ages*, I, Peterborough, 2004, 87-105.

²⁴ J.A. Jungmann, *Missarum sollemnia. Explicación genética de la misa romana*, trad. fr., II, *Théologie*, XX, Paris, 1952, 212-226. El autor ya había señalado que el cuidado y el lujo desplegados en los manuscritos de los evangelios en la Edad Media reflejaban la estima que se tenía por estos libros y por el texto que contenían (*op. cit.*, p. 212).

como vimos antes, el libro sagrado es Cristo. Sin embargo, el libro de los evangelios encarna a Cristo más que cualquier otra obra sagrada porque la presencia real del Salvador está tanto más marcada en cuanto que dicho libro contiene la historia de la vida de Cristo y su palabra que es difundida por el mundo y puesta en acción a tal efecto en el momento de la proclamación solemne del evangelio durante la actuación ritual. En este preciso momento de la liturgia de la misa, el lector del evangelio —por lo general, el diácono— se asocia simbólicamente al mismo Cristo proclamando su palabra a los fieles cristianos reunidos en la nave de la iglesia. Laurence Aventin destacó no hace mucho la correspondencia simbólica entre la alta topografía del ambón de la iglesia, el lugar de la proclamación del evangelio en el momento de la misa, y el monte que se elevaba sobre las llanuras y desde donde Cristo predicó.²⁵ En este sentido, el diácono es solo un mediador de la palabra de Cristo que él mismo pronuncia durante la liturgia a través de su activación sonora, es decir la lectura del texto, y el del manuscrito en su materialidad y su razón gráfica, que apela a todos los sentidos.

La puesta en acción del libro de los evangelios constituye una experiencia sensorial total, que provoca la presencia de lo Invisible a través de la

²⁵ L. Aventin, "El ambón, lugar litúrgico de la proclamación de la Palabra en la Italia de los siglos XII y XIII", en: *Prédication et liturgie au Moyen Âge*, Turnhout, 2008, 127-161, en particular pp. 139-142.

sagrada palabra declamada asegurando la *in presentia* de Cristo. En este caso, la sagrada presentación de Cristo en la liturgia se realiza no solo por la declamación de la palabra durante la lectura del evangelio que, en el momento de su lectura, se difunde en el espacio de la iglesia-construcción y, sobre todo, en el espacio infinito de la Iglesia. Pero esta "implementación de la presencia" también la lleva a cabo el propio manuscrito y todos sus componentes materiales al apelar a los sentidos y su activación ritual. Para ello es necesario añadir que la presencia de Cristo se actualiza también a través de la figura del lector ordenado para esta acción litúrgica: el diácono es el Cristo mismo que declama su palabra sin que esto sea enteramente comparable a la sacralidad del sacerdote que consagra la eucaristía y a quien los teólogos considerarán gradualmente, a partir del XII siglo, como encarnación de Cristo mismo celebrando la eucaristía.²⁶

La asociación, incluso la asimilación, entre Cristo y el lector a la hora de leer el evangelio en la misa es, en parte, legitimada por la idea según la cual, en el momento del anuncio del evangelio, la palabra no solo es leída por el oficiante sino, sobre todo, "puesta en acto", hasta hacer real la presencia de Cristo a través de sus palabras, que salen en ese momento del libro de los evangelios, el cual resulta

²⁶ François Avril, "Una curiosa ilustración del Corpus Christi. La iconografía de Cristo sacerdote elevando la hostia y su difusión", en: *Rituels. Mélanges offerts au Père Gy*, Paris, 1990, 39-54.

también una forma de la encarnación de Cristo. Esta asociación también está legitimada por el hecho de considerar a Cristo como oficiante del ritual que a veces puede proceder de la lectura de la sagrada palabra en la liturgia, si nos remitimos al pasaje del Evangelio de Lucas (Lc 4, 16-22):

Vino a Nazará, donde se había criado y, según su costumbre, entró en la sinagoga el día de sábado, y se levantó para hacer la lectura. Le entregaron el volumen del profeta Isaías, y desenrollando el volumen, encontró el pasaje donde estaba escrito: *El espíritu del Señor sobre mí, porque me ha ungido para anunciar a los pobres la Buena Nueva, me ha enviado a proclamar la liberación a los cautivos y vista a los ciegos, para dar la libertad a los oprimidos y proclamar un año de gracia del Señor.* Enrollando el volumen lo devolvió al ministro y se sentó, En la sinagoga todos los ojos estaban fijos en él. Comenzó, pues, a decirles: "Esta Escritura, que acabáis de oír, se ha cumplido hoy". Y todos daban testimonio de él y estaba admirados de las palabras llenas de gracia que salían de su boca. Y decían: "¿No es éste el hijo de José?"

Curiosamente, el pasaje de Lucas no parece haber dado lugar a una tradición iconográfica que podría haber constituido un caso iconológico ritual significativo generado por un episodio de la vida de Cristo, cuyo énfasis está en la liturgia. Nada de esto ocurrió en Occidente, pero conocemos imágenes que ilustran la perícopa de Lucas contenida en los libros

del evangelio bizantino producidos para su lectura en misa. Entre estos ejemplos, es necesario destacar el interés que representa la imagen pintada en un leccionario del siglo XI, ahora conservado en Florencia (Bibl. Laur. Med. Palat. 244, fol. 30v). Sobre él, Robert Nelson hace notar que la ilustración de la perícopa de Lucas muestra una escena litúrgica de Cristo como oficiante, de cara a un púlpito sobre el que descansa un libro —y no un pergamino como hubiera debido ser por fidelidad al texto del evangelio—, similar a los responsables de esta lectura durante la fiesta del primero de septiembre que, en el calendario bizantino, marcaba el comienzo del ciclo de las principales fiestas cristianas, así como del año administrativo.²⁷

En diferentes momentos de la liturgia eucarística, la puesta en escena del libro de los evangelios subraya fuertemente el carácter sagrado del libro y la materialidad del manuscrito. Por ejemplo, se lo lleva en una procesión y se lo aclama como la palabra de Cristo. Una vez colocado en el altar o en el púlpito, el libro de los evangelios es besado por el celebrante y por el diácono que está a punto de leer la perícopa del día. Como creo haber demostrado

²⁷ Robert Nelson, *Empathetic Vision: Looking at and with a Performative Byzantine Miniature*, *Art History* XXX (2007), 489-502. En este contexto, se puede poner en paralelo la enunciación de la Palabra sagrada por el mismo Cristo mostrada en la imagen del leccionario bizantino, con las representaciones de los evangelistas, de pie, sosteniendo el libro y la estola, en ciertas pinturas de libros de evangelios del Alto Medievo. Sobre este tema, ver el fino análisis de Marie Besseyre ("Une iconographie sacerdotale du Christ et des évangélistes dans les manuscrits bretons des IX^e et X^e siècles", *Pecia* XII (2008), 7-26).

sobre un famoso evangeliario carolingio, el Evangelio de Godescalco (París, BNFn.a.l. 1203), el aspecto material de estos manuscritos de los evangelios, en particular la decoración, refleja la fuerte dimensión simbólica adjunta a este libro, a su texto y a su carácter sagrado, convirtiéndolo en un verdadero espacio sagrado cuya misión en la acción ritual es invocar a los sentidos para lograr la presencia eficaz de lo divino. A propósito del carácter sagrado del libro litúrgico carolingio, en particular los libros de los evangelios, me gustaría recordar que es común ver en las páginas de estos libros los inventarios de los tesoros de iglesias y catedrales transcritos, copiados. En un estudio sobre el lugar de los libros en los tesoros de la Alta Edad Media, desarrollé una idea según la cual dichas transcripciones de inventarios de tesoros en los libros del evangelio de la época carolingia eran intencionales, hasta el de concederles estos libros, a estos objetos, un valor sagrado que les permitía ser tenidos como verdaderos "espacios sagrados".²⁸ De hecho, ¿qué otro libro, más que la colección de palabras y gestos de Cristo, tuvo el poder de conferir a la lista de bienes más preciados de una abadía o de una catedral el carácter sagrado necesario para la valorización del patrimonio espiritual de una Iglesia? En cierto sentido, se podría decir a este respecto que el hecho de transcribir la lista de bienes

²⁸ Éric Palazzo, "Le livre dans les trésors du Moyen Âge. Contribution à l'histoire de la memoria médiévales", *Annales, Histoire, Sciences sociales* LII (1997) 1, 93-118, en particular pp. 105 y ss.

del tesoro de una iglesia en este “espacio sagrado” particular, que es el libro de los evangelios, actúa como una forma de sacralización del inventario mismo y de los objetos contenidos en él. Es precisamente el hecho de considerar el libro de los evangelios como un “espacio sagrado” lo que posibilita la expresión de la preservación y de la protección de los objetos del tesoro a través de la lista transcrita en el manuscrito. Además, los libros del tesoro de la época carolingia son estimados como manifestaciones materiales, tangibles, concretas, no solo de la riqueza de una iglesia y de su poder temporal, sino también de su poder espiritual, porque algunos de ellos —la mayoría de los cuales son además libros litúrgicos— eran juzgados como instrumentos de la memoria y a veces incluso como reliquias. Entre los objetos del tesoro, los libros de las funciones litúrgicas parecen ser los más representativas de la memoria fundacional de un monasterio o de una iglesia, del mismo modo que los cartularios desempeñaron un papel esencial en la perpetuación de la memoria temporal, como bien lo ha demostrado Patrick Geary.²⁹

El “sacramental” de Metz: teología y liturgia del “libro-cuerpo”

²⁹ Patrick Geary, “Entre gestion et Gesta”, en *Les cartulaires. Actes de la table ronde* (Paris, 5-7 de diciembre de 1991), *Mémoires et documents de l'École des chartes*, XXXIX, Paris, 1993, 13-26.

El sacramental de Metz pertenece a la categoría de manuscritos de lujo, producidos en los prestigiosos *scriptoria* carolingios. Hoy conservado en París (BNF lat. 1141), sin duda fue realizado en el entorno artístico de Carlos el Calvo hacia el año 870. No se sabe mucho sobre la historia de este códice antes de 1732, cuando fue adquirido para la colección real, entre otros bienes que pertenecían a Colbert.³⁰ Este último compró el manuscrito en 1675 entre los libros que forman parte del patrimonio de Jean Ballesdens. Anteriormente, es posible que se haya conservado hasta el siglo XVII en el tesoro de la catedral de Metz. Consta de un único cuaderno de diez folios. Mide 270 mm por 210 y es lícito preguntarnos si se trata de un sacramental inacabado o fragmentario o si se trata de un manuscrito homogéneo desde el punto de vista codicológico, una especie de *libellus* festivo para la celebración porque su texto se limita al canon de la misa, destinado en la consagración de la eucaristía. Hasta la fecha, la mayoría de los autores han optado por la primera posibilidad y lo consideraron como inacabado o fragmentario. Para defender esta hipótesis, a menudo se invoca la presencia, al inicio del manuscrito, del título del sacramental *Incipit liber*

³⁰ Sobre este manuscrito, la bibliografía esencial es la de Friedrich Mutherich (*Sakramentar von Metz. Fragment ms. Lat. 1141*, Biblioteca Nacional, Graz, 1972; Wolfgang Koehler y Friedrich Mutherich, *Die Hofschule Karls des Kahlen, Die karolingischen Miniaturen*, V, Berlin, 1982, 40-42, 165-174; Friedrich Mutherich y Jürgen Gaehde, *Peinture carolingienne*, París, 1977, p. 27); Jean-Philippe Caillet, *op. cit.*, 224-225, así como la nota del catálogo de la exposición *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, París, 2007, 116-119.

sacramentorum de circulo anni a sancto Gregorio... lo que podría sugerir que lat.1141 debería haber sido un sacramental completo. Por mi parte, no adhiero a esta forma de considerarlo. Por un lado, el aspecto codicológico del manuscrito no sugiere ninguna forma de mutilación y no permite pensar que podría haber sido un manuscrito inacabado. Por otra parte, el contenido textual del código es perfectamente homogéneo y no está mutilado, ya que este es el texto del canon de la misa.

En fin, se ha podido mantener muy bien el título del sacramentario gregoriano a la cabeza de un *libellus* que no estaba destinado a contener más que el canon de la misa para referirse a la autoridad litúrgica que constituía luego el sacramental, que se supone escrito por Gregorio Magno, y esto, sin haber tenido la idea de realizar un sacramental completo. Estas observaciones nos habilitan a pensar que el lat. 1141 pertenece a la categoría de los *libelli* litúrgicos muy comunes en la Alta Edad Media.³¹ Pero resulta que algunos de estos *libelli* contenían el canon de la misa más frecuentemente asociado con otros géneros de textos. Por todas estas razones, estoy convencido de que el sacramental de durante grandes ocasiones litúrgicas.³² Por lo que respecta al *libellus* de París,

³¹ Éric Palazzo, "Le rôle des libelli dans la pratique liturgique du haut Moyen Âge. Histoire et typologie", *Revue Mabillon, Nouvelle Serie*, 1 (1990), 9-36.

³² Esta es ya la hipótesis emitida por Klaus Gamber (*Codices liturgici latini antiquiores, Spicilegii friburgensis - subsidia* 1/2, Friburg, 1968, 771, 357-358; y *Codices liturgici latini antiquiores. Supplementum*, en: *Ergänzungs- und Registerband, Spicilegii friburgensis - subsidia* 1A, Friburg, 1988, 771, p. 87). Se puede comparar con el manuscrito latino

también podría Metz, al que sería mejor llamarlo de otra manera, dado que la palabra sacramental es en este caso engañosa e inexacta: es, en realidad una redacción litúrgica de lujo, perfectamente homogénea desde el doble punto de vista codicológico y textual, destinada a la celebración de la misa, que debió haber sido utilizado durante la celebración litúrgica de la coronación de Carlos el Calvo como rey de Lotaringia en Metz en 869. Incluso si ningún indicio permite afirmar esta hipótesis, es claro reconocer que podría explicar el origen de esta magnífica redacción litúrgica, posiblemente hecha *ad hoc* para la ceremonia ritual de la coronación de Carlos el Calvo el 9 de septiembre de 869. Como ya se mencionó, varios autores destacan que la circunstancia de la coronación del rey de Lotaringia también podría explicar la presencia en el manuscrito de la imagen del folio 2v que representa a un soberano carolingio flanqueado por dos obispos y recibiendo la corona colocada sobre la cabeza del rey por la mano de Dios (Fig. 1).

Así, la imagen podría presentar al propio Carlos el Calvo en persona, aunque representado bajo rasgos anónimos, rodeado por los arzobispos de Reims y de Trèves presentes en Metz durante la ceremonia. Además de esta posible alusión al acontecimiento litúrgico del año 869, la iconografía de este cuadro

1141 el sacramentario llamado de Fleury, atribuido al artista milanés Nivardus, realizado en el primer cuarto del siglo XI, también constituido solo por diez folios, que contiene principalmente el canon de la misa y está ricamente ilustrado (Los Ángeles, Getty Museum, ms. Ludwig, V 1, 83 MF. 76; *Chefs d'œuvre du J. Paul Getty Museum. Manuscrits enluminés*, Los Angeles, 1997, p. 47).

resume también, y de manera particularmente notable, los fundamentos de la teología política de los soberanos carolingios, incluido Carlos el Calvo. De hecho, es necesario destacar que el gesto de la coronación del soberano por la mano de Dios expresa con claridad uno de los aspectos esenciales de la teología política de los carolingios, que pone énfasis en el origen divino del rey. A eso hay que añadir la presencia a ambos lados del soberano de dos obispos que, quizás en representación de los arzobispos de Reims y Trèves, también exhiben los símbolos del clero cuyo papel principal consiste en apoyar al soberano en el ejercicio del poder. En este sentido, la posición de supervisión del rey, por parte de los dos eclesiásticos, expresaría visualmente este papel de apoyo proporcionado al soberano por el clero. Por razones iconográficas e históricas, he propuesto en otra parte reconocer también en estos obispos las representaciones de los papas Gregorio Magno y Gelasio, a quienes se atribuyó la composición de un tipo de sacramental en la época carolingia, debido, entre otras cosas, a la implicación de Carlos el Calvo, siguiendo a sus ilustres predecesores, en particular Carlomagno, en la promoción de estas dos versiones del sacramental con fines políticos.³³ En lat. 1141, tendríamos así una doble representación de san Gregorio como supuesto autor del sacramental

³³ Éric Palazzo, "Les sacramentaires de Fulda. Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne", *Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen*, LXXVII, Münster, 1994, 68-69.

gregoriano porque el folio 3 de lat. 1141 (Fig. 2) contiene una imagen de Gregorio Magno, cuya imagen del autor inspirado por el Espíritu Santo es más tradicional que la figura del folio 2v. Todas estas hipótesis siguen siendo inciertas y aún dividen a los investigadores.³⁴

A propósito del retrato del autor en el *libellus* litúrgico de Metz, Florentino Mutherich ya había destacado la originalidad iconográfica que constituye la presencia de los escribas que transcriben la palabra inspirada del papa así como la representación anecdótica del levantamiento del telón que separa a los protagonistas por parte de uno de los escribas, desconcertado por las frecuentes y prolongadas pausas observadas por Gregorio Magno al dictar sus homilías sobre Ezequiel.³⁵ Esta pintura del folio 3 compone con otras el ciclo iconográfico de este manuscrito de solo diez folios. Además de la imagen teológico-política del folio 2v comentada

³⁴ Véase además: Jacques Croquison, "Le sacramentaire Charlemagne", *Cahiers archéologiques* VIII (1952), 55-70 (en especial pp. 67-68). Por su parte, Florentine Mutherich y Percy Ernst Schramm consideran que la escena del folio 2v del manuscrito latino 1141 es una evocación de la coronación de Clodoveo, enmarcado por san Arnulfo y Pipino el Breve, y que constituye en cierto modo una imagen alegórica de la consagración que designa a Clodoveo como prototipo de Carlos el Calvo (Friedrich Mutherich, Percy Ernst Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern in Bildern ihrer Zeit (751-1190)*, Múnich, 2003, 169-170). Esta identificación es retomada por Thomas Orlowski, "La statue équestre de Limoges et le sacre de Charles l'Enfant. Contribution à l'étude de l'iconographie politique carolingienne", *Cahiers de civilisation médiévale* XXX (1987), 131-144, en particular pp. 138-139. Más recientemente, Anne-Orange Poilpré, considera el manuscrito incompleto y prefiere simplemente recordar que se desconoce la identidad del príncipe representado, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident, V^e-IX^e siècle*, Paris, 2005, p. 269.

³⁵ Friedrich Mutherich y Jürgen Gaehe, *op. cit.*, p. 96.

anteriormente y el de San Gregorio, el lat. 1141 contiene otras tres pinturas a toda página: la jerarquía celeste (fol. 5v, Fig. 3), la *Maiestas Domini* que, excepcionalmente en la ilustración del canon de la misa, se representa dos veces (fol. 5r, Fig. 4 y fol. 6r, Fig. 5) y la crucifixión asociada al inicio de la oración *Te igitur* de la plegaria del canon de la misa (fol. 6v, Fig. 6). A este rico conjunto que presenta temas habituales en aquella época para ilustrar el canon de la misa en el sacramental, agreguemos que la iconografía ornamental de las diez hojas expresa también el carácter precioso y lujoso del manuscrito. El texto del canon está escrito en letras doradas sobre bandas moradas, separadas alternativamente por bandas de color verde o azul. El uso del oro también es dominante en la decoración ornamental, lo que enfatiza su carácter suntuoso, así como la presencia de marcos ricamente decorados con motivos vegetales en oro y plata realzados con blanco.

Lo esencial de la decoración iconográfica de lat. 1141 se compone de pinturas a página completa de los temas de la *Maiestas Domini* en dos representaciones de la crucifixión *Te igitur* y la jerarquía celestial. Sobre este último, he mostrado en otro lugar que se inscribía en la tradición iconográfica de la ilustración del Apocalipsis y las imágenes de la adoración del Cordero del sacrificio.³⁶ En el contexto del *libellus* litúrgico de Metz, que contiene el texto del

³⁶ Éric Palazzo, *Les sacramentaires de Fulda...*, p. 74.

canon de la misa con miras a la consagración de la eucaristía, podemos suponer que la jerarquía celestial, situada justamente delante de una de las imágenes de la *Maiestas Domini*, participa en un conjunto iconográfico centrado en la alabanza a Cristo por los santos, inspirados en la ilustración de la adoración del Cordero en el Apocalipsis, así como por representaciones de la adoración de la Iglesia. Por su parte, las imágenes de la *Maiestas Domini* y de la crucifixión *Te igitur* forman un conjunto coherente desde el doble punto de vista litúrgico y teológico juntos, cuya frecuencia es muy fuerte en la ilustración del canon de la misa en los sacramentarios de la Edad Media.³⁷ La primera actuación de la *Maiestas Domini*, en el folio 5r (Fig. 4), se sitúa al principio del prefacio común del canon de la misa en el momento del *Vere dignum*. Vemos a Cristo en una mandorla doble de la tradición iconográfica de Touraine, rodeada de los vivientes y acompañada por una cohorte de ángeles, incluido un serafín. La segunda imagen de la *Maiestas Domini* de lat. 1141 (fol. 6r, Fig. 5) está colocada al final del texto del prefacio que termina con la evocación de la alabanza del Señor en los cielos por las diferentes categorías de ángeles, incluidos los serafines, y por la triple invocación del *Sanctus*. Aquí Cristo está rodeado por dos serafines y las personificaciones de la tierra y

³⁷ Rudolf Suntrup, *Te igitur-Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften*, en *Text und Bild*, Wiesbaden, 1982, 278-382. El autor ofrece un comentario breve sobre la *Maiestas Domini* y la crucifixión *Te igitur* del manuscrito latino 1141, p. 347.

el océano y se enfrenta a la representación de la jerarquía celestial que se muestra en el folio 5v.

Esta pintura hace referencia al texto de la visión de Isaías (Is VI, 3) que finaliza con la triple invocación al Señor: *Sanctus, sanctus, sanctus* — transcrita justamente debajo de la pintura— y sabemos que constituye una fuente importante para el tema de la *Maiestas Domini*. Varios autores que han escrito sobre estas imágenes de la *Maiestas Domini* de lat. 1141 han señalado con razón su conexión iconográfica con la escuela de Tours y su tradición iconográfica del tema de la *Maiestas Domini*, en particular sobre la doble mandorla, y también han apuntado el origen de ciertos detalles iconográficos en la primera visión de Ezequiel, en particular con respecto a la mandorla representada en el folio 6r cuyo borde está salpicado de estrellas.³⁸ Al lado de las originalidades iconográficas, estas pinturas también han llamado la atención por la presencia de la hostia ostensiblemente sostenida por Cristo en su mano derecha. Siguiendo las investigaciones de Meyer Schapiro sobre este motivo, hoy en día se acepta comúnmente que la iconografía de Cristo con la hostia incluido en el tema de la *Maiestas Domini* expresa, a

³⁸ Véase en particular: Marco Angheben, “Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin”, en *Les fonts de la peinture romànica, Ars picta. Temes*, I, Barcelona, 2008, 57-95, en particular pp. 65-67. Véanse también los comentarios de Piotr Skubiszewski, *Maiestas Domini et liturgie*, en “Cinquante années d'études médiévales. A la confluence de nos disciplines”. *Actes du colloque organisé à l'occasion du cinquantième de la CIESCM* (Poitiers, 1-4 de septembre de 2003), Turnhout, 2005, 309-408, en particular pp. 335-336.

través de la imagen, la defensa de la doctrina de la presencia real de Cristo en la hostia por los teólogos carolingios y otros que los siguieron.³⁹ Como tendré la oportunidad de recordar un poco más adelante, en Tours grandes figuras de la teología de la época carolingia, y luego nuevamente en el siglo XI, defendieron ardientemente el tema de la presencia real de Cristo en la hostia. En este contexto, es fácil entender que el motivo iconográfico que debe expresar visualmente esta opinión teológica se encuentre en los manuscritos resultantes de la producción de los *scriptoria* de Tours. En la época carolingia, el tema de Cristo en la hostia no aparece solo en la ilustración del canon de la misa: las imágenes de la *Maiestas Domini* también son frecuentes en las biblias y en los libros del evangelio. En otras palabras, este tema de fuerte connotación teológica no está asociado principalmente con el canon de la misa en los sacramentarios como se podría haber creído, dada la función de las oraciones litúrgicas de consagración en estrecha relación con la teología de la eucaristía.

Veremos, sin embargo, que la presencia del tema de Cristo en la hostia en la ilustración del canon de misa de lat. 1141 adquiere una dimensión particular por su presencia en un libro litúrgico destinado a la celebración de la eucaristía. El contexto

³⁹ Meyer Schapiro, "Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problems", en *Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Green*, Princeton, 1954, 331-349.

litúrgico de la representación de la *Maiestas Domini* en lat. 1141 ha sido señalado con razón por varios autores, que insistieron en la idea de que permitía significar la ascendencia divina de la Iglesia y de la liturgia terrena.⁴⁰ Otros autores, por su parte, destacaron que la presencia conjunta de la *Maiestas Domini* y la crucifixión y la oración *Te igitur* iba en la dirección de la afirmación visual de la doble naturaleza de Cristo, en el momento mismo del ritual de consagración.⁴¹ En el folio 6v (Fig. 6) del *libellus* del canon de misa de la Biblioteca Nacional, vemos la imagen habitual de los sacramentarios carolingios para ilustrar el inicio de las oraciones de consagración que comienzan con *Te igitur*. Cristo está representado en la cruz, vencedor de la muerte, simbolizada por la serpiente entrelazada al pie de la Cruz. Tiene los ojos abiertos para expresar su triunfo sobre la muerte que es parte de la dimensión cósmica del espacio y del tiempo simbolizada por la presencia, a ambos lados de la cruz, en la parte superior de la imagen, de las personificaciones del sol y la luna, cada una inscrita en un medallón. Este motivo pertenece a la iconografía tradicional del tema desde la época paleocristiana. La crucifixión se integra en un conjunto ornamental de una gran riqueza, compuesto por variados motivos vegetales. En ambos extremos de los brazos de la cruz,

⁴⁰ Adeline O. Poilpré, *op. cit.*, 269-270.

⁴¹ Helmut L. Kessler, "Neither God nor Man. Words, Images and the Medieval Anxiety about Art", *Rombach Wissenschaften - Reihe Quellen zur Kunst*, volumen 29, Freiburg im Breisgau - Berlin - Wien, 2007, p. 94.

así como en su parte inferior, notamos la presencia de patrones geométricos destinados a recordar no solo la cruz sino también la letra T al comienzo de la primera palabra de la oración *Te igitur*. Es difícil ver la secuencia de letras de la fórmula litúrgica a la izquierda de Cristo en la cruz, donde es posible descifrar la inscripción *Te igitur* en letras doradas, alojadas en un espacio rectangular con fondo morado. La iconografía de esta pintura enfatiza clara y principalmente el tema de la crucifixión antes de indicar que es el comienzo del texto de la primera oración del canon de la misa.

Esta imagen es complementaria de las de la *Maestas Domini* en el mismo manuscrito desde la perspectiva iconográfica y litúrgica. En el plano litúrgico es necesario subrayar, en primer lugar, que los dos temas en cuestión ilustran cada uno una parte del texto del canon —el prefacio de la *Maestas Domini* y la primera oración de consagración para la crucifixión— de una manera que es, a la vez, parcialmente literal y teológica, en cuanto al prefacio y la *Maestas Domini*; únicamente por su importancia en relación con la teología de la eucaristía para la crucifixión. De hecho, el texto de la oración *Te igitur* no contiene ninguna alusión a la crucifixión. La complementariedad iconográfica entre las dos imágenes se relaciona con la expresión de la dimensión celestial y escatológica de estos temas. En efecto, ya hemos visto que las dos imágenes de la *Maestas Domini* apuntaban entre otras a enfatizar

el orden celestial establecido por el reinado de Cristo después de su muerte en la cruz y su resurrección a la que contribuye la celebración de la eucaristía. Como observó acertadamente Lawrence Nees, la dimensión celestial de la gloria de Cristo en la eternidad a través de su cuerpo glorificado también está significada en la imagen de la crucifixión de lat. 1141 por el uso de azul en la letra cruzada T que se puede comparar con el mismo motivo en la imagen de la crucifixión —*Te igitur* en el sacramentario de Gellone realizada en la segunda la mitad del octavo siglo (París, BnF lat. 12048, fol. 143v, fig. 7)—.⁴² Tras el recordatorio de las principales características codicológicas y litúrgicas del lat. 1141, así como la presentación de las principales líneas de la iconografía de sus ilustraciones, centrémonos ahora en la forma en que esta imagen visual y textual contribuye a hacer de este manuscrito destinado a la consagración de la eucaristía la expresión perfecta del “libro-cuerpo”.

En el ámbito de la teología la eucaristía, la época carolingia está marcada por la viva controversia sobre la presencia real del cuerpo de Cristo en la hostia consagrada. Grandes teólogos del siglo IX estuvieron en oposición sobre este tema central de la teología cristiana, unos defendiendo la idea de la no transformación sacramental de la hostia en el cuerpo

⁴² L. Nees, “On the Image of Christ Crucified in Early Medieval Art, en *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*”. *Atti del convegno internazionale di Engelberg (13-16 settembre 2000)*, Lucca, 2005, 345-385, en particular pp. 367-368.

de Cristo después de la consagración, y otros afirmando el cambio de naturaleza del pan y del vino en el cuerpo y sangre del Señor, es decir, una transustanciación⁴⁴. En el siglo IX, vivieron y trabajaron en Tours los principales defensores de la teología de la presencia real. Paschase Radbert escribió una primera versión de su *De corpore et sanguine Domini* entre 831 y 833 y preparó una revisión alrededor 843-844 con vistas a presentárselo a Carlos el Calvo, entonces rey de Francia Occidental. En este tratado, relevante para comprender la teología de la eucaristía en la Edad Media, Paschase Radbert defiende principalmente la idea según la cual se convierten el pan y el vino, durante la consagración en la liturgia de la eucaristía, en el verdadero cuerpo “histórico” y verdadera sangre de Cristo. La afirmación de esta teoría de Paschase Radbert se basa en gran medida en la ecuación perfecta entre la eucaristía, las Sagradas Escrituras y el cuerpo de Cristo.⁴³ De tal manera, en el momento de la consagración del pan y del vino, la transformación sacramental de las especies pone “realmente” a la asamblea en presencia del cuerpo de Cristo, que es también —en ese momento del ritual— la plena manifestación de las Escrituras. Sin embargo, según los teólogos, la percepción de la transformación sacramental que pone al hombre realmente en

⁴³ Entre la abundante bibliografía relativa a estas cuestiones, véase en particular: Christine M. Chazelle, “Figure, Character, and the Glorified Body in the Carolingian Eucharistic Controversy”, *Traditio* 47 (1992), 1-36.

presencia del cuerpo de Cristo opera esencialmente a través de la “vista”, el poder de la visión considerado aquí como sentido visual y como capacidad del hombre para activar su visión interior, de carácter espiritual.⁴⁴

En el lat. 1141, *libellus* litúrgico elaborado para la consagración de las especies durante la liturgia eucarística, la expresión de “ver” es particularmente fuerte, tanto con respecto al texto como a la iconografía de las pinturas. Lat. 1141 contiene el canon de la misa, es decir todas las oraciones pronunciadas por el celebrante en el momento de la consagración, haciendo efectiva y “real”, cuando se pronuncia al mismo tiempo que el sacerdote realiza los gestos litúrgicos apropiados, la presencia del cuerpo de Cristo en el ritual de la eucaristía. Sobre el texto del canon de la misa y de la oración inicial, *Te igitur*, los teólogos medievales desarrollaron una idea según la cual la representación de Cristo en cruz pegada a la letra T constituía prácticamente la representación real de la pasión de Cristo que el sacerdote celebra con el manuscrito que contiene la imagen de la crucifixión: *Te igitur* podía ver y contemplar con los ojos del corazón.⁴⁵ En el mismo sentido, por ejemplo, se

⁴⁴ Sobre esta cuestión, véase el excelente panorama realizado por David F. Appleby a partir de los escritos de Pedro el Venerable en el siglo XII, que se inscriben en una tradición que remonta a la época carolingia y a los debates sobre la controversia de la presencia real del cuerpo de Cristo en la hostia consagrada (David F. Appleby, “The Priority of Sight according to Peter the Venerable”, *Medieval Studies* 60 (1998), 123-157).

⁴⁵ Cf. Suntrup, *op. cit.*, *passim*. En época carolingia, Amalario de Metz, al comentar el *Te igitur* propone una interpretación relacionada con la alegoresis bíblica pero que

expresó Sicardo de Cremona en el siglo XII, en su *Mitrale*, siguiendo una tradición exegética que se remonta a la época carolingia.

Así, es dable postular la perfecta equivalencia entre el texto del canon de la misa y la imagen de la crucifixión adjunta a la oración *Te igitur*, ambas contenidas en el libro, y la idea teológica de la presencia real del cuerpo de Cristo durante la eucaristía en las especies consagradas. A partir de ahí, y dada la equivalencia entre el cuerpo de Cristo, las Sagradas Escrituras y la hostia consagrada, podemos plantear la hipótesis según el cual el libro litúrgico destinado a la consagración durante el ritual de la misa, el sacramental y, en el caso del lat. 1141, la redacción del canon de la misa, es también una forma de encarnación de Cristo que el celebrante puede ver, y es posible contemplar, a través de la presencia real del Señor sobre la imagen de la crucifixión-*Te igitur*. Ahora bien, para esto, el “ver” del sacerdote celebrante que ve con los ojos del corazón, es decir con los sentidos espirituales, es decisivo en la calidad que tiene el libro de ser “libro-cuerpo”, en este caso el cuerpo de Cristo verdaderamente presente en el momento de la consagración de la eucaristía. En cierto modo, podemos hablar de lo sacramental, en general, y de la redacción del libelo del canon de la misa de la

también aborda, de vez en cuando, la teología del sacerdocio, centrada, entre otros aspectos, en la relación privilegiada entre el sacerdote y Cristo durante la celebración de la eucaristía (Amalario de Metz, *Liber officialis*, III, cap. XXII, en: *Opera liturgica...*, 329-337).

Biblioteca Nacional como un “libro-cuerpo” que pretendía representar a Cristo junto con su encarnación real en la hostia y vino consagrados. El libro aparece aquí como una de las posibles modalidades de la encarnación del Señor en el desarrollo de la liturgia de la misa, posible gracias a la activación sensorial de textos e imágenes por parte del celebrante en el momento mismo de la realización ritual de la consagración. Así, lat. 1141 realmente encarna a Cristo durante la celebración de la misa ante la hostia y el vino, por los cuales se realiza la transustanciación. Esta idea justifica plenamente la iconografía de Cristo con la hostia representada en el libelo de la Biblioteca nacional de Francia, que se relaciona sobre todo con la expresión de la controversia sobre la Eucaristía y que milita a favor de la afirmación de la presencia real del cuerpo de Cristo en la hostia. Pero, en estas representaciones de la *Maiesta Domini* de lat. 1141, el tema de Cristo en la hostia no solo se explica por el deseo de los diseñadores de imágenes y de los teólogos de mostrar simbólicamente la idea de la presencia real del cuerpo de Cristo en la hostia que fue debatido en círculos exégetas. En cierto modo, dichas imágenes son realmente el cuerpo de Cristo en la hostia presente en el “libro-cuerpo”, el manuscrito en sí, otra modalidad de la encarnación de Cristo en el ritual de la misa, cuyas dimensiones sensoriales visual y auditiva son activadas por el celebrante cuando pronuncia las palabras sagradas del canon de la masa. Podemos

asimilar las imágenes de la *Maiestas Domini* y la crucifixión-*Te igitur* de los sacramentarios en general de aquellos aparecidos en el siglo XII en la cara principal del frente del altar de Saint-Guilhem-le-Désert, que evocan muy claramente la idea del sacramental abierto sobre el altar (Fig. 8). Este parecido entre la decoración del altar de Saint-Guilhem-le-Désert y la ilustración del canon de la misa de sacramentarios y misales es tan fuerte que no podemos evitar ver el deseo de los diseñadores de estas imágenes del altar o de sus usuarios de reproducir, en la cara principal del altar, el libro litúrgico del celebrante abierto a doble composición mostrando la *Maiestas Domini* y la crucifixión a fin de activar un recordatorio mnemónico que combina la iconografía contenida en el libro litúrgico y puesta en acción durante el canon de la misa y el acto de consagración realizado en el altar.⁴⁶

Conclusión

Al final de esta contribución, que es a la vez exploratoria y analítica, espero haber demostrado la validez del concepto de "libro-cuerpo" aplicado a los manuscritos litúrgicos ilustrados de la Alta Edad

⁴⁶ Cf. Éric Palazzo, "L'autel de Saint-Guilhem-le-Désert et l'iconographie des autels portatifs du haut Moyen Âge, en Saint-Guilhem-le-Désert. La fondation de l'abbaye de Gellone. L'autel médiéval", *IV, Actes de la table ronde d'août 2002*, Montpellier, 2004, 115-123, en particulier p. 123; Elizabeth Garland, *L'autel dit de "Saint Guilhem" à Gellone: l'analyse iconographique au service de sa datation*, pp. 125-136. Véanse también mis observaciones en Éric Palazzo, *La peinture murale, l'enluminure et la liturgie: influences, interactions, échanges*, en *Les fonts de la peinture romànica...*, 13-26, en particulier pp. 23-24.

Media, destinados a la celebración litúrgica de la eucaristía. Al igual que traté de mostrar sobre la activación sensorial del evangelio de Godescalco (entre 781 y 783, París, BNF n.a.l. 1203) en la realización ritual desde todas sus dimensiones sensoriales consideradas desde su iconografía y el conjunto de su materialidad, me parece aceptable, siguiendo este artículo, sugerir que otros libros litúrgicos distintos de los reservados para la lectura de los evangelios —los libros de los evangelios y los evangeliarios— pueden interpretarse como modalidades de la encarnación de Cristo en el momento de la liturgia, anticipando en cierta manera el tema de la presencia real del Señor en la hostia después de la consagración de la eucaristía. Ello permite considerarlos como ejemplos de “libro-cuerpos” sensorialmente activados como parte de la liturgia. En este artículo, nos hemos ocupado de un *libellus* del canon de la misa cuyo texto, ilustraciones e iconografía, como el conjunto del objeto en su dimensión material, son activados por los sentidos en el momento de la realización del ritual, de tal manera que el objeto funcional se convierte en un “libro-cuerpo”: el cuerpo de Cristo participa plenamente en la expresión del significado teológico del ritual que se desarrolla a través del libro, en la liturgia de la misa. Con el objetivo de hacer posible este modo de encarnación de Cristo a través del libro litúrgico que contiene las oraciones del canon de la misa, para hacer la consagración y habilitar la presencia real del Señor

en el pan y el vino consagrados, la acción sensorial de la visión es determinante. De hecho, el uso litúrgico del *libellus* implica una fuerte exigencia para el sentido visual, si consideramos, en primer lugar, los gestos realizados por el celebrante durante la consagración, al mismo tiempo que utiliza el manuscrito que contiene las oraciones del canon y, en segundo término, determinadas características iconográficas de las ilustraciones del código que implican la puesta en acción de la vista por parte de quien celebra (iconografía de la *Maestas Domini* que muestra a Cristo levantando la hostia, una imagen de la crucifixión-*Te igitur* y su activación sensorial con fines litúrgicos y teológicos por el sacerdote que contempla esta escena con los ojos de su corazón).

En la época carolingia, existían previstos otros modos de ilustración del canon de la misa, destinados, como en el caso del *libellus* de la Biblioteca Nacional de Francia, a hacer "presente" de una forma u otra a Cristo o la exégesis teológica sobre la eucaristía a través del libro litúrgico en el desarrollo de la liturgia. En un artículo muy sugerente, Robert Calkins se ofreció a leer e interpretar las decoraciones arquitectónicas que lo acompañan, enmarcando las principales oraciones del canon de la misa en el sacramental de Drogon (París, BNF lat. 9428, Fig. 9 y 10), realizado a mediados del siglo IX en Metz, o incluso para ilustrar, en el mismo manuscrito, ciertas oraciones para la celebración de la Pascua, en relación con el significado simbólico dado

por Amalario de Metz al altar y el Santo Sepulcro.⁴⁷ En efecto, para el gran comentarista Amalario de Metz, un aspecto del simbolismo exegético del altar está vinculado a la comparación que podemos establecer entre este objeto y el Santo Sepulcro, la tumba de Cristo. Así, debemos leer e interpretar el altar cristiano como una imagen de lugar, del espacio sagrado que es el santo sepulcro, la tumba de Cristo. Muy sabiamente, Calkins propuso ver el reflejo de esta lectura simbólica y exegética del altar y el santo sepulcro en la iconografía de diseño arquitectónico destinada a enmarcar y resaltar los textos sagrados del canon de la misa y las oraciones de la misa pascual en el sacramental de Drogon. La presencia de estos motivos decorativos en el manuscrito, es decir, en el espacio sagrado del texto litúrgico y, más aún, en relación con las oraciones de consagración, no solo amplificarían la dimensión de la lectura sagrada de estos textos en relación con su valor sacramental, sino que contribuirían a la creación de un "lugar", un "espacio sagrado" en el manuscrito en sí mismo, asociado simbólicamente con otros lugares y espacios sagrados: el coro de la iglesia con el altar donde se realiza la celebración de la misa y donde tiene lugar la consagración de la eucaristía, así como el Santo

⁴⁷ Richard G. Calkins, "Liturgical Sequence and Decorative Crescendo in the Drogo Sacramentary", *Gesta*, volumen 25, 1986, 17-23. Sobre la dimensión litúrgica y teológica de ciertas iniciales historiadas del sacramentario de Drogon, véase Christine M. Chazelle, "An Exemplum of Humility: The Crucifixion Image of the Drogo Sacramentary", en *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, Ann Arbor, 2002, 27-35.

Sepulcro, espacio sagrado por excelencia del cristianismo, donde Cristo conquistó la muerte para la eternidad y experimentó la gloria de su resurrección. En el caso de las arquitecturas ornamentales y elementos decorativos del sacramentario de Drogon, podemos decir que, en la liturgia, ese espacio sagrado también está presente en el propio manuscrito. Ilustraciones del canon de la misa contenidas en el sacramentario de Drogon conforman elementos sensoriales, principalmente de naturaleza visual, esta vez ya no “la puesta en acción” litúrgica del texto y del libro-objeto que la contiene (como en el caso del evangelio de Godescalco el lat. 1141) sino de la “puesta en acción” de la exégesis de la liturgia, relativa al canon de la misa y la consagración de la eucaristía en el momento mismo de la actuación ritual. En otras palabras, durante la consagración, momento en que las oraciones del canon de la misa juegan un papel protagónico junto con gestos rituales y otros signos sensoriales, la activación visual por parte del celebrante de las imágenes exegeticas contenidas en el manuscrito presenta el comentario litúrgico de la misa y hace operativa la relación entre la liturgia eucarística y ciertos aspectos de su interpretación exegetica. Esta “puesta en acción” de las imágenes exegeticas del sacramental de Drogon tiene como efecto la activación de los sentidos —en particular, de la vista— de la exégesis sobre la liturgia en el mismo momento en que se lleva a cabo. Por tanto, es probable que, al consagrar las especies, el celebrante que

utilizaba este sacramental y su "razón gráfica", activaba el comentario exegético por la mirada, expresada a través del lenguaje iconográfico de las ilustraciones al tiempo que activaba en sí la memoria de la exégesis sobre la misa.

Para concluir, me parece necesario insistir en la necesidad de continuar en el futuro con las investigaciones sobre el libro litúrgico considerado como "libro-cuerpo", desde miradas cruzadas que reúnan la liturgia, la teología de la liturgia, la ilustración de manuscritos y su iconografía, así como la consideración de la fuerte dimensión sensorial de estos objetos destinados a ser activados por el significado en el momento de la realización ritual, con el fin de traer realmente a la existencia ciertas dimensiones ocultas del significado de la liturgia. Esto llevaría a ir aún más allá de la noción de objeto estrictamente funcional aplicada al libro litúrgico y completar nuestro conocimiento sobre cómo comprender el libro en la Edad Media: un objeto, un "libro-ícono"⁴⁸ o incluso un "libro-cuerpo".

Post scriptum

Este artículo ya estaba en prensa cuando pude realizar controles sobre el lat. 1141 gracias a la amabilidad de los curadores del departamento de manuscritos en la Biblioteca nacional de Francia, en particular Marie-

⁴⁸ Véase sobre este tema la importante contribución de Herbert L. Kessler, *The Book as Icon*, en *The Beginning: Bibles Before the Year 1000* (catálogo de una exposición, Freer Art Gallery), editado por M. P. Brown, Washington D.C., 2006, 76-103.

Pierre Laffitte y Marie-Thérèse Gousset, a quienes estoy muy agradecido. En lo que concierne a la codicología, el texto del canon de la misa y las ilustraciones que lo acompañan está bien copiado en un cuaderno de diez folios perfectamente homogéneos y cuyo reverso de la última hoja se ha dejado vacío, sin regulación visible. Esta configuración codicológica confirma la hipótesis de un *libellus* independiente de cualquier otro manuscrito. El cuaderno está precedido por cuatro hojas homogéneas y vacío de toda escritura. El manuscrito, tal como está hoy, contiene diez folios, también homogéneos a nivel codicológico, dejados en blanco y en los que no se ve ningún rastro de regla. Por mi parte, de ninguna manera tengo la impresión de que este segundo cuaderno estuviera destinado recibir la continuación del manuscrito para formar parte de un sacramental completo. Sobre la historia del manuscrito y su pertenencia hasta el siglo XVII al tesoro de la catedral de Metz, la discusión está registrada en un artículo sobre la copia de lat. 1141 realizada en el siglo XVII (París, BnF lat. 9447) que hace suponer que el libelo carolingio estaba en posesión del coleccionista Jean Ballesdens.⁴⁹

⁴⁹ E. Palazzo, "Une copie 'moderne' (Paris, BNF, lat. 9447) du libellus liturgique de Charles le Chauve (Paris, BNF, lat. 1141)", *Mélanges François Dolbeau* (2011).



Fig. 1. Paris, BNF, lat. 1141, fol. 2V, scène de couronnement



Fig. 2. Paris, BNF, lat. 1141, fol. 3R, portrait d'auteur: Grégoire le Grand



*Fig. 4. Paris, BNF, lat. 1141, fol. 5R, la
Maiestas Domini*

*Fig. 3. Paris, BNF, lat. 1141, fol. 5V, la
hiérarchie céleste*





Fig. 5. Paris, BNF, lat. 1141, fol. 6R, la Maiestas Domini



Fig. 6. Paris, BNF, lat. 1141, fol. 6V, la crucifixi



Fig. 7. Paris, BNF, lat. 12048, sacramentaire de Gellone, fol. 143v.

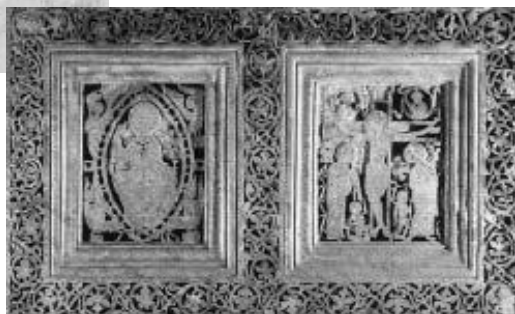


Fig. 8. Autel de Saint-Guilhem-le-Désert



Fig. 10. Paris, BNF, lat. 9428, sacramentaire de Drogon, fol. 14

Fig. 9. Paris, BNF, lat. 9428, sacramentaire de Drogon, fol. 10r.



VER Y ESCUCHAR LOS CANTOS DE LA MISA

Perspectivas de investigación sobre los cinco sentidos

Recientemente, los historiadores e historiadores del arte de la Edad Media se han interesado por los objetos litúrgicos y su materialidad, considerando en particular la cuestión de su activación durante la celebración litúrgica y lo que permite, desde el punto de vista del significado teológico, de cada uno de ellos. Por el lado de los historiadores del arte, pienso, entre otros, en el trabajo de Herbert Kessler, cuya obra *Seeing Medieval Art* abrió el camino para un nuevo acercamiento a la materialidad del arte medieval, junto a dos de sus artículos recientes que versan sobre la historia del arte medieval y sobre el *Speculum*.¹ En cuanto al arte bizantino, mencionaré el trabajo de Bissera Pencheva sobre íconos, así como su libro *Sensual Icons*, que permiten apreciar la dimensión activa de los íconos en la liturgia.² Carolyn W. Bynum, por su parte, estudió la noción de materialidad aplicada a los objetos de culto en la segunda mitad de la Edad Media. En particular, se dedicó a los relicarios y otros objetos para insistir en el hecho de que su uso en la liturgia realmente hacía presentes conceptos teológicos

¹ Helmut L. Kessler, *Seeing Medieval Art*, Petersborough, 2004. Id., "Speculum", *Speculum*, 86 (2011), 1-41.

² Bissera V. Pentcheva, "The Performative Icons", *The Art Bulletin*, 88 (2006), 631-655. Ead., *The Sensual Icon. Space, Ritual and the Senses in Byzantium*, Penn State University Press, 2010.

vinculados al significado ritual.³ Desde hace varios años, llevo a cabo una investigación en profundidad sobre los cinco sentidos en la cultura cristiana de la Antigüedad y la Edad Media de la que ya he dado resultados parciales en diversas publicaciones. Mi enfoque permite una comprensión del lugar central que ocupan los cinco sentidos en la liturgia cristiana y su significado teológico. En ese marco, considero el arte en la liturgia, y en particular, los objetos litúrgicos, como elementos esenciales del ritual, cuyo objetivo principal es ser activados por los cinco sentidos en la liturgia para hacer verdaderamente presentes y dar vida, en el momento mismo de la celebración, a los diferentes aspectos de su alcance litúrgico. Desde esta perspectiva, me alejo de lo estrictamente funcional o “funcionalista” del arte en la liturgia, sin rechazar los diferentes significados políticos, sociales y culturales transmitidos por ciertos objetos litúrgicos, a través de la iconografía de las imágenes que contienen. Al decir esto, apunto a los libros litúrgicos y sus ilustraciones, que pueden mostrar que realmente encarnaban, en el momento de su utilización en el ritual, el mensaje que llevaban gracias a la activación sensorial de su materialidad. En las diferentes fases de los rituales litúrgicos —la misa, pero no solamente ella—, numerosos objetos —los libros, el cáliz, la patena o, incluso, el incensario—

³ Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, Nueva York, 2011.

eran muy demandados para la activación sensorial casi permanente, mientras que otros —como los peines litúrgicos— lo eran menos. Este débil ritual y activación sensorial de ciertos objetos en comparación con otros, sin embargo, no excluye la activación de sus significados teológicos en el desarrollo de la liturgia de tal manera que sus significados estaban verdaderamente presentes y activos en el momento deseado del ritual, para hacer que sus sentidos fueran activos en el lugar correcto, el de la actuación litúrgica.

Los teólogos de la Edad Media expresan una concepción muy particular de la dimensión sonora de la liturgia en relación con la noción de “buen tono”, “tono correcto”. En el noveno siglo, en su gran tratado sobre “cosas litúrgicas” —uno de los principales comentarios sobre la liturgia de la época carolingia, junto con los escritos de Amalario de Metz— Walafrido Estrabón ofrece una lectura de la dimensión sonora de la liturgia en estrecha relación con la alegoresis bíblica y muy marcada por la concepción performativa de los rituales, en general, y las “diferentes maneras de orar y la diversidad de voces”, para usar sus palabras. Walafrido explica que la diversidad de voces expresadas en la liturgia refleja los tesoros del corazón con los que debe estar de acuerdo. Para Walafrido Estrabón, el buen tono, tanto sonoro como vocal, se origina en la armonía y belleza de las voces y cantos producidos durante los rituales que tenían lugar en el templo de Salomón en

Jerusalén, particularmente durante su dedicación.⁴ La búsqueda de la diversidad de sonidos producidos durante la recitación de oraciones y ejecución de cantos en la liturgia, para encontrar la “correcta tonalidad”, se expresa claramente a través de las rúbricas de los diferentes rituales de la liturgia que contienen toda la información necesaria para el buen desarrollo de las ceremonias. Así como Eduardo Henrik Aubert mostró recientemente, utilizando las indicaciones de tonalidades de rúbrica contenidas en el *Ordo* de la coronación de San Luis, realizado a mediados del siglo XIII para servir como modelo para la liturgia real (París, BnF, lat. 1246), la elección de los verbos *cantare*, *dicere*, *psallere*, *interrogare*, según las rúbricas y momentos del ritual, está determinada por el deseo de ordenar tanto los sonidos de la liturgia como el tiempo y los hombres, para distinguir los sonidos “sondeando” las diferencias y, finalmente, enunciar la forma sonora de los textos según una amplia variedad de modalidades de sonido.

Una imagen para creer con los cinco sentidos

El tema de este estudio es la hoja aislada que se conserva hoy en el Walters Art Museum de Baltimore con el símbolo Ms. W. 7567 (Fig. 1, 2 y 3). Se trata de una sola hoja preservada, que perteneció a un

⁴ A. L. Harting-Correa, *Walahfrid Strabo's Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum. A Translation and Liturgical Commentary*, Leiden-New York-Cologne, 1996, 90-91.

antifonario de la misa, o a un gradual según la terminología adoptada, muy probablemente realizado durante el siglo XIII en Alemania, tal vez en la región suroeste.



Fig. 1. Folio d'un graduel germanique. Walters Art Museum, Baltimore, Ms. W. 756r.
XIII^e siècle

El folio, muy bien conservado, mide 32,8 cm por 19,5 cm. El texto está escrito en una columna alternando el propio texto litúrgico y la notación musical. El texto está evidentemente incompleto: en el anverso de la hoja encontramos el texto fragmentario de un himno para la fiesta de san Lorenzo, el 14 de agosto, que comienza con las palabras: *Dispersit dedit pauperibus...* En este texto, una mano del siglo XVII transcribió el título del folio en escritura gótica, lo que muestra había sido reutilizado como portada de un libro (*Geldt, Register/ Anno/ 1624/ Biss Anno/ 1625*). La decoración de esta página se compone de iniciales decoradas con alternancia de oro y azul, con el adorno de filigranas bastante toscas.



Fig. 2. Folio d'un graduel germanique. Walters Art Museum, Baltimore, Ms. W. 756r.
Détail. XIII^e siècle

El reverso de la hoja W 756 de Baltimore contiene el final de las piezas litúrgicas para la fiesta de san Lorenzo, seguido del inicio del curso litúrgico para la fiesta de la Asunción de la Virgen, el 15 de agosto. Después de la sección que anuncia el título de la celebración (*In Assumptione Sanctae Mariae*), se lee el *incipit* de la antifona del introito para la Asunción: *Gaudeamus omnes in Domino diem...* Después de ello, se lee el *incipit* del verso sálmico que constituye la respuesta gradual *Eructavit cor meum verbum...*, tomado del Salmo 45, 1, luego los versos *Propter veritatem et mansuetudinem...* (Salmo 45, 6) y la primera palabra *Audisti...* (Salmo 45, 11),

que forman parte del habitual y antiguo curso litúrgico de la Fiesta de la Asunción. La decoración del reverso de la hoja consta de una inicial historiada que ocupa la altura de cinco líneas de texto.

Se trata de la G mayúscula de la antífona *Gaudeamus*, pintada en oro y destacada sobre un marco colorido de azul, verde y plateado por los bordes. La escena contenida en la propia inicial representa el tema de la Asunción de la Virgen en una formulación iconográfica muy inusual y original, que me propongo analizar en sí misma y en relación con la expresión y activación de los cinco sentidos en el desarrollo del ritual, más particularmente durante la ejecución del canto litúrgico *Gaudeamus* en la misa de la Asunción de María.



Fig. 3. Folio d'un graduel germanique. Walters Art Museum, Baltimore, Ms. W. 756v.
XIII^e siècle

La composición de la escena se desarrolla en el espacio creado por la letra G, haciendo juego con su forma redondeada y las curvaturas de la ortografía de la letra. En la parte superior de la escena, el artista ha representado a Cristo en una mandorla con bordes

duros, de colores verdes y rojos, y un fondo azul sobre el que destacan motivos ondulados blancos, idénticos a los dibujados sobre el fondo azul del marco en el que se ve una gran parte del resto de la composición iconográfica. En la mandorla, cuya parte superior se une con el polo superior de la G inicial, Cristo parece sentado, de frente, aunque no se ven asientos. Está vestido con ropa roja y morada. Su cabello rojo resalta sobre el nimbo crucífero con fondo gris y bordeado de rojo. Un pequeño personaje vestido con ropa blanca acentuada con verde y con capucha se sienta sobre sus rodillas. Los pies de Cristo descansan sobre el borde inferior de la mandorla.

La composición iconográfica de la escena la completa el grupo de personajes que se aloja en el vientre de la letra G. A la izquierda, primero vemos tres personas, una detrás de otra, de las cuales solo vemos la parte superior de la cabeza de las dos últimas. La que está delante se lleva la mano izquierda a la cara y, con la derecha, señala la escena que se desarrolla ante ellos. La fisonomía de estos tres personajes es idéntica, sobre todo en lo que respecta al cabello, rojo también como el de Cristo, y los rasgos del rostro. Los tres están aureolados. En el centro de la composición, en la parte inferior de la imagen correspondiente a la parte baja del vientre de la letra, vemos el cuerpo de un personaje recostado sobre una cama o una sábana blanca, vestido con ropas de color verde y rojo. Su cabeza, rodeada por un nimbo dorado, descansa sobre un cojín rojo. Los rasgos faciales y la

fisionomía general no nos permiten decidir sobre la identidad masculina o femenina del personaje, que tiene los ojos cerrados. Por encima de él, se ve un personaje con halo, cabello rojo, vestido de manera idéntica al personaje reclinado, que se muestra agitando un incensario que sostiene con la ayuda de tres cadenas blancas, cuya ondulación recuerda la de los patrones blancos colocados alrededor del objeto. Frente a este personaje que realiza el gesto litúrgico de incensar, hay un personaje que parece más bien pertenecer al grupo descrito anteriormente y situado detrás de la representación del personaje yacente y con los ojos cerrados. Este personaje, representado de medio cuerpo como todas las demás figuras de la escena y frente al que se muestra agitando un incensario con la cabeza contenida en un nimbo dorado, como el de la figura reclinada, cabello y ojos rojos y la cabeza volcada hacia la representación de la *Maiestas Domini*, ubicada en la parte superior de la composición. Está vestido con ropa roja y morada y tiene ambas manos extendidas y vueltas hacia la imagen de Cristo en majestad.

La composición de esta imagen es en varios aspectos muy interesante y muy original por el punto de vista de tratamiento iconográfico de la escena representada, la Asunción de la Virgen María. En el aviso escrito por los conservadores del Museo Walters

y dedicado a esta lámina y su imagen⁵, se especifica que la escena representa la muerte de la Virgen María rodeada de los apóstoles y muestra su ascensión a los cielos en la parte superior.⁶ En la parte superior, Cristo aparece en una mandorla en arco iris y sostiene una pequeña figura humana que representa el alma de la Virgen, según una iconografía basada en la tradición figurada bizantina del tema. Además de menciones raras de este folio en los catálogos de manuscritos litúrgicos iluminados conservados en los fondos de bibliotecas y museos estadounidenses, la bibliografía al respecto es, por así decirlo, inexistente. En su breve artículo dedicado a sus recuerdos encantados de la Walters Art Gallery publicado en un folleto del *Journal of the Walters Art Gallery* en honor a Lilian Randall en 1996, el musicólogo Michel Huglo comenta brevemente la partitura que nos interesa. De acuerdo a este autor, el manuscrito es un fragmento de un gradual anotado en líneas, de origen alemán de finales del siglo XIII o principios del XIV. La experiencia de la notación musical transcrita en el folio lleva al erudito musicólogo a describir esta notación como muy cuidada, trazada de forma oblicua en el pentagrama y que podría compararse con manuscritos del noroeste de Alemania.

⁵ La bibliografía sobre este fragmento de manuscrito es muy reducida. Véase, entre otros, Michel Huglo, "Souvenirs 'enchantés' de la Walters Art Gallery", *Journal of the Walters Art Gallery*, 54 (1996), 1-8, especialmente p. 3, fig. 3

⁶ Agradezco a Lynley Herbert, conservadora de manuscritos en la Walters Art Gallery de Baltimore.

En la historia de la formulación iconográfica de la Asunción, debemos distinguir el tema de la dormición de la Virgen, centro particular de atención del arte bizantino, del de la Asunción del alma de la Virgen acogida por Cristo en los cielos.⁷ En cierto número de casos, tanto en Occidente como en Oriente, al menos desde el siglo X, los artistas con frecuencia mezclan dos temas que, de todos modos, están íntimamente relacionados. Por tanto, en la mayoría de los casos la iconografía de la Asunción muestra el cadáver de la Virgen, acostado, rodeado por el grupo de apóstoles y Cristo de pie frente a los restos y sosteniendo en sus manos el alma de su madre, representada en forma de un pequeño personaje vestido y aureolado. En estos cuadros, a menudo se elige figurar, en la parte superior, la mano de Dios que bendice la escena. También sucede que los artistas han representado ángeles que vienen a ayudar a Cristo en su gesto. Como debe ser, san Pedro y san Pablo aparecen generalmente en un buen lugar en el grupo de los apóstoles, cerca de la Virgen. A partir del siglo XII, otras fórmulas iconográficas del tema de la Asunción muestran el cuerpo de la Virgen, tendido en una especie de mandorla constituida por el sudario, mirando hacia adelante y llevado por dos ángeles al cielo, donde Cristo lo espera. En cierto modo, esta última formulación iconográfica es similar al de

⁷ Jean-Claude Schmitt, "L'exception corporelle: à propos de l'Assomption de Marie", en Jeffrey F. Hamburger (ed.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 2006, 151-185.

una *Maiestas Domini* trasladada a la Virgen María. Está claro que la imagen del folio del Museo Walters corresponde solo marginalmente a las líneas generales de la tradición iconográfica de la Asunción, tanto en Oriente como en Occidente, entre el siglo X y el fin de la Edad Media. Ciertamente, el cuerpo de la Virgen está bien representado, según la tradición habitual del tema y la presencia del grupo de apóstoles, aunque poco numeroso, entra en el mismo sentido de relativa fidelidad a esta tradición. Sin embargo, no se puede decir lo mismo del tema del personaje agitando un incensario frente al cuerpo de la Virgen. En la composición, el incensario ocupa un lugar central y de alguna manera forma parte del eje vertical de la imagen que vincula el cuerpo de la Virgen con la representación de Cristo en majestad que sostiene de rodillas el alma de su madre en la parte superior la imagen.

La *Maiestas Domini* en la parte superior de la imagen constituye también la pieza más original de la formulación iconográfica de la escena representada. Por mi parte, solo conozco un número bastante limitado de representaciones de la *Maiestas Domini* en el tema de la Asunción, incluyendo de forma muy clara toda la figura de Cristo, la mandorla y el alma de la Virgen sobre las rodillas de su hijo. Uno de los ejemplos más cercanos de la formulación iconográfica de nuestra lámina es la imagen representada en el leccionario de Cluny de la Biblioteca nacional de Francia, del siglo XI (París, BnF, nal. 2246). Allí

encontramos el mismo eje vertical constituido por el cuerpo de la Virgen, el incensario balanceado sobre el cuerpo difunto por uno de los apóstoles, quizás Pedro, y, en la parte superior, una forma de la *Maiestas Domini* que exhibe un busto de Cristo en una mandorla y, frente a él, el busto del alma de su madre. La relativa similitud del esquema iconográfico entre las dos imágenes es aún más interesante porque aparecen respectivamente en un leccionario y en un antifonario, en los que se encuentran textos litúrgicos diferentes y que no constituyen verdaderamente fuentes textuales de la imagen. Con respecto al incensario que, en ambos casos, parece establecer el vínculo entre el cadáver de la Virgen y la visión de la *Maiestas*, en la parte superior de cada composición, aparece en algunas otras representaciones de la Asunción, como en el tímpano de Cabestany sin que exista, en este caso, un vínculo entre el cuerpo de la Virgen y la visión de la *Maiestas* en los cielos.⁸ La presencia del incensario tiende a asimilar la escena de la Dormición y la Asunción a una representación del ritual funerario y darle una dimensión sacramental. En este sentido, no podemos en ningún caso considerar la presencia de este objeto en las representaciones de la Asunción como un simple elemento decorativo y ornamental. Al contrario, contribuye a lograr que el momento represente una

⁸ Bartolomé Roviras, L., "El maestro de Cabestany: pensando en imágenes: el Transito de María", *Codex Aquilarensis*, 27 (2011), 109-124.

escena litúrgica, un ritual sacramental, cuyo objeto principal está en cierto modo figurado en la parte superior de la composición por la *Maiestas Domini*.

De acuerdo a esto, podemos reunir, tanto desde un punto de vista formal como iconográfico, en cuanto al significado sacramental de la imagen, la escena de la Asunción del folio alemán y, por ciertos rasgos, la pintura en el leccionario de Cluny y otros temas iconográficos que establecen un vínculo entre el gesto litúrgico de incensar y la visión de la *Maiestas Domini*. A modo de ejemplo, mencionaré dos imágenes que ya he estudiado en otra ocasión. En la imagen de la carta ilustrada de Saint-Martin-du-Canigou, creada en el debut del siglo XIII (París, Bibliothèque des Beaux-Arts, ms. Masson, 38) mostré que el gesto litúrgico de la incensación que realiza el sacerdote ante el altar generaba —según la exégesis litúrgica sobre el incienso, el incensario y su rico uso ante el ritual— el buen olor de Cristo, “representado” aquí por la *Maiestas Domini* del registro superior. En tal sentido, se puede incluso hablar también del buen olor de la *Maiestas Domini*, de la teofanía de Cristo y de la visión atemporal del reino del Señor en los cielos por la eternidad y figurada en la imagen de la carta del Canigou como una especie de anticipación de esta visión por venir, creada para la eficacia sacramental de la celebración de la liturgia. Con respecto a la imagen de Canigou y el folio del Museo Walters, el tema del buen olor se aplica en ambos casos a la persona de Cristo aunque, en la representación de la

escena de Canigou, sea un vínculo excluyente entre el buen olor que genera el incienso y la visión de la teofanía y, en la hoja antifonaria, el buen olor que desprende el incensario agitado por un “oficiante” ante el cuerpo muerto de la Virgen no se aplica solo a Cristo sino también a María, sujeto primero y central del tema de la imagen en relación con la fiesta de la Asunción y los textos litúrgicos vinculados a ella. Antes de profundizar en este aspecto y ver hasta qué punto la dimensión multisensorial del ritual en el momento de la ejecución del canto del *Gaudeamus* luego del Introito de la Asunción permite activar la imagen de la *Maiestas* de Cristo con el alma de la Virgen, mencionemos otro cuadro a página completa como ejemplo de imágenes cercanas a las de Canigou y al folio de Baltimore sobre el tema del incensario, el incienso y la visión de la *Maiestas Domini*. En el salterio de Odón de Asti del siglo XI (París, BnF, lat. 2508), probablemente realizado en Farfa y conservado hoy en la Bibliothèque nationale de France, en París, el frontispicio representa la *Maiestas Domini* generada por la armonía sonora creada por David, supuesto autor del Salterio, representado, en la parte inferior de la composición, tocando el arpa en compañía de otros músicos, así como por el olor a incienso activado por dos figuras, sin duda Abraham y Melquisedec, ubicados en el registro medio de la imagen, colocada a ambos lados de un altar. Esta pintura excepcional es parte de un contexto tanto iconográfico como textual completamente diferente a

aquel en el que se insertan el leccionario de Cluny y de la hoja del antifonario conservada en Baltimore. A pesar de eso, hay muchos puntos en común entre estas tres imágenes, particularmente en lo que respecta al olor a incienso, la visión de la *Maiestas Domini* y, por tanto, la activación sensorial de naturaleza sinestésica en el contexto de la liturgia y sus efectos sacramentales.

En el caso de la imagen de la Asunción de la Virgen del folio alemán del siglo XIII, los textos litúrgicos de la fiesta no proveen, *stricto sensu*, fuentes literarias para la creación de esta imagen con su insistencia en la visión y en la dimensión sensorial generada principalmente por la activación del incensario. Ciertamente, el verso *Audisti...* del Salmo 45,11 sugiere la dimensión sonora del tema de la Asunción. En el caso del curso litúrgico del antifonario, la justificación de este énfasis en el sentido auditivo se encuentra en la ejecución de antífonas y versos sálmicos en el ritual del introito de la fiesta. En ese momento, existe una verdadera sinestesia provocada por la activación de los sentidos y la creación de una interacción entre ellos. Así, el buen olor del incienso se activa al mismo tiempo, o poco después, la armonía del sonido mediante el canto de la antífona *Gaudeamus* y los versos sálmicos que la acompañan, de tal manera que genera un efecto sinestésico destinado a crear “realmente” los efectos futuros del sacramento, durante la consagración de la eucaristía. Así, la activación sensorial sinestésica en la ejecución de la

antífona *Gaudeamus*, cuyo armonioso sonido debe interactuar con el buen olor del incienso que deviene del gesto de incensar, genera verdaderamente la imagen de la *Maiestas Domini*, que muestra a Cristo con el alma de la Virgen sobre sus rodillas, haciendo verdaderamente presente, a través de la imagen del manuscrito, el efecto sacramental de la eucaristía. En este sentido, la imagen del folio del Museo Walters aparece como la “encarnación” del efecto sensorial sinestésico creado por el ritual en el que se activan los sentidos para interactuar entre sí y provocar la visión de la Majestad de Cristo con la Virgen sobre sus rodillas. De ese modo, la “imagen” sacramental creada durante la ejecución del introito de la fiesta de la Asunción, mediante una activación sensorial de carácter sinestésico, se materializa, incluso se encarna, en la imagen pintada en el manuscrito, es decir, opera como una especie de anticipación permanente de la realidad teofánica por venir y posible gracias a la celebración sacramental en la liturgia. En otras palabras, la imagen que abre la antífona del introito de la hoja del antifonario alemán y la celebración de la fiesta de la Asunción exponen un discurso sobre la temporalidad de gran complejidad, haciendo “ver” de continuo la visión teofánica que solo tomará “cuerpo” al final de los tiempos, después de haber sido generada por la eficacia sacramental de la liturgia en su dimensión sensorial y sinestésica.

En cuanto al buen olor que produce el gesto de incensar, cabe destacar que, en el caso de la imagen

de Baltimore, no solo se aplica a Cristo. En efecto, debido a la presencia del alma de la Virgen sobre las rodillas de Cristo, podemos suponer que este buen olor es también el de ella. Como prueba me remito a un pasaje de la famosa carta *Cogitis me*, atribuida durante mucho tiempo a san Jerónimo pero que debemos a un autor carolingio, sin duda Pascasio Radberto⁹. En la epístola se trata del buen olor del cuerpo de la Virgen después de su Asunción: “*Insuper et adhuc vives in carne, ibidem miri odoris fragrantiam diutius persensisse*”, y en relación directa con la imagen de la majestad de Cristo: “*Nec mirum, qui honor maternus eius est, qui est natus ex ea: quem omnis coelorum ordo veneratur et adoratur super se elevatum cum Patre in sede Maiestatis Domini*”. La carta *Cogitis me* se lee tradicionalmente el día de la Asunción, como una especie de homilía en la fiesta. Para nuestro tema, es particularmente interesante notar su presencia en el leccionario de Cluny, transcrita justo después de la imagen de la Asunción, en la que vimos la importancia dada a gesto de incienso en relación con la *Maiestas Domini* y el busto que representa el alma de la Virgen. Cabe interrogarse si en la imagen del antifonario de Baltimore la correspondencia entre los patrones blancos ondulados de la mandorla y los representados alrededor del incensario agitado por el “oficiante” cerca del cuerpo de la Virgen no sugieren una

⁹ Paschasius Radbertus, “*De partu virginis, De assumptione sanctae Mariae virginis*”, en Elizabeth A. Matter y Anne Ripberger (eds.), *Corpus Christianorum, Series Latina* 56C, Turnhout, Brepols, 1985.

materialización del buen olor del incienso, subrayando así el vínculo entre el buen olor liberado por el incienso en el momento del ritual funerario de la Virgen y el de la visión teofánica de Cristo con el alma de su madre sobre sus rodillas.

Respecto a esta teofanía del Hijo y de la Madre, diría que sugiere una especie de inversión visual entre Cristo y la Virgen. Después de tener a su hijo en su vientre, la situación se invierte y se representa a Cristo sosteniendo a su madre sobre sus rodillas. Esta inversión toca de cerca, creo, el tema esencial en la teología cristiana de la consustancialidad. De hecho, esta imagen teofánica, generada por activación sensorial sinestésica durante el ritual de introito de la fiesta de la Asunción y, más particularmente, el de la antífona *Gaudeamus* establece la visión de una consustancialidad teofánica en una suerte de atemporalidad del fin de los tiempos de la que hay correspondencias en un cierto número de tropos de la Asunción, por ejemplo, ciertas inscripciones epigráficas como la de la cara norte de la tumba de Saint Junien, del siglo XII (Fig.4):



Fig. 4. Collégiale Saint-Junien (Haute-Vienne). Tombeau de saint Junien. Calcaire. XII^e siècle: *AD COLLUM MATRIS PENDET SAPIENTIA PATRIS ME CHRISTI MATREM PRODO GERENDO PATREM MUNDI FACTOREM GENI TRIX GERIT ET GENITOREM MATERNOSQUE SINUS SARCINAT HIC DOMINUS.*¹⁰

En cierto modo, dicha inscripción y la imagen del folio alemán de Baltimore retoman la idea de la criatura que porta a su creador y el tema de la consustancialidad. En la serie de tropos de la Asunción que componen la antífona del *Gaudeamus*, notamos ciertas menciones que van en la misma dirección: “*Hodie Maria Virgo caelos ascendit. Gaudete, sui cum Cristo regnat in aeternum. GAUDEAMUS...; Ipse eam ad caelos transvexit filius et*

¹⁰ “Del cuello de la Madre pende la sabiduría del Padre. Me afirmo como madre de Cristo llevando al padre. La madre da a luz al creador y al padre de mundo. Aquí el Señor pesa sobre el vientre materno”.

creator et in throno posuit suo, quem illa meruit hic in terris gestare templo corporis suo".¹¹

Al final de este breve aporte, espero haber mostrado todo el interés de la ilustración de la hoja fragmentaria del antifonario conservada en el Museo de Baltimore para comprender la manifestación sinestésica en el curso del ritual litúrgico y comprender el papel de la imagen como "encarnación" de conceptos teológicos activados a través de ella por los sentidos durante la liturgia.¹² En el futuro tendré que volver sobre este folio y su ilustración para profundizar en ciertos aspectos relativos a su iconografía, su tradición litúrgica y su papel en la actuación litúrgica.

¹¹ Anna-Karin Andersson Johansson, *The Feasts of the Blessed Virgin Mary, Tropes for the Proper of the Mass 4*, Corpus Troporum IX, Stockholm, 1998, p. 132.

¹² Sobre el poder de encarnación de la inicial pintada en los manuscritos litúrgicos, véase Laura Kendrick, *Animating the Letter. The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*, Ohio State University Press, 1999.

LA DIMENSIÓN SONORA DE LA LITURGIA EN LA ANTIGÜEDAD CRISTIANA Y LA EDAD MEDIA

“**R**esuenan la voz del águila mística en los oídos de la Iglesia. ¡Pueden nuestros sentidos, desde afuera, recoger ese sonido fugaz, y nuestro espíritu, dentro de nosotros, penetrar su significado sostenible!”. Trabajo interdisciplinario, proyectos innovadores llevados a cabo conjuntamente por arqueólogos y especialistas en la acústica de las iglesias cristianas en la Antigüedad y la Edad Media completan la investigación de los musicólogos sobre música litúrgica. En el seno de su propio dominio, estos últimos son a menudo los más vinculados a la restitución musical de repertorios medievales, conocidos principalmente por notaciones neumáticas y su alcance, que permitió, entre otras cosas, las grabaciones hechas por muchos conjuntos de música antigua a través del mundo.¹ Pocos, entre los musicólogos, sin embargo, han ampliado su campo de interés a las condiciones “reales” de la práctica del canto en la liturgia medieval y se unieron a las preocupaciones de algunos historiadores litúrgicos. Como un ejemplo de investigación destinada a restaurar las condiciones “reales” de desempeño musical en la liturgia, mencionaré la importante cuestión sobre la ubicación de los cantores

¹ Pienso en particular en el conjunto “Organum” de Marcel Pérès y en sus trabajos con musicólogos, liturgistas e historiadores de la Edad Media.

en la iglesia y su participación en la sonoridad del espacio arquitectónico. Los textos litúrgicos son, por así decirlo, silenciosos sobre este tema y debemos estar agradecidos a los arqueólogos y acústicos por el intento de resolver ciertos aspectos sobre estas dos cuestiones.

En esta contribución, me centraré en el simbolismo y la teología de la dimensión sonora de la liturgia cristiana de la Antigüedad y de la Edad Media.² Este trabajo es parte de una investigación más amplia sobre las relaciones entre los cinco sentidos, el arte y la liturgia de la Antigüedad y la Edad Media.³ Por largo tiempo descuidado a pesar de algunos trabajos pioneros, este tema está en el punto de mira de los historiadores, especialistas en literatura y filosofía medieval y, más recientemente, de los historiadores

² Ciertos carices de la dimensión sonora de la liturgia medieval —o, también, de la relación entre el sonido y el espacio eclesial— no deben dejar de considerarse como constitutivos de un enfoque global sobre la producción sonora en los rituales, por ejemplo, el lugar del grito en la liturgia, bien estudiado por el padre Jean-François Collomb: “Vox clamantis in ecclesia. Contribution des sources liturgiques médiévales occidentales à une histoire du cri”, en *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen Âge*,

Paris, 2003, 117-130. También merecen atención las campanas eclesiásticas; sobre ellas puede consultarse con provecho Henri Charenton, “Un son de cloche médiéval”, *Sources et travaux historiques*, 1999, n° 49-50, 73-88. Ver sobre todo los trabajos recientes de Elisabetta Neri, *De campanis fundendis. La produzione di campane nel medioevo tra fonti scritte ed evidenze archeologiche*, Milano, 2006, y también J. Arnomd et C. Goodson, “Resounding Community: The History and Meaning of Medieval Church Bells”, *Viator*, 43, 2012, p. 99-130.

³ Para una reflexión más general, véase Éric Palazzo, “Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages”, *Viator*, 41, 2010, 25-56, y también “Le “livre-corps” à l’époque carolingienne et son rôle dans la liturgie de la messe et sa théologie”, *Quaestiones Mediaevali Novae*, 15, 2010, 31-63. Puede consultarse además Pierre Adnès, “Garde des sens”, *Dictionnaire de spiritualité*, 1967, t. 6, col. 117-122.

del arte.⁴ En el campo de la liturgia, sin embargo, hay pocas publicaciones que aborden este aspecto esencial de los rituales de la Iglesia.⁵

En la primera parte de este artículo presentaré los principales aspectos de la dimensión sonora en la realización litúrgica, considerada eminentemente sensorial por los teólogos medievales. Basado en el análisis de algunos pasajes de textos de obras litúrgicas descriptivas, intentaré entender cómo la dimensión del sonido del ritual se expresa en ellos. En la segunda parte me centraré en el significado simbólico y teológico de la dimensión sonora de la liturgia, a partir de la exploración de homilías, sermones o la regla de san Benito, entre otros.

⁴ Véase, entre otras referencias, Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, 2000; el número X (2002) de la revista *Micrologus*, consagrado a los cinco sentidos; o incluso el volumen colectivo *Rethinking the Medieval Senses. Heritage, Fascinations, Frames*, Baltimore, 2008. Ver también el número 5 (2010) de la revista *The Senses and Society*. Para el estudio de los sentidos en el seno del arte medieval, se destaca sobre todo el artículo pionero de Carl Nordenfalk, “Les cinq sens dans l’art du haut Moyen Âge”, *La Revue de l’art*, 1976, 34, 17-28, y los trabajos más recientes de Pamela Sheingorn, “Performing the Illustrated Manuscript: Great Reckonings in Little Books”, en *Visualizing Medieval Performance. Perspectives, Histories, Context*, Ashgate, 2007, 57-82. En lo que respecta a la iconografía de la audición y su dimensión sonora en el arte cristiano —en particular, a partir de la ilustración del salterio y de los pasajes que abordan la percepción de lo divino a través de la audición—, remito al artículo fundamental de Elizabeth Sears, “The Iconography of Auditory Perception in the Early Middle Ages: On Psalm Illustration and Psalm Exegesis”, en *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventh Century*, London, 1991, 19-38.

⁵ Véase Catherine Gauthier, “L’odeur et la lumière des dédicaces. L’encens et le luminaire dans le rituel de la dédicace de l’église au haut Moyen Âge”, en *Mises en scène et mémoires de la consécration de l’église dans l’Occident médiéval*, Turnhout, 2008, 75-90; Marie Roch, *L’intelligence d’un sens. Odeurs miraculeuses et odorat dans l’Occident du haut Moyen Âge (Ve-VIIIe siècle)*, Turnhout, 2009; y Éric Palazzo, “La lumière et la liturgie au Moyen Âge”, *PRIS-MA*, 27 (2001), pp. 91-104.

La dimensión sonora de la liturgia

Examinemos primero, brevemente, un pasaje tomado de una homilía de Rabano Mauro, gran teólogo carolingio, compuesto y sin duda pronunciado con motivo de la liturgia de la dedicación de una iglesia. En este texto, el abad de Fulda define con precisión la liturgia monástica. Sin embargo, para él, los cinco sentidos parecen esenciales en esta definición:

Aquí estáis todos reunidos, queridos hermanos, para que podamos consagrar esta casa de Dios (...). Pero nosotros no podemos hacerlo si no nos aplicamos nosotros mismos a convertirnos en un templo de Dios, y nos empeñamos en corresponder al ritual que cultivamos en nuestra alma para que, como las paredes decoradas de esta iglesia, las velas encendidas, las voces alzándose en letanías y en oración, lecturas y canciones, podemos así mejor dar gracias a Dios: por eso debemos decorar siempre los rincones secretos de nuestra alma con los adornos esenciales de las buenas obras, dejando siempre crecer más y más la llama de la caridad divina y la de la caridad fraterna; que resuene siempre dentro de nuestro corazón la dulzura santa de los preceptos divinos y la gloria del el Evangelio. Estos son los frutos del árbol próspero, allí el tesoro del buen corazón, allí los cimientos de un arquitecto sabio. Esto es lo que la lectura del santo Evangelio recomendada hoy a nuestra alma.⁶

⁶ La traducción francesa en el artículo original está tomada del libro M. Carruthers, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, 2002, p. 342 (texto latino en PL., 110, col. 73-74). Para la interpretación del pasaje,

Este fragmento de la homilía de Rabano Mauro proporciona una definición de liturgia con énfasis en su carácter sensorial, al abarcar todos los elementos que lo componen, incluso la dimensión sonora. Aquí, todos esos elementos aparecen como otros tantos “lugares” de expresión de lo sagrado destinados a servir de modelo para quien participa en la liturgia, para animarlo a ser él mismo una “imagen” del templo de Dios y cultivar allí los ornamentos de su corazón, reflejados en el ritual de sonido e imágenes. Por lo tanto, para Rabano Mauro, la liturgia no debería ser considerada simplemente por sus textos sagrados sino también en su aspecto “multidimensional”, con su sensorialidad y su realidad “performativa” en la que los diferentes elementos visuales y sonoros aparecen como elementos constitutivos del ritual. Esto entonces se convierte en la expresión de la construcción del templo interior que cada hermano, cada hombre, debe emprender en lo más profundo de sí mismo para llegar a ser una “imagen” del templo de Dios y contribuir a la realización del plan divino, es decir la construcción del templo de la Iglesia. Así, el hombre construye su propio templo interior gracias a diferentes elementos. Las piezas sensoriales del ritual imitan o siguen las huellas del “Arquitecto Sabio”. Ciertamente, Rabano Mauro no es el único teólogo de

véase É. Palazzo, “Raban Maur et la liturgie. État de la question et nouvelles perspectives”, en *Raban Maur et son temps*, Turnhout, 2010, 355-366.

su tiempo que piensa en los rituales de la Iglesia desde su dimensión sensorial en un sentido amplio. Sin embargo, parece haber sido el primero en formular esta concepción de la “actuación” litúrgica de una manera tan precisa, con una perspectiva teológica.⁷ En la Antigüedad y a lo largo de la Edad Media, la tradición cristiana no siempre consideró favorablemente los cinco sentidos, en particular debido a su fuerte implicación en la caída original. El lugar de los sentidos en el cristianismo está bien resumido en un sermón de san Agustín en el que define las impresiones jurídicas procedentes de los sentidos:

Entre todos estos placeres que afectan nuestros sentidos, hay algunos permitidos; estos son los grandes espectáculos de la naturaleza que encantan las miradas; pero el ojo también ama espectáculos de teatro. El oído se deleita con el canto armonioso de un salmo sagrado; y también le encanta el canto de los histriones. Las flores y los perfumes que también son obra de Dios halagan el sentido del olfato; y también aspira con alegría el incienso que arde en el altar de los demonios. Al

⁷ Sobre la noción de performance litúrgica, véase Éric Palazzo, “Performing the Liturgy (600-1100)”, en *The Cambridge History of Christianity*, vol. 3, *Early Medieval Christianities, c. 600-1100* (Cambridge, 2008), 472-488; y Ramón Peretó Rivas, “La acción performativa en la liturgia medieval. ¿Gesto o palabra?”, *Scripta Mediaevalia*, 2008, 1, 163-183. Desde la Antigüedad, numerosos teólogos y hombres de la Iglesia han señalado con fuerza la importancia de la dimensión sensorial de la liturgia cristiana. Sobre este tema, véanse los textos presentados y comentados por Fabrizio Cassingena-Trévédy, *Les Pères de l'Église et la liturgie*, París, 2009. Para la liturgia bizantina, véase Robert Taft, *Through their own Eyes. Liturgy as the Byzantines saw it*, Berkeley, 2006.

gusto le satisfacen los alimentos que no están prohibidos; a él también le gusta lo que se sirve en banquetes sacrílegos de sacrificios idólatras. Es lo mismo dar abrazos permitidos y abrazos impuros. Así que ya veis, mis muy queridos hermanos, que, entre estos goces sensibles, algunos son permisibles y otros prohibidos.⁸

Según san Agustín y muchas otras grandes figuras de la teología cristiana después de él, hay un lado positivo de los sentidos, pero también un lado negativo que la Iglesia debe rechazar y combatir firmemente porque está en el origen de la caída del hombre en el mal, excitado por los sentidos en el momento del pecado original. Como recuerda, entre otros, Gregorio Magno: “La vista, el oído, el olfato y el tacto son varios canales por los cuales el alma es llevada a los objetos exteriores... Son como ventanas para ella, a través de las cuales mira cosas sensibles que están afuera, y mirándolos las desea”⁹—y yo agregaría, por mi parte, para bien o para mal—. Con el fin de reconciliar al hombre con los sentidos, los teólogos cristianos —empezando por Orígenes, desde el siglo III— desarrollaron la noción de sentidos espirituales, que enfatiza la facultad del alma de sentir sensorialmente las manifestaciones divinas, para permitir al hombre no pasar necesariamente por sus

⁸ San Agustín, *Sermo*, CLIX, PL. 38, col. 868-869.

⁹ Gregorio Magno, *Moralia in Iob*, libro XXI, cap. II, PL. 76, col. 189.

sentidos corporales para conocer a Dios.¹⁰ Dicha noción de sentidos espirituales debió permanecer en el centro de atención entre los teólogos de la Antigüedad y la Edad Media. Sin embargo, a un cierto número de ellos —como san Agustín o san Bernardo— trataron con éxito de conciliar la existencia de los sentidos espirituales con la manifestación positiva de los sentidos corporales.¹¹

Los teólogos de la Edad Media expresan una concepción muy particular sobre la dimensión sonora de la liturgia mediante la conceptualización de “buen tono” o “tono correcto”. En el siglo IX, Walafrido Estrabón, en su gran tratado sobre “cosas litúrgicas” —uno de los principales comentarios sobre la liturgia de la época carolingia, junto con los escritos de Amalario de Metz—, ofrece una lectura de la dimensión sonora de la liturgia en relación estrecha con la alegoresis bíblica, lectura muy marcada por el diseño performativo de rituales en general y “diferentes formas de orar y diversidad de voces”, según las palabras del exégeta carolingio. Walafrido Estrabón explica, de hecho, que la diversidad de voces expresadas en la liturgia refleja los tesoros del corazón con los que debe coincidir, porque la buena tonalidad sonora y vocal tiene por origen la armonía y la belleza

¹⁰ Michel Canévet, “Sens spirituels”, *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, 1990, t. 14, col. 598-617.

¹¹ Dominique Chisterer, “Symbolism and the Senses in Saint Augustine”, *Religion*, 1984, 14, 31-51. Véase también la importante obra de Guy Rudy, *Mystical Language of Sensation in the Later Middle Ages*, New York-London, 2002, en particular el capítulo consagrado a san Bernardo, pp. 46-65.

de las voces y las canciones producidas durante los varios rituales, especialmente en el templo de Salomón en Jerusalén, en ocasión de su dedicación.¹² La búsqueda de la diversidad de sonidos producidos al recitar oraciones y la interpretación de los cantos para encontrar el “buen tono” se expresa claramente por las secciones de los diferentes rituales de la liturgia, que contienen toda la información necesaria para el buen desarrollo de las ceremonias. Así lo ha mostrado Eduardo Henrik Aubert a partir de las indicaciones de las rúbricas de los tonos contenidos en el *Ordo* de la coronación de san Luis, realizada a mediados del siglo XIII, para servir de modelo para la liturgia real (BnF, ms. lat. 1246), la elección de los verbos *cantare*, *dicere*, *psallere*, *interrogare* según las rúbricas y momentos del ritual está determinada principalmente por la voluntad de ordenar, a la vez, los sonidos de la liturgia y el tiempo y los hombres y distinguir los sonidos “sonorizando” las diferencias y, en fin, expresar la forma sonora de los textos en una amplia variedad de modalidades sonoras.¹³

¹² A. L. Harting-Correa, *Walahfrid Strabo's Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum. A Translation and Liturgical Commentary*, Leyde-New York-Cologne, 1996, 90-91.

¹³ Éric H. Aubert, “Le son et ses sens. L’Ordo ad consecrandum et coronandum regem (c. 1250)”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2007, 387-411. Véase también el análisis de la parte cantada y el contenido del manuscrito por Marie-Noël Colette, en Jacques Le Goff, Éric Palazzo, Jean-Claude Bonne, Marie-Noël Colette, *Le sacre royal à l’époque de saint Louis d’après le manuscrit latin 1246 de la BnF*, Paris, 2001, 227-247. Sobre los verbos que designan el arte de cantar, véase Gunilla Iversen, *Chanter avec les anges. Poésie dans la messe médiévale. Interprétations et commentaires*, Paris, 2001, 291-293.

En las costumbres monásticas de la Alta Edad Media y Edad Media Central, las indicaciones relativas a la vida diaria de los monjes están estrechamente mezcladas con las prescripciones de carácter litúrgico, y las referencias a los sentidos son más a menudo alusivas y simplemente sugeridas,¹⁴ como revela un rastreo en los numerosas costumbres monásticas publicadas en la colección del *Corpus Consuetudinum Monasticarum*.¹⁵ La naturaleza descriptiva de estos textos hace que se conceda poco espacio a la dimensión antropológica de los rituales, en los que, sin embargo, los sentidos ocupan un lugar preminente. Al igual que los *ordines* y los ordinarios, los textos de costumbres monásticas están, de hecho, dedicados principalmente a la descripción sumaria de los rituales y al enunciado de las diferentes piezas litúrgicas que los componen. Estos textos de costumbres monásticas, no obstante, proporcionan información sobre cómo se apela a los sentidos en los rituales, siempre y cuando la atención se centre en el contenido de ciertas rúbricas que dejan espacio para la dimensión sensorial de la liturgia.¹⁶

El ejemplo del primer texto de costumbres de Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire), escrito por el monje

¹⁴ Sobre los costumbres monásticas, véase Anselme Davril y Éric Palazzo, *La vie des moines au temps des grandes abbayes*, Paris, 2000, 31-35.

¹⁵ *Corpus Consuetudinum Monasticarum*, Siegburg, I-, 1957.

¹⁶ Las aproximaciones comparables al enfoque que propongo aquí de la expresión de los sentidos en las rúbricas de los textos que describe la liturgia (en las *ordines* y los ordinarios) han sido planteadas con éxito por J. Pycke, *Sons, couleurs, odeurs dans la cathédrale de Tournai au 15e siècle*, Tournai et Louvain-la-Neuve, 2003.

Thierry a principios del siglo XI, nos permite presentar algunos aspectos de la dimensión sonora de los rituales monásticos.¹⁷ Como bien lo ha demostrado el padre Davril, esta primera descripción de costumbres de Fleury no pretende en modo alguno regular la vida de una comunidad; más bien constituye una suma de los recuerdos de su autor sobre la vida cotidiana y la liturgia de este monasterio sobre el Loira. En la primera parte del texto, Thierry describe detalladamente las funciones de los distintos miembros del monasterio. En capítulo dedicado a la función del precantor, podemos leer:

No se establecerá como precantor a un converso sino más bien a un hermano criado desde su infancia en el monasterio, que conozca bien el canto y la armonía y posea una voz que lo predisponga para este cargo. Dirigiendo con voz viril la alabanza del Señor, él debe poder, como una trompeta, entonar y sostener los himnos y debe asegurarse de que el canto agrade y acaricie suavemente los oídos de la audiencia.¹⁸

El efecto sensorial producido por su voz, por lo tanto, se toma en cuenta entre las cualidades requeridas para ser precantor. La atención prestada por Fleury a la calidad auditiva de la liturgia, íntimamente

¹⁷ Este texto ha sido editado y traducido cuidadosamente por el Padre Anselme Davril, *Corpus Consuetudinum Monasticarum*, VII/3, Siegburg, 1984, 5-60. Para la traducción francesa, véase A. Davril, *La vie des moines en l'an mille*, Paris, 1985.

¹⁸ CCM, VII/3, p. 14.

vinculada a la del canto y, en un sentido más general, a la expresión de la voz por parte de los monjes en la realización de rituales o incluso en la vida diaria, está presente en otros lugares según la costumbre de Thierry. En el capítulo dedicado a la función del *circateur* podemos leer estas recomendaciones con respecto al sonido y la voz: “Tan pronto como se hayan completado las tres oraciones estacionales mencionadas, los hermanos deben permanecer sentados en sus taburetes, cantando en voz alta y grave, sin ruidos ni susurros, los treinta y dos últimos salmos, es decir desde los salmos graduales hasta el final”.¹⁹ Un pasaje de la descripción del oficio de los nocturnos en el texto de Fleury no es menos explícito: “Y cuando el abad regresa a su lugar después de la reverencia habitual, todos se ponen de nuevo delante de él hasta que haya regresado a su lugar en coro. La duodécima respuesta es entonces cantada con reverencia por un anciano talentoso con voz tranquila y el abad entona luego el himno *Te Deum laudamus*”.²⁰

El simbolismo teológico

Durante la Alta Edad Media, la mayoría de los monasterios seguían los preceptos contenidos en la regla de San Benito, escrita en el siglo VI. Es, por lo tanto, interesante realizar una búsqueda en este texto esencial para el conocimiento del

¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

²⁰ *Ibid.*, p. 45.

mundo monástico medieval. Infortunadamente, contiene muy poca información sobre cómo los monjes tenían que realizar los rituales. Esta constatación no sorprende dado que la regla benedictina no es en sentido estricto un texto litúrgico que proporcione normas precisas para el desarrollo de la liturgia. Ella provee, sin embargo, información sobre el estado de espíritu de los monjes durante la práctica del canto o la oración. En otras palabras, es un texto relevante sobre la espiritualidad de la liturgia y no sobre su desarrollo preciso. A partir del capítulo 8 de la regla, se comienza a hablar sobre el oficio y su desarrollo diario, indicando los tiempos en que los monjes se levantarán a cantar los salmos. Los capítulos siguientes complementan esa información con otros detalles relativos a las prescripciones de la práctica de las horas del día y la noche. El capítulo 19 concluye este conjunto sobre el oficio:

Nosotros estamos seguros de que Dios está presente en todas partes y que los ojos del Señor miran a los buenos y los malos en todo lugar. Debemos, sin lugar a dudas, estar mucho más seguros aún de esto cuando participamos en el servicio de Dios. Además, recordemos siempre lo que dice el Profeta: “Servid al Señor con miedo”, “Salmodiad con sabiduría”, “Yo salmodiaré para ti bajo la mirada de ángeles” y “Reflexionemos entonces acerca de la actitud que se impone bajo la mirada de Dios y sus

ángeles y, salmodiando, seamos tales que nuestra mente esté de acuerdo con nuestra voz”.²¹

Esta frase de conclusión —“*ut mens nostra concordet voci nostrae*”—, adoptada como un adagio en algunos textos oficiales de la Iglesia en el siglo XX, sugiere la perfecta concordancia entre la mente y la voz luego de la práctica de la salmodia por parte del monje. Ella también enfatiza también que el espíritu debe estar de acuerdo con la voz que es el principal ejecutante de la salmodia. Con tal precepto, san Benito recomienda que los monjes canten los salmos y dejen que el espíritu se impregne de ellos. En otras palabras, para san Benito, se da prioridad a la voz, al sonido, o, más ampliamente, a lo oral y corporal, que luego deberán activar el espíritu, la interioridad del hombre. Este precepto considera esencial la idea según la cual, en la liturgia monástica, los sentidos corporales —aquí se trata del sonido de la voz— juegan un papel clave en la activación de la percepción de lo divino por el espíritu. Para el hombre, la comprensión interior e inteligible de lo divino pasa, por ende, por la activación de los sentidos corporales, como parte de la liturgia. La manera en que san Benito considera la armonía entre el cuerpo y el espíritu en la práctica de la salmodia monástica se hace eco de lo expresado por varias grandes figuras de la teología cristiana antigua: “Que se realice en la conciencia lo que muestran los

²¹ *La règle de saint Benoît*, texto latín-francés, Paris, 1980, pp. 62-63.

labios”.²² Al leer esta frase, tomada de un sermón de san Agustín, no podemos evitar ver el mismo significado que el expresado por la sentencia final del capítulo 19 de la norma de san Benito. San Agustín expresó en otro lugar una idea similar: “la palabra va al encuentro del elemento y el *sacramentum* tiene lugar”²³, afirmando que el elemento corpóreo es un operador del sacramento.²⁴ Como en la regla benedictina, es en efecto el elemento corporal el sentido físico que sirve de guía a la mente hacia lo divino y la percepción de lo Invisible, hasta llegar a un acuerdo perfecto entre cuerpo y espíritu. Igualmente, los términos utilizados por san Juan Crisóstomo en un pasaje de su “Incomprensibilidad de Dios” resume idealmente esta posición defendida por los teólogos antiguos sobre el tema de la activación del espíritu humano desde sus sentidos corporales para lograr la perfecta armonía entre el cuerpo y el espíritu:

Puedo, dicen ellos, también orar en mi casa, mientras es imposible escuchar en mi casa una homilía o un sermón. ¡Tú mismo estás equivocado, hombre! Si realmente puedes orar en tu casa, allí no se puede rezar de la misma manera que en la

²² Sermo 227, *Patrologia Latina* 38, col. 1109. Sobre el adagio “*Mens concordet voci*”, véase P. De Cerck, *L'intelligence de la liturgie*, Paris, 1995, 35-37. Destaco la concordancia entre lo expresado en la regla de San Benito y lo propuesto por Walafrido Estrabón sobre la concordancia entre la “buena tonalidad” y los textos del corazón expuestos más arriba.

²³ *Tract. In Iohan.* LXXX, 2-3.

²⁴ Véase I. Renaud-Chamska, “De la sensibilité aux choses et du sens des mots. La bénédiction de l'eau baptismale”, *La Maison-Dieu*, 1991, 188, 41-55, en especial p. 42.

iglesia, donde hay un gran número de padres espirituales y donde un clamor unánime se eleva hacia Dios. Cuando invocas al Señor en forma particular, no eres escuchado tan bien como cuando lo haces en compañía de tus hermanos. Porque aquí hay algo más, es decir, el acuerdo de mentes y voces. El vínculo de la caridad y de la oración de los sacerdotes. Los sacerdotes presiden para que las oraciones de la multitud, que son más débiles, recibiendo el refuerzo de las suyas, que son más fuertes, se eleven con ellas hacia el cielo.²⁵

Las principales preocupaciones de los teólogos de la Antigüedad y, siguiéndolos a ellos, los de la Edad Media, en materia de la dimensión sonora de la liturgia, se refieren primero a la búsqueda de la armonía entre los hombres y Dios y, después, entre los hombres y el cosmos. Junto a esta búsqueda de la armonía divina, la dimensión sonora de la liturgia también tiene la función de contribuir al establecimiento del orden del mundo creado por Dios. Numerosos pasajes de textos compuestos por los Padres de la Iglesia expresan claramente estas ideas. En su cuarta homilía sobre el Hexamerón, Basilio de Cesarea da la bienvenida a la armonía de las voces en la liturgia, que se compara con el sonido rítmico de las olas:

¿Si el mar es hermoso y merece los elogios divinos, cuanto más bella es la reunión de esta asamblea,

²⁵ Fabrizio Cassingena-Trévedy, *op. cit.* nota 10, pp. 50-51.

donde el ruido mezclado de voces, como el de las aguas que inundan la orilla, voces de hombres, mujeres y niños, se alza en medio de las oraciones con que nos dirigimos a Dios... Por eso merecemos la aprobación del Señor, guardando lo mejor que se puede este hermoso orden en Cristo Jesús, Señor nuestro.²⁶

En una de sus homilías, Juan Crisóstomo parece particularmente sensible a la expresión de la armonía a través de la salmodia y el canto en general, practicado después de la celebración litúrgica de las asambleas cristianas:

¡Vamos! Preparemos nuevamente para vosotros la mesa de costumbre, exponiendo el beneficio de la salmodia. Mirad, el salmo, interviniendo (en la liturgia) ha fusionado diversas voces y ofrecido una sola canción llena de armonía; jóvenes y viejos, ricos y pobres, mujeres y hombres, esclavos y libres, todos hemos producido una melodía única. El profeta habla y todos respondemos y todos nos hacemos eco de él. Allí es imposible distinguir al esclavo del hombre libre, al rico del pobre, al notable del simple particular. Todas esas diferencias de la vida ordinaria se han ido muy lejos. Se formó un solo coro. ¡Gran igualdad de derecho a la palabra! ¡La tierra imita al cielo! ¡Esta es la nobleza de la Iglesia!²⁷

²⁶ *Ibid.*, pp. 68-69.

²⁷ *Ibid.*, pp. 77-78.

A los ojos de muchos teólogos cristianos antiguos, esta armonía sonora es parte de lo que François Cassingena-Trévédy denomina, con elegancia, “orquestación angelical”, ya que enfatiza el carácter celestial de la liturgia realizada por hombres aquí abajo, traídos para este propósito a celebrar con los ángeles, como se expresa Severo de Antioquía en una de sus homilías:

Viendo esta asamblea espiritual, pensé que veía no solo hombres, sino también un encuentro de órdenes celestiales que, después de mezclarse y estar entre nosotros de manera invisible, están presentes, os rodean externamente, formando un rebaño único y hablando en la asamblea de la Iglesia, a saber: ángeles, arcángeles, potestades, dominios y todos los que Pablo enumeró: “Todo espíritu o todo nombre intelectual e inmaterial, ya si fue nombrado como presente, ya si debe ser conocido en el siglo futuro”. ¿Cómo estos ministros de salvación no vendrían con alegría, y no de a uno o dos, sino, por así decir, con todos los órdenes y todos los coros?²⁸

Por tanto, para los teólogos cristianos, la dimensión sonora de la liturgia, que se expresa principalmente a través de los diferentes cantos, tiene el objetivo esencial de encontrar la armonía y el orden de origen divino celebrando rituales celestiales, en compañía de

²⁸ *Ibid.*, p. 80. En el mismo sentido, véase el pasaje extraído de un texto de Clemente de Alejandría, p. 192.

los ángeles. Teólogos y liturgistas de la Edad Media se han apropiado ampliamente de estos temas y los desarrollaron en direcciones muy variadas, a partir de la creación de poesía litúrgica cantada, muy rica desde un triple punto de vista: literario, teológico y exegético.²⁹

Las nociones de armonía y orden de la dimensión sonora de la liturgia no están solo expresadas en textos exegéticos y teológicos, como lo demuestra el ejemplo de un texto hagiográfico inglés de finales del siglo X. Se trata de la *Narratio metrica de Sancto Swithuno*, cuyo autor, Wulfstan, dedicó numerosos pasajes a describir los cambios arquitectónicos y arreglos litúrgicos realizados o implementados en la catedral de Winchester por Ethelwold y su sucesor Elphege en la segunda mitad del siglo X.³⁰ Además del gran interés de este texto debido a la expresión del simbolismo del espacio litúrgico alrededor del año mil³¹, se nos muestra allí una descripción excepcional del nuevo órgano de iglesia.³² Desde varios puntos de vista, este pasaje, dedicado al instrumento musical y su funcionamiento,

²⁹ Véase sobre este tema la obra esencial de Gunilla Iversen citada antes. Como ejemplo de la riqueza de la creación musical, poética, exegética y litúrgica de los autores medievales para expresar lo mejor posible la dimensión sonora del ritual, véase el libro de M. Fassler, *Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge, 1993.

³⁰ "Winchester Studies 4.II – The Anglo-Saxon Minsters of Winchester", en M. Lapidge (éd.), *The Cult of St. Swithun*, Oxford, 2003, 372-397.

³¹ Éric Palazzo, "Liturgie et symbolisme de l'espace rituel au temps d'Oliba", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2009, 40, 77-89, en especial, pp. 86-89.

³² M. Lapidge *op. cit.*, pp. 382-386, con comentarios sobre aspectos técnicos de este órgano.

constituye un testimonio muy valioso para los musicólogos. También subraya la importancia de la dimensión sonora del ritual, como componente esencial de la definición del espacio litúrgico en su conjunto. Al final del pasaje, el autor aborda el tema de la música producida con el instrumento, escuchada en todas partes por toda la ciudad y extendiéndose por todo el país: *“Musarumque melos auditur ubique per urbem y peragat totam fama volans patriam”*.³³ Es lícito interpretar y comprender este último comentario, en cuanto al significado simbólico y teológico del sonido en la liturgia —en la aparición de un sonido producido por un instrumento musical y no por la voz de cantantes—, como un elemento esencial del ritual y su definición, que contribuye plenamente a la realización de la armonía celestial que la liturgia debe operar para recuperar el orden divino.

Me gustaría enfatizar otra vez la importancia dada por los teólogos cristianos de la Antigüedad y la Edad Media a los vínculos entre la dimensión sonora del ritual —en particular, la audición— y el tema de la conversión a la fe cristiana. Paul Tombeur ya demostró con claridad el lugar central ocupado por el verbo *audire* en el tema hagiográfico de la conversión a lo largo de la Edad Media.³⁴ La estrecha relación entre la audición y la conversión se explica por la

³³ *Ibid.*, p. 386.

³⁴ Paul Tombeur, “Audire dans le thème hagiographique de la conversion”, *Latomus*, 1965, XXIV, 159-165.

proliferación de pasajes bíblicos que indican que esta última pasa por la escucha de la palabra divina.³⁵ Al comienzo de su primera epístola, san Juan afirma: “Lo que existía desde el comienzo, lo que hemos oído, lo que hemos visto con nuestros ojos, lo que contemplamos y tocaron nuestras manos acerca de la Palabra de vida” (Jn 1, 1-2). Enfatiza así que el conocimiento de Dios pasa por la experiencia sensorial y, en primer lugar, por la audición. Estos temas ya fueron desarrollados por varios autores cristianos de la Antigüedad, en textos que describen la organización de la vida litúrgica de las primeras comunidades cristianas o pertenecientes a la categoría de catequesis. En el siglo IV, un pasaje de las *Constituciones Apostólicas* —testigos de la vida litúrgica de las primeras comunidades cristianas orientales— explica en estos términos una de las funciones del diácono en la liturgia: “El diácono vigilará al pueblo para que nadie susurre, duerma, no se ría ni haga señas; porque en la iglesia debéis permanecer atentos, sobrios y vigilantes, con el oído presto a oír a la Palabra del Señor”.³⁶ Estableciendo un vínculo entre los fieles y los pastores a quienes se dirigía el ángel, afirma san León en uno de sus sermones litúrgicos lo siguiente:

³⁵ Erich von Dobschütz, “Die Fünf Sinne im Neuen Testament”, *Journal of Biblical Literature*, 1929, 48, 378-411.

³⁶ Fabrizio Cassingena-Trévédy, *op. cit.* p. 148.

El ángel del Señor que anunció a los pastores que estaban cuidando sus rebaños también les habló a nuestros oídos; y si nosotros cuidamos las ovejas del Señor, guardemos en el oído de nuestro corazón las palabras divinamente pronunciadas, como si todavía fuera hoy la celebración en que se nos dijo: “He aquí que os anuncio una gran alegría.”³⁷

Añadió san León algo más:

Pero toda la Iglesia debe ahora aplicar más inteligencia e inflamarse con una esperanza más viva, cuando estas grandes realidades se manifiestan por el regreso de los días santos y por las páginas del evangelio de la verdad, para que la Pascua del Señor no sea solo un evento pasado digno de recordarse sino un hecho presente que debe ser respetado. La mirada de nuestra fe, por tanto, no sea en modo alguno extraña a la cruz de Jesucristo, y que nuestro oído no reciba distraídamente ninguno de los detalles de la historia evangélica.³⁸

Finalmente, cabe recordar que, para los autores cristianos, la dimensión sonora de la liturgia no solo se constituye con los sonidos y sus diferentes modalidades, sino que también está hecha de silencios entendidos e interpretados como una especie de perfección sonora. En un fragmento de sus comentarios mistagógicos, Máximo el Confesor

³⁷ *Ibid.*, p. 223.

³⁸ *Ibid.*, pp. 256-257.

explica, por ejemplo, que el hombre “representa el misterio de la Iglesia... por su espíritu, como por un altar, hace suyo el silencio de lo invisible, incognoscible y resonante Deidad, silencio celebrado en secreto con himnos sin número, haciéndose otro silencio, elocuente este y haciendo todos los tipos de sonidos”.³⁹ En su *Ciudad de Dios*, san Agustín hace del silencio un “espacio” sagrado que permite la escucha de la palabra sagrada:

Avanzamos hacia la gente: la iglesia estaba llena, resonaban gritos de alegría: ¡Gracias a Dios! ¡Alabanzas a Dios! Nadie permanecía en silencio: de la derecha y de la izquierda provenían los gritos. Yo saludo al pueblo: las aclamaciones se repiten con redoblado ardor. Finalmente, restablecido el silencio, se lee el pasaje de las divinas Escrituras que se refiere a la fiesta.⁴⁰

En otro de sus muchos sermones, san Agustín invita a considerar la dimensión sonora de la liturgia de la Iglesia, en todos sus componentes y sus diferentes manifestaciones, como expresión de un mensaje que el pueblo cristiano le dirige a Dios durante el momento privilegiado que constituye el ritual de comunicación entre los hombres y lo divino:

Ya que estamos reunidos hoy como para un día de fiesta, y en mayor número que habitualmente,

³⁹ *Ibid.*, pp. 146-147.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 282.

invitamos a vuestra Caridad a no olvidar lo que habéis cantado, a no dejar que vuestra lengua hable sola, mientras el corazón calla, sino a hacer llegar, a través del afecto, a los oídos de Dios, lo que habéis hecho resonar en los oídos de y de otros.⁴¹

Ya en el final de este trabajo, podemos comprobar la relevancia de examinar los escritos de los Padres de la Iglesia y los teólogos de la Edad Media para identificar los profundos significados simbólicos de la dimensión del sonido de la liturgia cristiana, que es sinónimo no solo de armonía entre los hombres y entre ellos y Dios, sino que también subraya la restauración del orden divino a través de una celebración cuyo carácter celestial es señalado por varios autores. En este vasto conjunto opera, en cierta manera, un movimiento de ida y vuelta y de intercambios entre los hombres y Dios. La dimensión sonora de la liturgia —tanto en la práctica del canto como en la de la oración— destaca la resonancia entre Dios y los hombres en la práctica de los rituales. Cuando se celebra la liturgia, los hombres activan una especie de eco al mensaje divino que les es enviado. En este sentido, ¿no podemos considerar los potes acústicos alojados en la mampostería de los edificios como una de las expresiones materiales del simbolismo de la iglesia, hecha de piedras que son seres humanos, destinados a hacer eco de la Palabra

⁴¹ *Ibid.*, p. 295.

divina? Así, junto con sus funciones acústicas destinadas a modular los sonidos emitidos durante el canto y la oración, eso recipientes también podrían asegurar una función eminentemente simbólica en relación con el significado de la teología de la Iglesia.⁴²

⁴² Sobre estas cuestiones, véase É. Palazzo y B. Palazzo-Bertholon, "Archéologie et liturgie. L'exemple de la dédicace de l'église et de la consécration de l'autel", *Bulletin monumental*, 2001, t. 159, 305-316. Allí se desarrollan los principales aspectos del significado eclesiológico de la iglesia, así como la relación simbólica entre las piedras que componen la albañilería y los hombres.

LA LITURGIA Y LOS CINCO SENTIDOS: LAS ILUSTRACIONES DEL CARTULARIO DE SAN MARTÍN DE CANIGO

Desde hace varios años, los medievalistas de diversa procedencia se interesan por el lugar de los cinco sentidos en la cultura cristiana de la Edad Media occidental. Después de haber estado relativamente descuidados durante mucho tiempo a pesar de los trabajos pioneros de unos pocos autores, los cinco sentidos están en el punto de mira de historiadores, especialistas en literatura y filosofía medieval y, más recientemente, también de historiadores del arte medieval. En el ámbito de la liturgia medieval, las publicaciones que aluden a este aspecto esencial de los rituales de la Iglesia son escasas. En cualquier caso, no existe un estudio global sobre el papel que desempeñan los cinco sentidos en la liturgia cristiana de la Antigüedad y la Edad Media. Para atenuar esta laguna, emprendí una extensa investigación sobre el arte, la liturgia y los cinco sentidos en la Edad Media.

En el campo específico de la historia del arte y, de manera aún más particular, en el de la iconografía, las obras de los historiadores del arte se dirigen sobre todo a las diferentes modalidades de la traducción iconográfica de los cinco sentidos en el arte medieval. Carl Norden Falk exploró los diferentes aspectos de las representaciones simbólicas de los

cinco sentidos en la iconografía de un vasto período comprendido entre la Alta Edad Media y el siglo XV, y propuso, incluso, una ampliación hacia la época moderna. Por su parte, Elisabeth Sears analizó el modo en que la expresión de la dimensión auditiva contenida en el texto del salterio encontró su lugar en la traducción visual de la iconografía de los salmos. En mi investigación sobre los cinco sentidos, el arte y la liturgia, prefiero un enfoque que consista en considerar el arte como un elemento esencial en la definición de la liturgia y cuya “función” primaria es ser activada por los sentidos durante el desarrollo del ritual para “producir” el efecto teológico requerido por la ceremonia litúrgica. Como traté de demostrar a través del estudio de manuscritos iluminados y marfiles con escenas e imágenes litúrgicas, estas participan en el progreso del ritual y están diseñadas principalmente para ser activadas por los sentidos y colaborar en el efecto sacramental deseado en la teología de la liturgia. Me parece que esta nueva perspectiva del lugar del arte en la liturgia en la Edad Media no afecta en modo alguno el papel y la importancia de los objetos y representaciones iconográficas para expresar posibles mensajes políticos e históricos, en sentido amplio, en el marco del ritual.

Me propongo aquí estudiar, una vez más y en relación con los temas que desarrollo sobre los cinco sentidos, el arte y la liturgia en la Edad Media, las dos

pinturas contenidas en lo que se suele llamar el cartulario de Saint-Martin du Canigou.

Este cartulario se conserva en la biblioteca de la Escuela de Bellas Artes de París, en la colección Jean Masson, ms. 38. No se sabe si es una hoja aislada desde el principio o si proviene de un cartulario completo del cual habría constituido el primer folleto. El conocimiento del estado codicológico preciso del documento es necesario y esencial para identificar ciertos aspectos de la comprensión y la lectura iconográfica que propongo de las dos ilustraciones en relación con la dimensión sensorial del ritual y lo que este activa para el significado teológico de la celebración de la liturgia. El texto transcrito en este fragmento del cartulario o en esta carta independiente se refiere a la información sobre una piadosa cofradía fundada en honor de san Martín, en el monasterio de Canigou, el día de Pascua del año 1195. En el análisis del manuscrito y sus imágenes realizado veinte años, Patricia Stirnemann propuso datar el documento alrededor del año 1200.¹ Por su parte, Mathias Delcor atribuyó a los primeros años del siglo XIII la creación del manuscrito que contiene la transcripción de la carta original más antigua. Varios nombres aparecen transcritos en el pergamino cosido tras la carta, incluido el de de Pierre de Ortalfa, abad de Saint-Martin du Canigou en el momento de la fundación de

¹ Paul Stirnemann, "L'illustration du cartulaire de Saint-Martin-du-Canigou", en *Les cartulaires. Actes de la table ronde*, Paris (5-7 de diciembre de 1991), Paris, 1993, 171-178.

la hermandad y fallecido en 1212 o 1218, lo que permitió a Delcor sugerir que el manuscrito fue transcrito después de la fecha de la muerte de Pierre. Basado en observaciones de carácter codicológico y paleográfico —por ejemplo, la tinta utilizada para tachar nombres—, Stirnemann cuestionó esa hipótesis. La hermandad a que se refiere el fuero estaba compuesta de religiosos y laicos que eran responsables de mantener, a sus expensas, una lámpara de aceite ardiendo día y noche frente al altar común. El día de la fiesta de san Martín, los hermanos donarían cada uno dos denarios para la iluminación de la iglesia. Otras obligaciones también están previstas en el texto de la carta fundacional de la cofradía. El sacerdote responsable de la capilla —veremos que la identificación de esta *capella* plantea varios problemas— dirá una misa cada semana por el reposo de las almas de los hermanos fallecidos y la salvación de los hermanos vivos. Esta misa, dice el texto de la carta, se celebrará en el altar de la iglesia —*ecclesia* en el texto—, cuya relación con la mencionada *capella* no se ve claramente. Quizás el altar en el que celebra el sacerdote para el descanso de las almas de los vivos y de los muertos es el de la iglesia de Saint-Martin y la capilla es el espacio reservado a la hermandad. Esta cuestión es, por así decirlo, imposible de resolver y veremos que el análisis de la imagen iconográfica del manuscrito que representa una escena litúrgica, con un altar ubicado en una capilla o una iglesia, no permite tomar una decisión sobre este

tema. El texto de la carta indica además que los cófrades que lo soliciten puedan ser enterrados en el cementerio de la abadía y que los demás asistirán a su funeral. Finalmente, el fundador de la hermandad, el abad de Saint-Martin du Canigou, Pierre de Ortalfa, elegido jefe de la abadía en 1172 y responsable de las ofrendas, ordena que, si la masa de fondos para el mantenimiento de la luminaria es demasiado excesiva, el excedente, según las decisiones que tomarán los compañeros, será usado para buenas obras.



El cuadro situado en la cabecera del manuscrito se divide en dos registros, al presentar dos escenas con iconografías distintas y, al mismo tiempo, complementarias. *La Maiestas Domini* del registro superior muestra a Cristo sentado en su trono,

bendiciendo con su mano derecha y sosteniendo un libro en la izquierda, contenido en una mandorla circular con fondo azul y estrellas. La mandorla se coloca en el centro de una composición que comprende cuatro compartimentos de color rojo o marrón, en donde se ven las representaciones de los símbolos de los evangelistas. De una y otra parte de la *Maiestas*, están pintadas las figuras monumentales, de pie, de la Virgen y de san Martín, ambos aureolados. Sus respectivos gestos son idénticos: cada uno señala con una mano la escena ubicada en el registro inferior de la pintura —es decir, la representación litúrgica—, y la otra mano muestra la figura de Cristo completando, en gran medida, el espacio de la mandorla. La escena ritual representada en el registro inferior se destaca sobre un fondo rayado, coloreado horizontalmente, que permite, creo, establecer un vínculo formal y ornamental entre ambas imágenes de la naturaleza bien diferentes: una, la del registro superior, expone una teofanía y la otra, a los pies de la *Maiestas*, describe un momento de una celebración litúrgica.

Víctor Leroquais, en su detalle de la escena, seguido en gran parte por Patricia Stirnemann, indica que estamos ante una representación de la celebración de la misa en una iglesia, que muestra el momento de incensar la ofrenda por parte de un sacerdote colocado frente a un altar apoyado contra una pared, rematado por una especie de copón y detrás del cual, tal vez, se encontraría la torre de la

iglesia de Saint-Martin du Canigou. Según esta hipótesis, el lugar de la escena sería quizás la capilla de Saint-Martin du Canigou, como sugiere Leroquais, o la iglesia inferior del monasterio catalán de principios del siglo XI. Sin embargo, la precisión arqueológica de la imagen del cartulario no es tal como para verla necesariamente como la representación de una escena litúrgica que tiene lugar en la iglesia inferior de Saint-Martin du Canigou: esto es así, sobre todo, porque, en el texto de la carta, la mención de una capilla e iglesia al mismo tiempo desdibuja un poco las líneas de la investigación arqueológica. Según Leroquais y Stirnemann, el sacerdote incensaba las ofrendas colocadas en el altar donde vemos también un cáliz, una hostia (¿o una patena estilizada?) y una cruz. Detrás del celebrante, en lo que parece ser una nave y, en cualquier caso, separados del espacio donde se encuentra el celebrante, podemos ver un grupo de siete personas, en el que se alternan mujeres y hombres. Todos miran en dirección a la escena que se desarrolla cerca del altar y, para algunos, hacen gestos en dirección del celebrante y del altar. A la cabeza de este grupo de personas, se encuentra una mujer cuya actitud sugiere que está arrodillada. Sus manos están veladas y vueltas hacia el espacio donde se ubica el altar. Entre la mujer arrodillada y la columna que separa el coro de la nave, hay dos lámparas suspendidas por cadenas. En el extremo derecho de la escena, arriba del personaje más a la derecha, hay dos campanas. Se

comprueba la precisión del detalle que caracteriza esta escena litúrgica por la presencia de cortinas suspendidas sobre el altar y a lo largo de la nave. Por la forma que adoptan las cortinillas del copón se sugiere que se ha querido representarlo destapado.

En su análisis, Patricia Stirnemann subrayó el interés de esta escena litúrgica, algunos de cuyos detalles parecen estar directamente relacionados con el texto de la carta fundacional de la hermandad de Saint-Martin: la presencia de las dos lámparas colgantes, las dos campanas y su uso, según Stirnemann, en la liturgia de conmemoración de los hermanos fallecidos o incluso la presencia de los laicos en la nave. Con razón, la autora hace notar el importante lugar otorgado a las mujeres en este grupo de personas, aunque el texto de la carta no menciona miembros femeninos de la hermandad. Sobre ellas, Stirnemann plantea la hipótesis de que podrían ser mujeres consagradas —es decir, monjas— que se encargaban de confeccionar las hostias para la celebración de la eucaristía. Aunque ninguna mujer, ni siquiera una consagrada, es mencionada en el texto de la carta, esta conjetura me parece, en general, bastante plausible, ya que si la escena representa, efectivamente, el momento de la incensación de las ofrendas colocadas en el altar, entonces podríamos entender el gesto de las manos veladas de la mujer arrodillada en la nave como un recordatorio de la ofrenda realizada durante el rito del ofertorio, justo antes de la consagración de la eucaristía. Para validar

esta hipótesis, sería necesario no tener dudas sobre el momento del ritual representado, lo cual no es mi caso. De hecho, ¿podemos de manera segura afirmar que el momento litúrgico que muestra la imagen es precisamente el de incensar las ofrendas, por parte del sacerdote —que tal vez sea también un miembro de la hermandad, ya que el estatuto indica que está compuesta por religiosos y laicos—, remitiendo, más generalmente, a las imágenes de la celebración de la eucaristía? Como intentaré mostrar, no lo creo, porque, como he demostrado en otra parte, acerca de numerosas representaciones de escenas litúrgicas pintadas en manuscritos o en otros soportes, estas escenas suelen ser pretextos para mostrar algo más que un momento específico de la liturgia, incluso si su iconografía se basa en elementos concretos y detallados de los rituales. Esta otra cosa para mostrar —o, incluso, para activar a través de los sentidos— naturalmente sucede en el “lugar” de la liturgia. En su estudio de estas imágenes, Patricia Stirnemann acertó al resaltar el interés de los diseñadores de su iconografía para los *realia*, evidente no solo por la mención de los accesorios de iluminación en el texto de la carta y su papel central en razón de ser de la cofradía, sino también por la probable representación, en la escena del registro superior de la *Maestas Domini* de delante del altar, que quizás adornaba el coro de la iglesia de Saint-Martin de Canigou.

La activación sensorial de la liturgia y sus objetos en las ilustraciones del cartulario de Saint-Martin du Canigou

Veamos ahora cómo intervienen los sentidos en la puesta en escena litúrgica de la imagen del registro inferior de la composición de la doble pintura del manuscrito para activar la dimensión sensorial del ritual y luego revelar y hacer verdaderamente presente y visible su efecto teológico en la pintura del registro superior a través de la teofanía. En la imagen del registro inferior, la precisión de la escenificación litúrgica, convocando al mismo tiempo los lugares, personas y objetos necesarios para el buen desarrollo de la celebración, es sorprendente, pero, como ya he dicho, no constituye una representación “real” del ritual de la misa o de uno de sus momentos particulares, aunque sea muy importante para la construcción de la imagen y su significado que los elementos concretos de la liturgia figuren allí. Entre los cinco sentidos, se apela al oído, al olfato y a la vista a través de los diversos detalles, especialmente litúrgicos, presentes en la imagen y, más en general, en la iconografía de la escena. Obviamente, el diseñador o los diseñadores de la imagen no consideraron útil utilizar el gusto y el tacto para la implementación del significado teológico del momento ritual representado. En este sentido, me gustaría señalar que no es del todo seguro que la imagen exprese el momento preciso de la incensación de las ofrendas por parte de un sacerdote, luego de

la eucaristía, sino que se ha tenido la idea de representar una escena que sintetizara varios momentos o aspectos del avance de la celebración de la misa o un oficio. Antes de profundizar en este punto y volver a la forma en que tres de los cinco sentidos son captados visualmente por el espectador a través de elementos iconográficos concretos, haré observar que el gesto de incensar llama y activa el sentido olfativo. Además, es una alusión directa, por así decirlo, a uno de los principales datos contenidos en el texto de la carta donde menciona las luminarias en relación con la fundación de la hermandad — la presencia de campanas dirige hacia la activación del sonido y la audición en el ritual—. Por su parte, la vista y su activación en el progreso de la celebración están sugeridas por diferentes motivos y detalles iconográficos, como la mirada de las personas ubicadas en la nave y la del celebrante en el momento de incensar la imagen monumental del registro superior, que reproduciría el frente del altar visible para la asamblea y el celebrante, o, incluso, por la representación de las cortinitas del copón y el largo de la nave, los cuales podemos pensar que juegan un papel en la acción de “ver” la liturgia y sus efectos sacramentales jugando con la idea de la visión revelada en el momento cuando las cortinas, una vez corridas —como parece ser el caso de aquellas colocadas en el copón— ya no oscurecen la vista de las “cosas sagradas” por las personas que asistieron al ritual. A través de estos detalles iconográficos, los

diseñadores de la imagen claramente querían enfatizar la dimensión sensorial del ritual y la necesidad de activación de los sentidos para lograr sus efectos sacramentales. En lo específico, yo señalaría que de ninguna manera se decidió resaltar uno de los tres sentidos sobre los otros. Al contrario: da la sensación de que se ha buscado un equilibrio sensorial entre oído, olfato y vista para representar y activar la dimensión fundamentalmente sinestésica de la liturgia. Es precisamente por ese efecto sinestésico, buscado por los pintores en la construcción iconográfica de la imagen, que parece ilusorio querer determinar, con precisión, el momento en que se presenta el ritual. Ciertamente, solo es posible afirmar que, durante la incensación de las ofrendas, los miembros de la asamblea se interponen en el camino como se muestra en la imagen. Esta observación se aplica de manera más específica a la mujer arrodillada y que tiene las manos veladas para recordar el momento del ofertorio. En cuanto al incensar el altar, me parece inexacto afirmar que se trata de la representación del incensado de las ofrendas por parte del sacerdote. Sin duda el sacerdote, reconocible por sus vestimentas litúrgicas, por su tonsura y especialmente por la estola cuyos dos extremos cuelgan de su túnica, está en proceso de incensar, sin poder, sin embargo, con certeza, deducir que se difunde incienso sobre las ofrendas. En verdad, la impresión que surge es la de la voluntad del diseñador o diseñadores de la iconografía —quizás el

pintor mismo— de figurar el gesto de incensar el altar sin haber querido mostrar un momento concreto de la incensación. Como ahora intentaré demostrar, el pintor parece haberse interesado bastante por el gesto de incensar y lo que impulsa desde la perspectiva sensorial para crear un efecto sacramental en relación con la activación de los demás sentidos —aquí, la voz, el oído y la vista— que interactúan para lograr el alcance sinestésico de la liturgia.

El sacerdote colocado frente al altar, haciendo el gesto de incensar, es quizás miembro de la hermandad fundada en 1195, como se menciona en el texto de la carta transcrita justo debajo de las pinturas que analizamos. Este personaje es, en cualquier caso, un sacerdote. Lo atestiguan sus vestimentas litúrgicas, en particular la estola de la que podemos ver los dos extremos en los tobillos del celebrante. El gesto es el de incensar mediante un incensario de bolas sostenido por tres cadenas, forma común en aquella época. No podemos decir con certeza si el sacerdote inciensa las ofrendas antes de la consagración, como sugeriría la conexión iconográfica entre esta parte de la escena litúrgica y aquella que presenta la mujer arrodillada con las manos veladas, lo que quizás constituya una referencia visual al rito del ofertorio. En el rito de la misa romana, utilizado casi en todas partes en Occidente en ese momento, la incensación del altar se realiza después del ofertorio, una vez colocadas las ofrendas en el altar y dado el beso de la paz. Para nuestros propósitos, es importante señalar que, en la

misa romana, la incensación del altar y de las ofrendas la inicia el sacerdote y luego la continúa el diácono, quien prosigue la incensación del altar y luego pasa a la del sacerdote.

Esta observación refuerza, desde mi óptica, la idea según la cual la escena ritual del cartulario de Saint-Martin du Canigou, como muchas representaciones del mismo género en otros manuscritos litúrgicos, no pretende en modo alguno la reproducción fiel y precisa de un momento de la celebración, aunque su iconografía remite a él a través de la puesta en escena y de una serie de detalles como los objetos, la arquitectura y los participantes. En nuestra imagen, la incensación realizada por el sacerdote, y no por el diácono, sugiere ver allí el reflejo de “las demás cosas”, en estrecha relación con la teología de la eucaristía y la exégesis litúrgica sobre el incienso y su uso en la misa y la liturgia en general. Antes de continuar en esta dirección nuestra investigación respecto al incienso y la incensación representados en nuestra imagen, quisiera llamar la atención sobre el hecho de que, en las imágenes litúrgicas de la alta Edad Media, a la hora de representar al sacerdote de cara al altar, los pintores han optado en la mayoría de los casos por la representación del momento de la consagración de las especies. Sin embargo, en la imagen bajo análisis, el sacerdote no está en el proceso de consagrar la eucaristía, pero procede a la incensación, que normalmente corresponde al diácono. En otras

palabras, nos podemos preguntar sobre la capacidad de esta imagen y particularmente el motivo del sacerdote a punto de incensar, para sugerir no solo lo que vemos —incienso— sino también quizás lo que no está representado en sentido estricto, es decir la consagración de las especies por el sacerdote. Antes de explorar esta posibilidad, volvamos sobre el incienso y el acto de incensar. En la iconografía, la acción de incensar es característica de los ángeles con incensarios, frecuentemente representados en los ciclos pintados del románico en relación con la *Maiestas Domini* situada en los ábsides. Observemos que, en la escena de Saint-Martin du Canigou, el personaje que incienso no es un ángel, sino un sacerdote y que la imagen que se encuentra justo encima de la escena litúrgica es una *Maiestas Domini*. Ciertamente, la proximidad física del acto de incensar del sacerdote con el tema de la *Maiestas Domini*, en el cuadro del Canigou, no autoriza a leer esta imagen como una alternativa al tema iconográfico del ángel con el incensario de los ábsides románicos. Sin embargo, debemos interrogarnos sobre las razones que llevaron al pintor o al diseñador de la imagen a comparar la *Maiestas Domini* con la representación de un sacerdote en el acto del incensado del altar. Yo formularía varias hipótesis sobre este tema. En principio, podemos inquirir si lo que se “esconde” detrás de la representación del sacerdote en el acto de incensar justamente debajo de la *Maiestas Domini*, no es en primer lugar la imagen

exegética de Cristo, asociada en este caso al incienso, el incensario y el sacerdote.

En la exégesis litúrgica medieval a partir de Amalario de Metz, en el siglo IX, hasta Guillaume Durand en el siglo XIII, el incienso vespertino es una figura simbólica de Cristo. Según Amalario, la naturaleza dual de Cristo se expresa por el incensario, a través del metal usado para hacer la bola destinada a contener incienso, asociado a la naturaleza divina. También, según Amalario, el humo producido por la activación del incensario está conectado con el Espíritu Santo. Por su parte, Guillaume Durand fue aún más preciso en cuanto a su interpretación exegética del incensario en relación a la figura de Cristo, quien juzga sus cadenas en relación con las virtudes, o incluso el brillo de los preciosos materiales utilizados para su realización como la expresión de la sabiduría divina. Además, esta asociación exegética entre el incensario y Cristo, reforzada por la presencia de la *Maiestas Domini* en la pintura del registro superior, considera la iconografía del sacerdote incensando el altar y las ofrendas en la escena del registro inferior de la pintura cartularia como la representación “velada” pero que debe ser “revelada” por la liturgia —volveré sobre esto— del ángel con el incensario descrito en el momento de la apertura del séptimo sello en Apocalipsis 8, 3-5:

Otro Ángel vino y se puso junto al altar con un badil de oro. Se le dieron muchos perfumes para que, con

las oraciones de todos los santos, los ofreciera sobre el altar de oro colocado delante del trono. Y por mano del Ángel subió delante de Dios la humareda de los perfumes con las oraciones de los santos. Y el Ángel tomó el badil y lo llenó con brasas del altar y las arrojó sobre la tierra. Entonces hubo truenos, fragor, relámpagos y temblor de la tierra.

Sobre ciertas representaciones atípicas de la tradición iconográfica del Apocalipsis 6, 9-11, que relata el episodio de almas de los mártires bajo el altar, hemos señalado el eco entre estos dos pasajes del Apocalipsis en la literatura exegética sobre este texto, especialmente entre autores de la alta Edad Media como Ambroise Autpert. De modo que el ángel con el incensario de Apocalipsis 8, considerado por los exégetas como figura del mismo Cristo elevando su buen olor hacia Dios, también puede ser visto como Cristo incensando el altar con almas mártires en Apocalipsis 6, si seguimos, en cualquier caso, lo propuesto por ciertas representaciones de esta escena basadas en comentarios exegéticos. La imagen de Saint-Martin du Canigou no contiene, en sentido estricto, escenas del Apocalipsis, pero, no obstante, estaría tentado a interpretar la figura del sacerdote incensando el altar en la escena del registro inferior como una Imagen “velada” de Cristo con el incensario y una referencia aún más velada del tema del ángel con el incensario frente al altar de los mártires.

A propósito de la estrecha conexión entre la figura de Cristo y la del sacerdote incensando el altar

en nuestra imagen, recuerdo que, en general, en la exégesis litúrgica, el sacerdote es por excelencia una figura del sacerdote que celebra él mismo la liturgia y consagra sus propias especies para la salvación de los creyentes y la construcción de la Iglesia. Esto podría explicar, en particular, que los creadores de la imagen no representaron la incensación del altar por el diácono y que optaron por favorecer la figura del sacerdote, no en el proceso de consagrar o elevar la hostia, sino en el de incensar el altar. ¿No sería para “mostrar” de manera encubierta que este sacerdote es Cristo activando su buen olor a través del incensario, del que también es figura, para elevar sus oraciones a Dios y por la redención de los justos, en este caso los mártires, de quienes son las almas puestas bajo el altar, según el Apocalipsis? Así se logra que el buen olor que desprende el incienso agitado por el incensario proceda a su ascensión hacia la figura de la *Maiestas Domini* situada en el registro superior de la pintura. Para sustentar esta hipótesis, debemos recordar también que, a partir del siglo XII, en la exégesis, también se interpreta el ángel junto al incensario de Apocalipsis 8, 3 en relación con la figura del ángel del sacrificio mencionado en la oración *Supplices te rogamus* del canon de la misa, que sitúa el tema del ángel con el incensario en el contexto litúrgico de la celebración de la eucaristía, como es el caso de la imagen de Saint-Martin du Canigou. Aquí, el propio ángel del sacrificio ofrece las especies consagradas a Dios, porque él es Cristo, cuyo

buen olor actúa en la remisión de los pecados y por la salvación de los difuntos. En apoyo de esta hipótesis, también mencionaré el importante versículo 2 del Salmo 140: “Valga ante ti mi oración como incienso, el alzar de mis manos como oblación de la tarde”, cuyas afectaciones litúrgicas variadas y soporte textual para el desarrollo de la exégesis, permiten asociar el buen olor de la oración y las ofrendas realizadas durante la celebración de la liturgia en general y de la eucaristía en particular.

Después de lo que acabo de decir sobre el Salmo 140 y su exégesis en el contexto litúrgico, no puede dejar de llamar la atención la relación iconográfica, de carácter ascendente, entre la figura de Cristo-sacerdote-incienso, el altar y las ofrendas en referencia a la exégesis sobre el Apocalipsis y el ángel del sacrificio mencionado en el canon de la misa, y la representación de la *Maestas Domini* del registro superior del cuadro, como si el buen olor que desprende el incensario cuando es activado por el sacerdote produjese la visión de la *Maestas Domini* e hiciera posible la visión de la teofanía de Cristo, reinando por la eternidad en el cielo. Para apoyar esta idea, también podemos basarnos en un pasaje de los *Diálogos* de Gregorio Magno, donde el buen olor asociado a un altar está directamente vinculado a la manifestación y visión de una teofanía. Gracias al *Liber Pontificalis*, sabemos que Gregorio Magno consagró una iglesia en 591 o 592 en el Quirinal, dedicada a santa Águeda y a san Sebastián. Es sin

duda, la actual iglesia de Sainte-Agathe. En sus *Diálogos*, que datan de alrededor de dos años después de la dedicación de esta iglesia, Gregorio Magno relata los hechos ocurridos en ese edificio. Si bien la iglesia estaba consagrada a Dios y allí se celebraba la liturgia para gloria del Señor, fue profanada por la presencia de un cerdo y su olor nauseabundo y desagradable. Pero la acción benéfica de Dios permitió la purificación del lugar sagrado gracias a una manifestación teofánica de naturaleza olorosa. He aquí el relato dado por Gregorio:

Unos días después, en un cielo perfectamente sereno, una nube del cielo descendió sobre el altar de esta iglesia, lo cubrió con su velo y llenó toda la iglesia con una atmósfera de terror tan grande, como también de un perfume tan suave que, estando las puertas abiertas, nadie se atrevía a entrar; y el sacerdote y los guardias, y los que habían venido a celebrar misa, vieron la cosa, pero no pudieron entrar en absoluto, y respiraron la dulzura del maravilloso perfume.

Aun si este texto no habla explícitamente de una teofanía, o, a fortiori de una *Maestas Domini*, incluso si el comentario final del diácono Pedro en este pasaje insiste en que estos milagros muestran que “nosotros no somos descuidados por nuestro Creador, en mi opinión, no cabe ninguna duda de que la nube que desciende del cielo sobre el altar sea una teofanía, que purifica con su buen olor la iglesia profanada,

llenándola con su dulce perfume y atrayendo así a quienes habían ido a la iglesia a celebrar la eucaristía. Es decir, este texto de Gregorio Magno nos enseña que la teofanía tiene buen olor y que desprende un perfume suave que, en este caso, viene a cubrir el altar con su velo. En el contexto de la historia narrada por Gregorio Magno sobre la iglesia de Sainte-Agathe, la elección de una teofanía de agradable olor se refiere directamente a la necesaria purificación provocada por el mal olor de la carne de cerdo. Además de eso, también me siento tentado de basarme en este texto para argumentar que, a los ojos de los teólogos litúrgicos, la manifestación teofánica, al provocar la visión de la *Maiestas Domini*, desprende un buen olor cuyo origen se encuentra tanto en la naturaleza misma de Dios como en la activación del incienso en el marco de la liturgia de la misa que —si tenemos en cuenta todo lo que he discutido anteriormente sobre la asociación entre Cristo y el incienso por un lado, y la que existe entre Cristo y el sacerdote, por otro— permite y hace posible la visión teofánica de la *Maiestas Domini* revelada en diferentes partes del ritual de la misa, incluida la de la incensación del altar por parte del sacerdote, en una especie de anticipación del momento de la consagración que hará aparecer la presencia real de Cristo en las especies. Sin embargo, es también y más precisamente esta idea la que no solo se sugiere, sino que se muestra bien y “realmente” en la doble composición de la pintura del cartulario de San Martín del Canigou. Dado que Gregorio Magno

convoca al buen olor de las virtudes de los santos en paralelo con el perfume esparcido por el incienso cuando se agita en la liturgia, centrémonos, para terminar, en un último aspecto de la iconografía de la pintura del cartulario del Canigou: la presencia de san Martín junto al Cristo de la teofanía del registro superior y su posible vínculo con el tema litúrgico-teológico desarrollado en la escena del registro inferior, ligado con la activación sensorial del incienso y su relación sinestésica con otros sentidos como el oído y la vista.

Ciertamente, la representación, de pie, de san Martín a la izquierda de la mandorla y haciendo juego con la figura de la Virgen, situada a la derecha de la de Cristo, se justifica por el término del monasterio catalán, así como por la mención de la celebración de una misa en honor del santo en ocasión de la cual los cófrades deben iluminar toda la iglesia. A propósito de la figura de san Martín, me pregunto si no podemos detectar también en su presencia, en la imagen, algún vínculo con el tema del buen olor, del perfume de la encarnación liberado en la liturgia por la activación del sentido olfativo por el movimiento del incienso por parte del celebrante. De hecho, es bien sabido que, en general, los santos del cristianismo exudan un “olor de santidad” causado por el olor de las virtudes inherentes a ellos. San Martín no es una excepción a la regla. En muchas ocasiones en la vida de san Sulpicio Severo o incluso en ciertos pasajes de la *Histoire des francs* de Gregorio de Tours, que

describen las visitas realizadas a la tumba del santo en la basílica de Turena, se menciona el buen olor del cuerpo del santo durante su vida, pero especialmente después de su muerte. Más original, a mi parecer, es la historia de un milagro realizado por san Martín usando un incensario. Gregorio de Tours relata que Baudinus, obispo de Tours entre 546 y 552, mientras viajaba, tuvo que soportar vientos violentos que sacudían su barco. En ese momento, mientras todos los pasajeros estaban a punto de morir, Baudinus se postró en oración y pidió ayuda a san Martín. Y la historia continúa así: “En medio de estos acontecimientos, de repente un olor muy dulce como un bálsamo cubrió el barco y, como si alguien lo rodeara con un incensario, se percibía el olor del incienso. Cuando llegó este perfume, la furiosa violencia de los vientos cesó, los cúmulos de agua circundantes se rompieron y el mar volvió a calmarse”. No sé ni puedo afirmar que este relato de Gregorio de Tours era conocido por los monjes de Saint-Martin du Canigou y por sus colegas de la hermandad fundada por la carta de 1195. Sin embargo, me sorprende la relación que sí se puede establecer entre la presencia de Martín junto a Cristo en la parte superior —cuya visión teofánica se presenta posible gracias a la activación olfativa que genera el incienso agitado por el celebrante Cristo-sacerdote del registro inferior— y el relato del milagro del santo “del buen olor” realizado mediante incensario. Para justificar la conexión que propongo

entre el tema del ángel con el incensario ante el altar de los mártires resultante de la exégesis del Apocalipsis, recordemos que el contenido de la carta fundacional de la cofradía estipula que será necesario mantener las luminarias para la celebración de una misa semanal por la salvación de las almas de los hermanos fallecidos y vivos, con motivo del trigésimo aniversario celebrado después de la muerte de cada hermano y para el entierro de los hermanos en el cementerio del monasterio. Este recordatorio nos permite darnos cuenta del fuerte énfasis, en el contenido de la carta, en la dimensión funeraria, lo que nos hace pensar que el tema del ángel con el incensario frente al altar con las almas de los mártires bajo el altar tal vez fue plasmado en la pintura del cartulario para establecer un vínculo entre los mártires, cuyas almas se encuentran bajo el altar, y los compañeros fallecidos de la hermandad de Saint-Martin. En apoyo de esta hipótesis, es interesante notar que, como en la historia de San Gregorio sobre la iglesia de Sainte-Agathe y su altar cubierto por el buen olor de la nube teofánica, este buen olor se completa con la luz que desprenden las luminarias. En efecto, Gregorio cuenta que, al final del milagro de las nubes sobre el altar de la iglesia de Sainte-Agathe, en los días siguientes, las lámparas de la iglesia se encendieron varias veces “gracias a la luz enviada por Dios”, mostrando así que “este lugar había pasado de la oscuridad a la luz”. En la pintura del cartulario de Saint-Martin de Canigou, como en el texto de la carta

fundacional, se establece un vínculo similar entre el buen olor de la teofanía activado por la agitación del incensario en el momento de la celebración y el mantenimiento de las luces, por tanto, de la luz, por parte de los cófrades. En cierto modo, la presencia de lámparas suspendidas en la nave se justifica no solo por su mención en el texto de la carta, sino también por la evocación de la luz y su relación sinestésica con el olor del incienso. ¿No es posible, entonces, comprender también la presencia de los cófrades en el espacio de la celebración como si fueran las figuras encarnadas de los que son el buen olor de Cristo, en referencia al famoso pasaje de la segunda epístola a los corintios que, en cierto modo, podría leerse como la fuente textual que inspiró la iconografía de la pintura del cartulario?:

¡Gracias sean dadas a Dios, que nos lleva siempre en su triunfo, en Cristo, y por nuestro medio difunde en todas partes el olor de su conocimiento! Pues nosotros somos para Dios el bueno olor de Cristo entre los que se salvan y los que se pierden: para los unos, olor que de la muerte lleva a la muerte; para los otros, olor que de la vida lleva a la vida. (2 Cor 2,15-16)

En conclusión, creo poder sostener que, más allá de lo que la pintura del cartulario de Canigou ilustra en relación a temas iconográficos conocidos y con el texto de la carta que la acompaña, nos ocupamos de una imagen que “muestra”, y aun revela, la expresión de

ciertos aspectos esenciales de su teología fundamental —pensemos en las cortinas dobladas del copón y la nave— a través de los efectos de la activación sensorial del ritual, de carácter sinestésico y centrado principalmente, aquí, en la activación olfativa y su interacción con el sonido, el de las campanas, y la vista e, incluso, se podría decir que la visión de la teofanía es provocada no solo por la consagración de la eucaristía sino también por la agitación del incensario y el hecho de difundir el buen olor del incienso que sube hacia Dios, como dice el Salmo 140. La activación de la vista de las personas presentes en la nave, a saber, las compañeras (y hermanas) representadas en la imagen, les permite “ver” el buen olor de la *Maiestas Domini* y así entendemos mejor la fijeza de sus miradas hacia el lugar de celebración y la teofanía inducida por la incensación del altar por parte del celebrante. Estos colegas y estas hermanas son el buen olor de Cristo de la carta paulina a los corintios, y también, la encarnación de esta agradable fragancia de Dios. Así, la activación sensorial de la liturgia provoca y permite la visión de la teofanía según un proceso sinestésico complejo donde varios sentidos convocados por los momentos del ritual interactúan entre sí. Para concluir, observaré que la pintura no está contenida en un manuscrito litúrgico destinado a ser activado durante la celebración del ritual, del mismo modo que otros libros litúrgicos, cuyas pinturas creo haber demostrado que constituyeron una parte importante de su materialidad destinada a

ser activado en la liturgia para lograr los efectos teológicos y sacramentales buscados. En el caso del cartulario de Canigou, no hay nada de eso y es más bien necesario interesarse por la idea según la cual, en la pintura, se muestra la forma en que los objetos litúrgicos deben ser activados en el ritual para producir una dimensión sensorial y los efectos teológicos de la liturgia. Por otro lado, el incensario agitado por el celebrante en la imagen del cartulario de Canigou contribuye a hacer verdaderamente presente, en la iglesia, en el momento de la celebración, la Jerusalén celestial en cuyo centro está sentado el Cordero del sacrificio, es decir, Cristo mismo.

LA LITURGIA DEVOCIONAL Y LOS CINCO SENTIDOS: LOS NUEVOS MODOS DE ORACIÓN DE SANTO DOMINGO

Esta contribución busca evidenciar ciertos aspectos del culto a los santos en relación con el modelo que su práctica devocional, de carácter litúrgico, sugiere sobre la activación sensorial en el progreso del acto ritual.¹ Aquí me centraré en la figura de uno de los mayores santos de la segunda mitad de la Edad Media, santo Domingo. El registro hagiográfico del fundador de la Orden de Predicadores, fallecido en 1221, desarrollado con ocasión de los procesos de canonización de 1233 y 1234, subraya la importancia dada a la oración por el futuro santo. Teniendo en cuenta las dos reuniones previstas en Bolonia y Toulouse para la canonización de Domingo, los hermanos dan fe de haber visto al santo orar según modos muy característicos. Primero, oraba día y noche. En segundo lugar, Domingo solía hacer sus devociones en voz alta, gimiendo y gritando, y también dejando que sus lágrimas fluyeran libremente. Finalmente, los testigos certifican que santo Domingo de alguna manera unía el gesto a la palabra, de tal modo que los gestos ocuparon un lugar importante en su práctica de la oración. Después de su muerte en 1221, los hermanos de la orden decidieron

¹ Este trabajo retoma y amplía el texto É. Palazzo, *Peindre c'est prier. Anthropologie de la prière chrétienne*, Paris, Cerf, 2016.

reunir en forma escrita y visual sus recuerdos de la práctica de oración de su maestro. Según especialistas en la historia de este texto, fue hacia 1280, en la provincia de Lombardía, cuando se compuso el famoso tratado de los *Nueve modos de oración de Santo Domingo*, de los cuales tenemos algunos testimonios manuscritos del siglo XIV que experimentaron una rápida difusión, lo que revela su impacto dentro de la Orden Dominicana y su importancia para la definición de su espiritualidad.² El autor del texto ha permanecido anónimo, pero parece más que probable que se trate de un fraile dominico perfectamente consciente de las tradiciones orales transmitidas en torno a la persona de Domingo y su práctica de la oración. La construcción hagiográfica que representa el tratado sobre los *Nueve modos de oración de Santo Domingo* estaba claramente diseñada para servir como modelo para la práctica litúrgica devocional de los hermanos de la orden, a quienes con insistencia se les aconsejaba imitar al padre fundador y sus acciones devocionales, que implicaban la dimensión corporal del hombre.³

El principal testimonio manuscrito de los *Nueve modos de oración de Santo Domingo* es el códice Rossianus 3 de la Biblioteca del Vaticano.

² Sobre la historia del texto, véase Simon Tugwell, *Peindre c'est prier. Anthropologie de la prière chrétienne*, 47, 1985, 1-124.

³ Catherine Aubin, *Prier avec son corps à la manière de saint Dominique*, Paris, 2005. De la misma autora, véase su tesis inédita, *La Place du corps dans la prière à partir du manuscrit des neuf manières corporelles de prier de saint Dominique*, Université pontificale, Roma, 2002.

Realizado a lo largo del siglo XIV, este manuscrito es una colección compuesta donde se encuentra una especie de *libellus* hagiográfico que ocupa los folios 5r° al 13r° y que contiene el texto de los *Nueve modos de oración de Santo Domingo* acompañado de ilustraciones.⁴ Este libelo hagiográfico se inscribe en la tradición de la Alta Edad Media que valoraba la figura del santo en función de su práctica de la oración. Y es uno de los tres testigos del siglo XIV en que el texto del tratado o se enriquece con pinturas o diseños que añaden una dimensión visual a la descripción textual de los nuevos modos de oración.⁵ Basado en cuatro modos de oración descritos e ilustrados en el manuscrito del Vaticano, interesa el modo en que, tanto en el texto como en los dibujos, la dimensión espiritual de la oración es doblemente corporal, lo que implica que activa fuertemente los cinco sentidos.⁶ Por

⁴ Sobre este manuscrito, véase Leonard E. Boyle, "The Ways of Prayer of St. Dominic. Notes on the ms. Rossi. 3 in the Vatican Library", *Archivum Fratrum Praedicatorum* 64, 1994, 5-17. *Modi orandi sancti dominici. Die Gebets- und Andachtsgebeten des heiligen Dominikus. Eine Bilderhandschrift*, volumen de comentarios de Leonard E. Boyle o. p., Jean-Claude Schmitt, Zürich, Belser, 1995. Sobre las pinturas, véase el enfoque descriptivo de Jean-Claude Schmitt en la obra anteriormente citada, así como en *La Raison des gestes dans l'Occident medieval*, Paris, Gallimard, 1990, 309-313. Véase también Domingo Iturgaiz, "Iconografía de santo Domingo de Guzmán", *Archivo Dominicano* 12, 1991, 5-125.

⁵ Sobre estos otros manuscritos, véase Luis G. Alonso-Getino, "Los nueve modos de orar del señor santo Domingo", *La ciencia tomista* 70, 1921, 5-19; A. I. Collomb, François Balme, *Cartulaire o Historia diplomática de Santo Domingo*, Paris, Oficinas del año dominicano, 1901, t. III, 277-287. Sobre la posible influencia de este texto y sus ilustraciones en las pinturas de ciertas celdas del convento de San Marcos en Florencia, véase William Hood, "Saint Dominic's Manners of Orando: Gestos en los frescos de la celda de Fra Angelico en San Marco", *The Art Bulletin* 68, 1986, 195-206.

⁶ Sobre el tema de los cinco sentidos en la liturgia y el arte en la Edad Media, véase Éric Palazzo, *L'Invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2014.

mi parte, intento mostrar que estas ilustraciones y “sus” textos precisos han sido hechos y concebidos para permitir la activación sensorial de quien se inspira en ellos en el acto de la oración, con fines devocionales, cuyo objetivo es seguir el modelo del santo. En el siglo XIV se ven también modelos de prácticas litúrgicas para los laicos en los que la activación sensorial también es fuertemente solicitada a partir de recomendaciones escritas y visuales de librillos, en cierta manera comparables al de naturaleza hagiográfica conservado en el Vaticano. Paralelamente a los ejemplos tomados del *Nueve modos de oración de Santo Domingo*, examinaré más sucintamente las ilustraciones contenidas en un pequeño libro sobre la misa, realizado en Inglaterra en el siglo XIV, y contenido en una colección compuesta conservada hoy en París (Biblioteca nacional de Francia, francés 13342, f° 45r°-48v°).⁷ Estos dos pequeños libros ilustrados —que contienen cada uno un texto diferente— y destinados, uno a promover la figura de un santo, y el otro a mostrar la participación de los laicos en la liturgia de la misa, parecen afirmar el lugar de los sentidos en los diferentes modos de practicar la oración, con el fin de potenciar el papel del cuerpo y del espíritu del hombre en su relación con Dios.

⁷ Francis Wormald, “Some Pictures of the Mass in an English XIVth Century Manuscript”, *The Walpole Society* 41, 1966-1968, 39-45 y Aden Kumler, *Translating Truth. Ambitious Images and Religious Knowledge in Late Medieval France and England*, New Haven, London, 2011, 119-156.

El tema del primer modo de oración de Santo Domingo presentado en el tratado dominicano del siglo XIII —pero conocido a través de testimonios del siglo XIV— concierne principalmente a la inclinación del cuerpo y la humildad del corazón (Fig. 1).



Fig. 1 Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossianus 3, f° 6r°. Crédit: © 2017, Biblioteca Apostolica Vaticana

El texto comienza con un fuerte llamado a la humildad, activado por la percepción sensorial del

santo que realmente ve a Cristo en persona a través del altar: “La primera manera es cuando se humillaba ante el altar, como si Cristo, representado por el altar, estuviera real y personalmente allí, no solo en el signo”.⁸ Un poco más adelante en el texto se hace mención del cuerpo bien derecho del santo, posición necesaria para la realización de este primer modo de oración, así como la inclinación de su cabeza y de su espalda hacia Cristo, de manera humilde: “Y así nuestro santo padre, con el cuerpo erguido, inclinaba humildemente la cabeza y la espalda hacia Cristo, considerando su propia condición de esclavo y la superioridad de Cristo y entregándose todo entero para reverenciarlo”.

En el manuscrito del Vaticano, la pintura que ilustra el primer modo de oración corresponde a determinados aspectos importantes del texto, a los que añade elementos de carácter visual que refuerzan la lectura sensorial de la práctica de la oración de santo Domingo. El espacio en el que se desarrolla la escena es una habitación de carácter indeterminado, que el pavimento, la puerta de entrada y la parte visible de la pared decorada con chapas de madera verde permiten asociar a un lugar de actividad litúrgica para un eclesiástico (capilla, celda o sacristía). Dudo, sin embargo, que pueda ser la celda de un hermano, o incluso la de santo Domingo. Nada se dice sobre este espacio en el texto que describe el primer modo de

⁸ Las traducciones del texto latino siguen las de Catherine Aubin, *op. cit.*

oración. La parte superior de la imagen muestra, en el lado izquierdo, encima de la figura del santo, una especie de bóveda de color naranja sobre la figura de Cristo, el *titulus crucis* y la parte vertical de la cruz destacan sobre un fondo azul teñido de blanco que recuerda la representación del cielo. En la parte izquierda de la composición, santo Domingo se inclina para seguir las indicaciones contenidas en la descripción del primer modo de oración: “Y así nuestro santo padre, con el cuerpo erguido, inclinaba la cabeza y la espalda humildemente hacia Cristo”. Según el texto, la posición tanto erguida como inclinada del cuerpo del personaje es la de quien se humilla ante Cristo, como esclavo y siervo de su amo. La imagen muestra claramente que el santo, vestido con la ropa de su orden y con un nimbo circular de color dorado (o naranja) alrededor de la cabeza, se manifiesta con una profunda inclinación frente a un altar cubierto con un mantel dorado o naranja, y rematado por una especie de colgante azul con círculos concéntricos de oro que recuerda a un frente de altar. Detrás de ese mismo altar, de ven dos paneles de un díptico esculpido. Si seguimos el texto del primer modo de oración, entendemos que el altar es el mismo Cristo ante quien ora el santo humillándose. El texto, sin embargo, no menciona la representación de Cristo en la cruz tal y como aparece en la imagen, colocada sobre el altar. Se trata aquí de representar dos veces el mismo Cristo, junto al altar y en la imagen del crucificado. La presencia de Cristo en la cruz aparece

como la traducción visual del comienzo de la descripción del primer modo de oración de santo Domingo: “El primer modo es cuando se humillaba ante el altar, como si Cristo, representado por el altar, estuviese allí real y personalmente”. De hecho, la imagen muestra a Cristo en la cruz, “real y personalmente” ostensible frente al santo inclinado ante el Señor, en señal de humildad y esforzándose por orar delante de él. La representación de Cristo en la cruz, en la que el pintor destaca las heridas sangrientas de las que salió su sangre —como si se tratara de evocar la eucaristía consagrada en el altar durante la celebración de la misa— sugiere la activación sensorial del cuerpo del Señor como aquel que es llevado a orar tan intensamente ante su “presencia real” que genera la visión de Cristo sufriente en la cruz así como la activación de los sentidos del hermano que sigue el modelo de oración inspirado en santo Domingo. Aquí la imagen tiene un poder de encarnación de la escena representada hasta el punto de actuar sobre la activación sensorial de quien la mira para hacer sus devociones.

El segundo ejemplo proviene del relato del cuarto modo de oración de santo Domingo, y su ilustración contenida en el manuscrito conservado en la Biblioteca Vaticana (Fig.2).



Fig. 2 Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossianus 3, f° 8r°. Crédit: © 2017, Biblioteca Apostolica Vaticana.

El comienzo de este cuarto modo dice que:

Santo Domingo, ante el altar o en el capítulo, con el rostro fijo hacia el crucifijo y con toda su atención, lo miraba. Doblaba las rodillas una y otra vez, cien veces, e incluso a veces, desde el final de completas hasta medianoche, se levantaba y arrodillaba a su vez, como el apóstol Santiago, como el leproso del Evangelio. que dijo arrodillado: “Si quieres, puedes limpiarme”. (Mc 1,40)

El texto indica al final que “con este ejemplo enseñó a los hermanos con sus acciones más que con sus

palabras, como vemos en la imagen”, lo cual destaca el valor tanto educativo como didáctico de la ilustración, así como su papel en la activación real del cuerpo y la mente del hermano que reza según el modelo ofrecido por santo Domingo. La imagen que representa el cuarto modo de oración del Rossianus 3 del Vaticano sitúa la escena en un lugar igualmente indeterminado como en la primera imagen analizada. Se inserta en un marco tallado de color azul, mientras que la primera escena estaba contenida en un marco de color verde. A la izquierda vemos una puerta cerrada. La pared sobre la que se destaca la escena es de color amarillo. Una banda horizontal decorativa interrumpe la monotonía de la pared. Sobre esta franja, el pintor ha representado dos pequeñas ventanas que dejan pasar la luz. Una vez más, es imposible decir con precisión dónde se sitúa la escena, aun cuando al inicio del texto, se hace mención del capítulo, es decir de la sala capitular. Nada en la imagen permite confirmar que sea la habitación capitular cuyo piso es visible y en el que habría un altar idéntico, en su forma, al que aparece en la escena del primer modo de orar. Como en ese primer ejemplo, el altar representado en el cuarto modo de oración es relativamente bajo. Está cubierto con un mantel y el frente está decorado con una tela ricamente bordada o pintada. Detrás del altar vemos el mismo díptico que el de la escena que representa el primer modo de oración. Finalmente, Cristo en la cruz está “realmente” presente en el altar, de un modo iconográfico similar al de la escena del

primer modo. En ambos casos, como en otras representaciones de Cristo en la cruz, contenidas en el ciclo pintado del manuscrito, las llagas del Señor dejan aparentemente escapar la sangre de la alianza eucarística. En el texto del cuarto modo de oración, esta vez se alude explícitamente a la imagen del crucificado, o, al menos, al crucifijo que la imagen muestra como la figura “real” de Cristo en la cruz. El texto dice que santo Domingo tiene el rostro fijo en el crucifijo que mira con toda su atención. Esta frase subraya la importancia otorgada al poder del sentido visual, que tiene la capacidad de activar el objeto —el crucifijo— para que realmente se convierta en lo que representa: la crucifixión o la figuración de la realidad de Cristo sufriendo en la cruz. Y esto es lo que muestra la escena de la imagen: santo Domingo, representado dos veces, alternativamente de rodillas y de pie. Se insiste en el movimiento realizado por el santo, bien descrito en el texto (*“modo elevabat se, modo genua flctebat”*). El santo mira fijamente el crucifijo, con gran atención, es decir, con un poder espiritual expresado por la mirada —que se transforma en “presencia real” del crucificado como si fuera una anticipación de la hostia consagrada durante la eucaristía—. Es, en cierto modo, una auténtica activación sensorial a la que nos es dado asistir. La imagen está destinada a ser imitada por el hermano que ora ante ella, para ponerse en acción a través de la práctica devocional que ella exhibe. Esta activación sensorial es provocada por la visión de santo Domingo, quien, por su poder de

concentración espiritual, activa el crucifijo para que realmente se convierta en el sufrimiento de Cristo en la cruz, de la misma manera que el hermano, orando ante la imagen e imitando a santo Domingo, será movido a activar la propia vista para llegar al mismo propósito que su modelo.

El quinto modo de oración de santo Domingo destaca por el tema de la meditación de la palabra de Dios, en posición de pie para el hombre en oración.⁹ El texto de este quinto modo establece claramente que:

A veces también el santo padre Domingo se erguía ante el altar, cuando estaba en el convento, con todo el cuerpo, derecho sobre sus pies, sin apoyarse ni agarrarse, a veces con las manos abiertas delante del pecho, como un libro abierto. Y en la manera de comportarse así, se comportaba como si estuviera leyendo ante Dios, con gran respeto y fervor. Y parecía meditar en las palabras de Dios en su boca y decirlas a sí mismo suavemente. [...] Y a veces juntaba las manos, extendiéndolas fuertemente pegadas ante los ojos, recogiendo sobre sí mismo. A veces también tenía las manos a la altura de los hombros, como el sacerdote cuando celebra misa, como si quisiera arreglarse los oídos para recoger con más cuidado una palabra que otro le dijo. [...] Y ante este ejemplo, los hermanos se sintieron fuertemente impulsados a la vista de su padre y de su maestro. Los más devotos estaban mejor

⁹ La imagen se puede consultar en: http://digi.vatlib.it/view/MSS_Ross.3 o también en: <https://fr.pinterest.com/opraedicatorum/s-dominic-9-ways-to-pray>. Puede también verse el facsímil *Modi orandi sancti Dominici. Las oraciones y devociones...*, *op. cit.*

entrenados para orar con reverencia y sin cesar,
“como los ojos de los siervos vigilan las manos de
sus amos y como los ojos del siervo en la mano de
su amo (Sal. 122, 2-3)” como se ve aquí.

La imagen del manuscrito, destinada a ilustrar o, más bien, a dar sustancia a la descripción de este quinto modo de oración de santo Domingo, encaja, como las anteriores, en una especie de marco amarillo imitando la madera tallada. Aquí el pintor ubicó la escena en un espacio indeterminado, formado por un pavimento decorado y un fondo naranja con una banda decorativa horizontal. Como en el cuadro que ilustra el cuarto modo de oración, vemos tres veces la imagen de santo Domingo, que pretende crear una especie de movimiento correspondiente a la acción de la oración del santo. Las tres representaciones muestran al santo de pie, firme, de cara al altar decorado con los mismos elementos que en las imágenes anteriores y sobre el que reposa un crucifijo animado que representa “realmente” a Cristo sufrimiento en la cruz, como lo demuestran las diversas heridas sangrantes. De izquierda a derecha, santo Domingo tiene primero las manos abiertas delante del pecho, como si fuera un libro abierto según la fórmula del texto del modo de oración, frente a Cristo mismo, muy a menudo asociado a un libro de teología de la Edad Media.¹⁰

¹⁰ Dom Jean Leclercq, “Aspects spirituels de la symbolique du livre au XII^e siècle”, *L'Homme devant Dieu. Mélanges offerts au Père Henri de Lubac*, tome II, Paris, Aubier, 1964, 63-69.

Luego vemos sus manos unidas, como si estuviera orando o, como indica el texto, en actitud de meditar en las palabras de Dios y recitarlas suavemente. Finalmente, la representación del santo justo delante del Señor en la cruz lo muestra con las manos a la altura de los hombros, realizando el gesto del sacerdote durante la celebración eucarística, como dice el texto. En la descripción de este quinto modo de oración como en la imagen que constituye la encarnación visual, se trata con énfasis de la activación del sentido visual y de los sentidos auditivo y táctil. La visión se enfatiza mucho en la imagen por la mirada intensa que santo Domingo dirige hacia Cristo en la cruz, al menos en las dos primeras representaciones del santo. En la tercera, situado más a la derecha, el santo mira hacia sus manos en lugar de mirar a Cristo en el rostro. Este detalle no se especifica en el texto. Dicho gesto puede tener que ver con la concentración del santo en el sentido del oído, dado que este mohín, cercano al realizado por el sacerdote durante la celebración de la misa, le permite “arreglar sus oídos” para recoger las palabras que otro le decía, es decir, Cristo en la cruz. En cuanto al sentido táctil, la ilustración de este cuarto modo de oración otorga un lugar preponderante a los gestos realizados por santo Domingo en sus representaciones sucesivas, como para insistir en la necesidad de que el santo active esta dimensión sensorial para hacer efectiva su plegaria.

La sexta forma de orar descrita en el texto del manuscrito se refiere a la posición del santo, con los brazos extendidos en forma de cruz. El comienzo del texto es de este modo:

A veces también veíamos al santo padre Domingo —como llegó a mis oídos desde un testigo visual—, orar con las manos y los brazos extendidos en forma de cruz lo más ampliamente posible, y de pie tanto como podía. [...] De esta forma oraba el Señor colgado en la cruz, es decir, con los brazos y manos extendidos “con poderoso clamor y lágrimas al que podía salvarle de la muerte, fue escuchado por su actitud reverente” (Heb 5, 7). Y el santo varón de Dios no solía rezar frecuentemente de esta manera, excepto cuando tenía conocimiento, bajo la inspiración de Dios, de que algo grande y maravilloso iba a suceder a través de la virtud de su oración. Ciertamente no impidió que los hermanos oraran de esta manera, pero tampoco los animó a hacerlo.

Y concluye la descripción de este sexto modo de oración, en cuanto a los demás modos: “como aparece en esta imagen” (*“hut in hac figura patet”*). De hecho, la ilustración del manuscrito del Vaticano representa y, en cierto modo, encarna realmente, este modo de oración en que el santo, con sus gestos, pretendía favorecer su oración, imitando verdaderamente a Cristo en la cruz. A la izquierda de la imagen, en un espacio que sigue siendo muy impreciso en términos de ubicación, pero una vez más sugiere un lugar

parecido a una sacristía, una celda o una pequeña capilla, el santo se encuentra frente al altar en el que encontramos la representación “real” de Cristo sufriendo en la cruz. Su cabeza está ligeramente orientada hacia el suelo, y el santo no parece estar mirando al Señor. En este mundo de oración y en su ilustración, la dimensión sensorial que parece estar privilegiada es la audición. En la presentación de este modo de oración, se trata de un doble testimonio de carácter sonoro y visual a la vez, ya que el autor anónimo del texto precisa que escuchó con sus propios oídos a un testigo visual, tal vez un hermano, sobre esta sexta forma de oración de santo Domingo. La dimensión sonora de este modo de oración se ve aún más subrayada por la indicación de que Cristo había producido un fuerte grito en la cruz, derramando lágrimas y en un gesto de extender los brazos. De este punto preciso hace eco, varios siglos después, la historia del milagro provocado por la intensa oración de Saint Mauro de Troyes en el poema de Prudencio de Troyes.¹¹ Más cerca en el tiempo del texto del manuscrito que nos ocupar y su ilustración, la manifestación sonora de Cristo causada por sus sufrimientos en la cruz recuerda ciertos aspectos mencionados por Jacobo de la Voragine en la *Leyenda Dorada* cuando trata de la crucifixión: “esta pasión

¹¹ Albert Castes, “La dévotion privée et l’art à l’époque carolingienne: le cas de sainte Maure de Troyes”, *Cahiers de civilisation médiévale* 33, 1990, 3-18. Sobre el estilo del texto, véase Christiane Veyrard-Cosme, “Polyphonie énonciative et variations stylistiques dans le *Sermo de vita et morte gloriosae virginis Maurae* attribué à Prudence de Troyes”, *Hagiographica* 20, 2013, 79-92.

era total, porque se refería a todas las partes del cuerpo y sobre todos los sentidos”. Sobre el dolor causado por la crucifixión sobre los cinco sentidos de Cristo, Jacobo de la Voragine añade:

En primer lugar, de hecho, este dolor le llegó a los ojos, ya que lloró, como se dice en la Epístola a los Hebreos. [...] En segundo lugar, soportó el dolor en la audición, cuando fue abrumado por insultos y blasfemias. En tercer lugar, el dolor se centró en el sentido del olfato, porque podía oler un hedor insoportable en la terrible experiencia, donde estaban los fétidos cuerpos de los muertos. [...] En cuarto lugar, el dolor se centró en el gusto. Entonces fue cuando gritó: “Tengo sed”, y le dieron vinagre mezclado con mirra y hiel, para que el vinagre lo hiciera morir más rápido y los guardias fueran liberados antes de su tarea —de hecho, se dice que los crucificados mueren más rápidamente si beben vinagre—, y para que su olfato padeciera la mirra mientras su gusto padecía de hiel. [...] En quinto lugar, el dolor era en el tacto, porque estaba en todas las partes del cuerpo, desde las plantas de los pies hasta la coronilla, nada estaba intacto.¹²

Como indiqué al inicio, el manuscrito francés 13342 de la Biblioteca nacional de Francia¹³ constituye un caso excepcional de texto dedicado a la celebración de la

¹² Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, éd. Alain Boureau, Paris, Gallimard, 2004, 268–271. Temas similares están presentes en una homilía sobre la pasión de Cristo pronunciada por Carlos Borromeo el 23 de marzo de 1584 en la catedral de Milán: véase Glenn Most, *Tomás el incrédulo*, París, Le Félin, 2005, 172–173.

¹³ Folios 45r°–48v°.

misa, destinado a los laicos y enriquecido con pinturas muy originales desde el punto de vista de su iconografía. Recientemente estudiados en profundidad por Aden Kumler¹⁴, las ilustraciones y el texto de este pequeño manuscrito reflejan algunas de las ideas centrales de la teología de la eucaristía en el siglo XIV. Algo poco común en la Edad Media, el texto de este libelo incluye numerosas indicaciones de rúbricas en francés antiguo, cuya portada es de gran interés en lo que concierne a la expresión de la dimensión sensorial de la práctica de la liturgia de la misa, tal como fue vivida por los laicos, y que también encontramos expresado en la iconografía de las pinturas. En el marco reducido de esta contribución, solo me dedicaré a dos de estas ilustraciones. La primera, sin duda la más rica y en todos los aspectos la más interesante de todas, se encuentra en los folios 46vº y 47rº y se despliega en ambas hojas, en la parte superior de la doble página (Fig. 3 y 4).

¹⁴ Aden Kumler, *Translating Truth...*, *op. cit.*

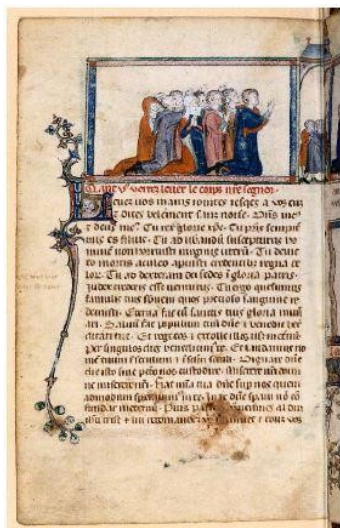
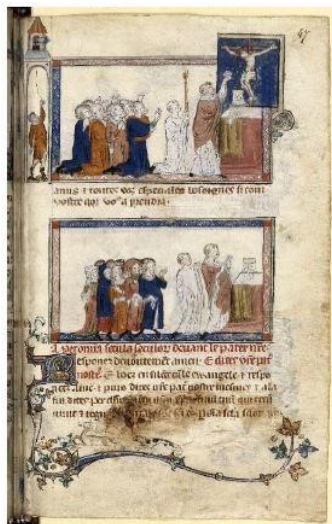


Figure 3 Paris, Bibliothèque nationale de France, français 13342, f^o 46v^o et 47v^o. Crédits: © 2017, BnF.

Figure 4 Paris, Bibliothèque nationale de France, français 13342, f^o 46v^o et 47v^o.
Crédits: © 2017, BnF



Vemos allí la representación de uno de los momentos esenciales del ritual de la misa: la elevación de la hostia por el sacerdote durante la consagración. En el texto transcrito justo debajo de la pintura aparece la siguiente indicación en francés antiguo: *“Quant vous verrez lever le corps nostre segnor”* (Cuando veáis alzar el cuerpo de nuestro Señor), frase seguida por la rúbrica *“Levez vos mains jointes jesques a vos euz e dites belement sanz noise...”* (Levanten las manos juntas hasta vuestros ojos y hablen con gracia y sin ruido). Luego, podemos leer una larga serie de invocaciones en latín. Finalmente, la última parte del texto dice que *“Puis vous parlez vous meismes al duz Ihesu Crist e lui recomandez vos almes e touz vos amis e toutes vos especiales bosoignes si com vostre qor vous aprendra”* (Entonces vosotros mismos os dirigís al dulce Jesucristo y le encomendáis vuestras almas y todos vuestros amigos cercanos y todas vuestras necesidades especiales como enseña vuestro corazón). A la izquierda de la imagen vemos un grupo de laicos a los que parece que se les han unido religiosos, arrodillados, con la mirada vuelta hacia arriba y las manos entrelazadas en gesto de orar. Si nos remitimos a uno de los apartados del texto litúrgico que acompaña a la imagen, observamos un grado bastante alto de fidelidad a ciertas indicaciones de la rúbrica en la iconografía de la pintura. Algunas personas tienen las manos

cruzadas y levantadas hasta la altura de sus ojos. Este gesto por parte de individuos, clérigos y laicos, que asisten a la celebración de la misa es requerido por el momento particular del ritual representado: la elevación de la hostia por el sacerdote como se indica en el primer apartado del texto. En cierto modo, podríamos decir que aquí, en la imagen, la gente une el gesto a la visión real de la hostia consagrada y convirtiéndose en cuerpo de Cristo en el momento de ejecución de la elevación por el sacerdote. En cuanto al estrecho vínculo establecido en la imagen entre las manos (el sentido táctil) y los ojos (el sentido visual), observo que, en la rúbrica, se indica claramente que las manos entrelazadas deben elevarse al nivel de los ojos, como para establecer un lazo concreto entre los dos sentidos que estas partes del cuerpo implican. Este primer grupo de personajes es imitado por otra serie de personajes representados en la parte derecha de la composición, muy cerca de la acción litúrgica que se desarrolla ante sus ojos. Con este gesto, los laicos y religiosos que participan en la celebración ponen en acción su sentido táctil en una especie de imitación del gesto litúrgico apropiado que hace el sacerdote que celebra, de cara al altar. Ya notamos que esta imagen y el texto que la acompaña sugieren fuertemente la activación de los sentidos visual y táctil, a los que hay que sumar el sentido auditivo, ya que en uno de los apartados

se especifica que los asistentes a la ceremonia deberán pronunciar y escuchar las invocaciones en latín “con gracia y sin ruido”. Esta acción sinestésica, provocada por la interacción de tres sentidos, y recomendados en el texto y en la imagen para que se realice verdaderamente en el transcurso del ritual, tiene un propósito que se relaciona con el sentido del corazón, órgano mencionado en la última parte de la sección final. La dimensión sonora de este preciso momento del ritual de la misa se subraya aún más en la imagen, no en el texto, a través de la representación, entre los dos grupos de gente arrodillada, desde el espacio de la iglesia (quizás el cruce del crucero, ¿o el campanario?) donde podemos ver al campanero. La representación de este gesto está plenamente justificada por el rito de elevar la hostia, resaltado por el repique de las campanas para que los asistentes puedan realizar los gestos adecuados en ese momento de la liturgia. Además, destaca la importancia aportada por la imagen —la rúbrica no menciona este detalle del ritual— a la dimensión sonora de la liturgia que contribuye, un poco más, a la activación del efecto sinestésico deseado. Finalmente, en la parte derecha de la composición vemos al sacerdote levantando la hostia según el gesto habitual requerido en esta época para la consagración de las especies. El sacerdote que celebra, detrás del cual hay un acólito sosteniendo

una vela monumental encendida en sus manos, también activa sus sentidos en la ejecución de este gesto ritual esencial de consagración de la eucaristía: tacto, sonido de voz y mirada. Esta última está, al igual que la mirada de los presentes en la ceremonia, vuelta hacia arriba y haciendo que el sacerdote mire tanto la hostia que acaba de consagrar como la representación “real” de Cristo sufriente en la cruz, figura que sabemos fue añadida posteriormente por el pintor. De manera que tanto el sacerdote, como los laicos y otros religiosos, están representados en el acto de activar algunos de sus sentidos (vista, tacto, oído) que les permiten contemplar el cuerpo de Cristo “real” en la forma de la hostia y a través de la aparición de la escena de la crucifixión.

En el folio 47r°, la continuación del ritual eucarístico está representado en la escena donde el celebrante, de cara al altar, realiza el gesto de consagración (Fig. 4). En el altar vemos un cáliz cubierto con un velo. Detrás del sacerdote hay un acólito que le ayuda en la celebración; luego, de pie, los laicos observando la escena. Debajo del marco de la imagen, leemos la rúbrica siguiente:

A “*Per omnia secula seculorum*” antes del Padrenuestro, responded devotamente “*amen*”. Y decid vuestro Padrenuestro. Y alabad en silencio con el evangelio y responded “*amen*”. Y después recitad el

Padrenuestro vosotros mismos, y al fin decid:
*“Per dominum nostrum Ihesum Christum
filium tuum qui tecum vivit et regnat in unitate
spiritus sancti deus. Per omnia secula
seculorum. Amen”.*

Esta rúbrica nuevamente involucra la activación sensorial de las personas que asisten al ritual de consagración de las especies, en particular la del sentido auditivo por las palabras pronunciadas en respuesta a frases dichas por el celebrante. La dimensión sonora del ritual también está sugerida por la alusión al silencio. Pero, en esta sección, nos centramos principalmente en la activación sensorial concreta de los laicos en el momento de la ceremonia. La iconografía de la escena situada justo antes de la sección refleja esta implicación sensorial solo de manera alusiva. Ciertamente reina el silencio allí, pero los laicos, como los celebrantes, también ponen en acción su sentido visual y, a través de sus gestos, también su sentido táctil. Finalmente, se distinguen sus bocas cerradas o ligeramente entreabiertas, como para sugerir el sonido y el silencio mencionados en la sección.

Espero haber mostrado el interés de los nueve modos de oración de santo Domingo y sus ilustraciones, así como las características del pequeño libro sobre la misa celebrada en Inglaterra en el siglo XIV, cuyas pinturas resultan

muy originales para la puesta en escena de la dimensión sensorial del ritual. De hecho, los dos testimonios, cada uno insertado hoy en una colección coherente desde el punto de vista textual, sirven como soportes para la activación sensorial durante las prácticas litúrgicas y devocionales. En el caso del manuscrito del Vaticano, que sin duda ha sido utilizado por los frailes dominicos durante los ejercicios espirituales, de naturaleza devocional y privada, se destaca la necesidad de que los hermanos imiten los modelos de oración que se supone fueron establecidos por el fundador de la orden dominica. En este caso no se puede más que subrayar la importancia del modelo “litúrgico” representado por la figura de santo Domingo. El contenido del texto de los *Nueve modos de oración de Santo Domingo* está en el centro de la práctica devocional y ejemplifica el tema de la activación del cuerpo y de sus sentidos, destinado a provocar una interacción con objetos que sirven de soporte para la oración, en particular el crucifijo en la práctica de santo Domingo. Sin embargo, como hemos visto, por la fuerza de la activación sensorial del santo, el crucifijo se convierte “realmente” en Cristo sufriente en la cruz, cuyos sentidos también se ponen en acción. Todo esto está perfectamente demostrado, incluso “encarnado” en las ilustraciones que acompañan el texto, hasta el punto de que pueden ser

consideradas como soportes que permiten la activación sensorial del hermano que va a orar con el manuscrito y sus pinturas. Cabe señalar que, en otros dos manuscritos conservados que contienen el texto de los nueve modos de oración de Santo Domingo con ilustraciones, los pintores no representaron la “verdadera imagen” de Cristo en la cruz como en el código del Vaticano, pero optaron por presentar una cruz simple. En este manuscrito, las imágenes, por lo tanto, muestran y, en cierto modo, encarnan lo que se cree que producen desde un punto de vista sensorial durante la práctica de la oración privada del religioso que sigue el modelo establecido por santo Domingo. El texto y las imágenes están en línea con tradiciones más antiguas, como la implementada desde la época carolingia en el sermón de Prudencio de Troyes en Sainte Maure de Troyes, si aceptamos la datación de este texto en el siglo IX.

El libelo sobre la misa ricamente ilustrado en el siglo XIV y conservado en la BnF de París creo que representa una forma de adaptación a una audiencia secular del discurso sobre activación sensorial durante la liturgia, hasta el momento diseñado para clérigos, de un modelo hagiográfico, como el de santo Domingo. También ciertamente debió servir de apoyo para los laicos en la celebración de la misa, como así lo indica el contenido de las rúbricas y la iconografía

de las pinturas. En ciertas ilustraciones de este manuscrito, el cuerpo de los fieles, en los gestos y en la forma de sugerir su mirada o incluso el sentido auditivo, es activado para que pueda actuar realmente en el efecto sacramental de la liturgia, en este caso la transformación de la hostia en la “presencia real” de Cristo en la cruz, en el momento de elevación de la hostia por el sacerdote. Se produce, entonces, una activación del Crucifijo idéntica a la que implica la práctica devocional de santo Domingo, en la que los sentidos juegan también un papel determinante. El santo fundador de la orden de predicadores, al igual que los laicos que asisten a la liturgia —por un lado, se trata de una oración privada y devocional; por otro, de la celebración de una misa— ven verdaderamente a Cristo en la cruz debido a la activación de los sentidos en la práctica del ritual.

LA DIMENSIÓN SENSORIAL Y LA EXPRESIÓN DE LAS EMOCIONES EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO ITALIANO: UN BOCETO

Presentación

Desde hace algunos años, las publicaciones sobre el tema de la sensorialidad en las sociedades antiguas salen a la luz a un ritmo cada vez más rápido, demostrando el interés real de los historiadores y los historiadores del arte por la exploración de la dimensión sensorial en la Antigüedad y en la Edad Media. Al tema de la sensorialidad es necesario añadir el de las emociones y sus manifestaciones en estos dos períodos de la Historia.¹ En este contexto, hay que agradecer a los colegas argentinos por haber emprendido un proyecto centrado tanto en la sensorialidad como en las emociones, dada la estrecha relación entre estos dos temas y teniendo en cuenta sus particularidades propias.² En efecto,

¹ Barbara Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2006. Piroska Nagy y Demien Boquete, *Sensible Moyen Age. Une histoire des émotions dans l'Occident médiévale*, Paris, Le Seuil, 2015. Véase también Richard Newhauser (ed.), *A Cultural History of the Senses*, London, Bloomsbury, 2014.

² Proyecto de Investigación dirigido por Gerardo Rodríguez, "La Edad Media a través de los sentidos (II)", radicado en el Grupo de Investigación y Estudios Medievales (GIEM) del Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEE) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, de la República Argentina, de enero de 2021 a diciembre de 2022.

la activación de los cinco sentidos, especialmente en el marco de la práctica litúrgica y a partir de las producciones artísticas, pone en acción conjuntamente las emociones de cualquier naturaleza. Por otro lado, la expresión de las emociones, aunque pasa ampliamente por la dimensión sensorial del ser humano, revela vínculos estrechos y, podría decirse, de naturaleza consustancial, entre la sensorialidad y las emociones, aunque tengan, cada una de su lado, su propia lógica y caracteres tanto particulares como puntos comunes. De hecho, en la historiografía, estos dos temas se han tratado con mayor frecuencia —al menos, en los trabajos recientes— por separado y ha llegado sin duda el momento de proceder a un enfoque común con el fin de delimitar lo más de cerca posible la forma en que interactúan en el marco de la cultura medieval, por un lado, y en el del Renacimiento, por otro.

Como medievalista, naturalmente me interesé profundamente por la dimensión sensorial de la cultura medieval occidental, desde la Antigüedad cristiana hasta el fin de la Edad Media. Durante varios años, mi principal objeto de investigación ha sido la interacción entre la liturgia, el arte y la teología del cristianismo antiguo y medieval, con la finalidad de comprender el papel destacado de la dimensión sensorial en la definición de estos tres campos a

partir de los datos fijados por los teólogos cristianos.³

En mis publicaciones sobre los cinco sentidos en la liturgia y el arte en la Edad Media, me interesé un poco desde lejos, debo decirlo, por cómo los artistas del Renacimiento, especialmente en Italia, han traducido a su manera los elementos esenciales de la dimensión sensorial implementada en la Edad Media con fines principalmente teológicos.⁴ Con más razón, he vislumbrado la expresión de las emociones en la cultura medieval a través de la liturgia y del arte. Otros medievalistas dedicaron a ellas importantes publicaciones sin detenerse, sin embargo, en las prácticas litúrgicas ni en las producciones artísticas.

En el marco de un nuevo proyecto de libro que tengo en curso, me interesa de cerca cómo algunos pintores del Renacimiento italiano muestran una cierta forma de apego a la tradición a la vez litúrgica y artística de la Edad Media, planteando así preguntas esenciales relativas a la cronología que los historiadores modernos tienen la costumbre de manejar, así como las relativas a la periodización en Historia de manera

³ Éric Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf, 2014, así como el volumen que he editado, *Les cinq sens au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf, 2016.

⁴ François Quiviger, *The Sensory World of the Italian Renaissance*, London, Reaktion Books, 2010.

general.⁵ Con el Renacimiento, ¿a qué “modernidad” nos enfrentamos exactamente y debemos oponer, entonces, dos períodos de la historia de Occidente pensando en su relación entre términos de ruptura y de modernidad? Mi proyecto en curso pretende precisamente, entre otras cosas, aportar respuestas a estas preguntas a partir de la nueva exploración de algunas obras realizadas por algunos grandes pintores del Renacimiento italiano. El objetivo no es, de ninguna manera, contraponer arbitrariamente dos períodos para los que existen numerosas diferencias, especialmente en los ámbitos que son los míos (principalmente la teología, la liturgia y el arte). Mi objetivo consiste en delimitar los retos de una forma de “continuidad medieval” en algunos pintores del Renacimiento, poniendo así de relieve su “novedad” que caracterizaría la “modernidad” querida por los especialistas de este período. En el marco de esta modesta contribución, voy a explorar, a grandes rasgos, algunos aspectos de la expresión de la sensorialidad y de las emociones – a veces incluso sus tensiones– en dos pintores esenciales del Renacimiento: Vittore Carpaccio, por una parte, y Piero della Francesca, por otra, con el ejemplo de una obra de cada uno de ellos.

⁵ Este tema está principalmente tratado a partir del libro cuestionable en varios aspectos de Alexander Nagel y Christopher Wood, *Anachronic Renaissance*, Nueva York, Zone Books, 2010.

Los sentidos y las emociones en “La Visión de san Agustín”, de Vittore Carpaccio (Fig. 1)

En una publicación reciente, me interesé de cerca por la gran complejidad iconográfica de uno de los cuadros más célebres del pintor veneciano Vittore Carpaccio: La visión de San Agustín.⁶ Realizado a principios del siglo XVI para la Escuela degli Schiavoni —una de las confraternidades venecianas, fundada en el siglo X— y perteneciente a un conjunto de pinturas de Carpaccio dedicadas a la vida de san Jerónimo, así como a la valorización de la figura de san Jorge, el cuadro que representa la “visión de san Agustín” adorna hoy la sala baja del edificio de la cofradía. El emplazamiento original de todo el ciclo pintado era la sala alta del edificio. En cambio, es muy probable que esta pintura cerrara, desde el principio, el ciclo consagrado a la vida de san Jerónimo. En efecto, el tema central es el anuncio a san Agustín de la muerte de Jerónimo en el momento en que el obispo de Hipona está en su gabinete de trabajo, reflexionando sobre el misterio de la Trinidad. En la pintura de Carpaccio, el anuncio de la muerte de San Jerónimo se “materializa” por los rayos de luz que penetran por la ventana situada en el extremo derecho de la composición y que de alguna

⁶ Éric Palazzo, “Anachronic Limitations: A Medieval Reflection on the Scuola di San Giorgio degli Schiavoni”, *Codex Aquilarensis* 37 (2021), 427-448.

manera interrumpen a san Agustín en su trabajo para anunciarle la triste noticia. En mi estudio dedicado a este cuadro he demostrado ampliamente la fuerte connotación litúrgica, de naturaleza eucarística, de la iconografía concebida por Carpaccio. Numerosos elementos permiten asumir que el pintor ha pensado este espacio como un lugar sagrado similar al del coro litúrgico de una iglesia que, en el centro de la composición, muestra el altar alojado en un nicho relacionado con un ábside. En este ábside, Cristo resucitado aparece en el altar siguiendo en esto una formulación iconográfica frecuente y habitual en el tema, entre otros, de la misa del Corpus Christi y sobre todo de la misa de san Gregorio, durante la cual Cristo aparece milagrosamente sobre el altar mientras el Papa procede a la consagración eucarística.

Junto a ella, pude detectar la presencia de una serie de objetos y elementos iconográficos, cuya connotación, incluso la alusión evidente a la liturgia de la misa y a su momento central —la consagración de las especies inmediatamente después de la ejecución del canto del Sanctus—, está en el corazón de la concepción del espacio sagrado plasmado por Carpaccio. En este espacio, el pintor representó al erudito teólogo en su actividad de trabajo, que tiene lugar en su gabinete de erudito. En muchos aspectos, es legítimo considerar el espacio pintado por Carpaccio como

el encuentro entre el lugar de trabajo estudioso y silencioso del teólogo —el Studiolo— y el espacio sagrado de la Iglesia. En otras palabras, en el espíritu del pintor, estos dos espacios no son más que uno donde la temporalidad es la del tiempo de la escatología sugerida por el momento a la vez suspendido y eterno de la resurrección de Cristo representada en el ábside en el centro de la composición. Estas elecciones iconográficas reflejan, en mi opinión, la voluntad de Carpaccio, por una parte, de inscribir esta escena en el espacio y el tiempo de las celebraciones litúrgicas que participaban en el edificio de la asamblea y, por otra, inscribirse plenamente en una forma de continuidad litúrgica y teológica heredada del período medieval.

Para ello, el pintor centró su atención en la dimensión tanto sensorial como emocional de la escena representada. La multitud de objetos litúrgicos representados remite claramente a la activación de los cinco sentidos en el desarrollo del ritual eucarístico, que tenía, como es sabido, una finalidad teológica esencial para alcanzar la dimensión sacramental de la misa. La vista participa fuertemente con la insistencia en la visión de la revelación de Cristo resucitado, que ocupa el centro de la composición y está de pie sobre el altar. El sentido visual también está muy presente a partir de la representación de los juegos de proyección de la sombra, especialmente en la

bóveda del ábside, generada por la luz que penetra en el espacio a través de la ventana y a partir de los rayos de luz cuyo primer objetivo es anunciar la muerte de san Jerónimo. Una vez más, se trata de subrayar con fuerza el tema teológico de la resurrección a partir del paso de la sombra a la luz y que viene a solicitar el sentido de la vista.

Los otros sentidos son claramente convocados en esta composición “litúrgica”. Mencionemos, en particular, la dimensión sonora del ritual que Carpaccio “representó” a partir de la campana colocada sobre la mesa de trabajo de san Agustín y que estaba destinada a ser activada, en el ritual de la misa, en el momento del Sanctus para anunciar el instante preciso de la resurrección de Cristo en el momento de la consagración. El sonido se evoca también a través de la representación de la caracola, colocada justo al lado de la campana, que se cree que es una alusión al relato correspondiente al misterio de la Trinidad sobre el que estaba trabajando en el momento del anuncio de la muerte de san Jerónimo, puesto que se trataría de la caracola que permite oír misteriosamente el sonido producido por el océano, haciéndose eco así de la imposibilidad de comprender plenamente el misterio de la Trinidad. Advertimos también la alusión al sentido olfativo en la presencia del incensario en el ábside.

A esta pronunciada dimensión sensorial, se añade armoniosamente la evocación de las

emociones que Carpaccio ha reflejado sutilmente en su composición. En primer lugar, el rostro de san Agustín —en el que el pintor quiso incluir también el retrato del cardenal Bessarion que desempeñó un papel importante en la historia de la congregación— expresa claramente la emoción sentida en el momento del anuncio de la muerte de san Jerónimo. Está como atrapado por la triste noticia, la mirada a la vez inquieta y fija en dirección a los rayos de luz que penetran por la ventana. Esta mirada que expresa la estupefacción contrasta con la expresión de una emoción tranquila y contenida representada en la figura del perrito, cuya mirada parece fija en el personaje de san Agustín. Parece que se tratara de expresar la emoción de la contemplación tranquila por parte del perrito en contraste con la emoción no contenida del rostro de san Agustín. Se ha demostrado que este pequeño perro se trata sin duda de una representación del propio pintor contemplando tranquilamente “su” creación —el cuadro y su compleja composición iconográfica— así como la expresión de la emoción sentida por san Agustín. La inscripción en el folio situado justo al lado del perro parece confirmar esta hipótesis ya que la fórmula que utiliza el verbo *fingebat* (imaginó) en lugar del habitual *pungebat* (pintó) subraya el sentido de la invención de la escena por el pintor.



Fig. 1. Vittore Carpaccio, *La vision de san Agustín*, Venecia, Scuola degli Schiavoni.

Los sentidos y las emociones en el fresco de “La Resurrección de Cristo”, de Piero della Francesca (Fig. 2)

La segunda pintura a la que voy a referirme en el marco de este breve artículo se debe al gran pintor del Quattrocento italiano, Piero della Francesca, la de la resurrección de Cristo.⁷ Realizado entre 1463 y 1465, este mural monumental adorna la sala principal del Palacio de los Conservadores, donde se celebraban antiguamente las sesiones del Consejo de la comuna de Borgo San Sepolcro, de

⁷ La bibliografía sobre Piero della Francesca y su obra es inmensa. Citemos la última aportación, la aproximación original propuesta por Franck Mercier, *Piero della Francesca. Une conversion du regard*, Paris, EHESS, 2021.

donde procedía el pintor.⁸ Hoy en día, la obra se encuentra todavía en su ubicación original, en lo que se ha convertido en la Pinacoteca Comunale. Fue ejecutada por Piero della Francesca en un momento en el que estaba principalmente ocupado realizando el gran ciclo pintado alrededor del tema de la leyenda de la Vera Cruz en el coro de la basílica de San Francisco en Arezzo. A petición de sus conciudadanos, Piero regresó a Borgo San Sepolcro hacia 1458 para celebrar la independencia de Florencia adquirida por la comuna en 1456, y en particular para realizar este fresco destinado a celebrar la nueva independencia de Borgo. Piero della Francesca eligió ilustrar este acontecimiento de naturaleza política con un tema religioso central en la historia del cristianismo: la resurrección de Cristo. De modo que el mural monumental del Palacio de Borgo San Sepolcro aparece como el resultado de una combinación muy armoniosa entre la temática de naturaleza política y la centrada en la teología cristiana a partir del tema de la resurrección. En este contexto, se puede afirmar que la pintura del Maestro italiano representa “dos” resurrecciones: la del Salvador y la de la ciudad del pintor que, en cierto modo, ahora contempla su “resurrección” una vez adquirida su

⁸ Sobre este fresco, véase principalmente Cyril Gerbrón, “The Stone and the Dream. On Piero della Francesca’s Resurrection”, *Studies in Iconography* 38 (2017), 142-173.

independencia de Florencia. El tema de la resurrección política de la ciudad, además de la ubicación del fresco en la sala del Consejo del Palacio Comunal, se evoca claramente en la iconografía de la pintura a través del estandarte que blande Cristo con su mano derecha y del que se sabe que es el de la comuna de Borgo San Sepolcro. Piero della Francesca, pues, hace aquí, en primer lugar, una obra de pintor de la ciudad y defensor de la identidad comunal que se ha visto reforzada por la autonomía del municipio que Cristo muestra a los ojos de todos como signo de victoria, sugiriendo así el vínculo entre la victoria de Cristo sobre la muerte y la de Borgo contra la dominación florentina.

A pesar de lo que se acaba de decir sobre la dimensión eminentemente política de la iconografía del fresco, su tema principal sigue siendo el del mensaje de naturaleza tanto litúrgica como teológica centrado en la resurrección de Cristo en la noche pascual. La escena muestra el momento por algunos lados esquivo del tiempo suspendido de la resurrección, entre la noche y la comprobación de la victoria de Cristo sobre la muerte hecha por las Santas Mujeres que visitan la tumba en la mañana de Pascua. El momento es solemne. Todo parece muy tranquilo alrededor de Cristo de pie, sólidamente atado a la piedra de la tumba. La posición de Cristo mantiene una forma de ambigüedad entre el movimiento implicado en

la salida de la tumba y la detención de ese mismo movimiento. En otras palabras, no se puede decir si Cristo está “parado”, estático, o si el pintor ha tomado una fase de este movimiento de la resurrección. Como se ha podido observar en la pintura de Carpaccio, aquí Cristo ha resucitado y el sepulcro es también un altar como si se tratase de evocar el tema de la consagración eucarística en la que se conmemora la muerte y la resurrección de Cristo. Esta puesta en escena litúrgica se ve reforzada por la presencia de un marco que recuerda el marco de las capillas en las iglesias. El rostro de Cristo no deja ver a priori ninguna emoción. El sentido visual está muy presente en su mirada mirando intensamente los ojos del espectador. El sonido y el olor no parecen necesarios, aunque la calma de la escena apela a una especie de dimensión sonora que se asemeja al silencio. El sentido gustativo se evoca indirectamente a partir de la dimensión eucarística de la escena. Detrás de Cristo, se contempla un paisaje que constituye una evocación de la campiña de los alrededores de Borgo Sans Sepolcro, que testimonia la voluntad del pintor de anclar la escena de la resurrección en el espacio y el tiempo de su comuna. Se habla entonces de un fenómeno de actualización del tema de la resurrección ya que, sin perder nada de su doble dimensión litúrgica y teológica, está en cierto modo “actualizado” para convertirlo

también en un tema de la circunstancia local, en este caso, la historia reciente de la Comuna de Borgo San Sepolcro. Corresponde, entre otras cosas, al genio del pintor la combinación con tanta destreza de temas en apariencia tan distantes entre sí.

La parte inferior de la composición muestra un grupo de cuatro personajes que se puede pensar razonablemente que son los soldados que se supone velan sobre la tumba de Cristo y que se han quedado manifiestamente dormidos. Notemos también aquí una alusión litúrgica y teológica clara por la presencia, en el extremo derecho del fresco, de una piedra en bruto sobre la que se apoya uno de los personajes. Se trata de una evocación del sueño de Jacob, relatado en el libro del Génesis, quien pasó la noche en el desierto, con la cabeza apoyada en una piedra como almohada y de la que hará una piedra de libación que prefigura el altar cristiano, al comprender que estaba en un espacio sagrado, incluso en el desierto. De modo que el personaje que se apoya en esta piedra es a la vez un soldado, del que no se sabe si está dormido porque no se ve su rostro, y Jacob que contempla la gloria de la resurrección de Cristo. Al igual que la posición de Cristo, no se puede decir si este personaje está acostado o si esboza un movimiento de retroceso deslumbrado por la revelación que se ofrece a su vista. Notemos también que se sitúa exactamente

en el eje del árbol vivo situado a la izquierda de Cristo y que evoca el tema de la vida en relación con la resurrección.

¿Los dos soldados del medio parecen estar dormidos o fingen no ver la revelación? Sus sentidos están como “dormidos” o esperando la luz de Cristo y, por lo tanto, ninguna emoción es perceptible en ellos. En cuanto al personaje agachado a la izquierda de la composición y que lleva las manos a la cara, expresa otra forma de ambigüedad voluntaria por parte del pintor. En cuanto a él, uno duda si hablar de un personaje dormido o más bien de alguien que esconde voluntariamente los ojos, ocultando así el efecto sensorial de la vista porque se trata quizás de aquel que no ha querido reconocer la resurrección de Cristo. Esta hipótesis se ve reforzada por el hecho de que este personaje está situado exactamente en el eje del árbol muerto a la derecha de Cristo, dando por sentado que los dos árboles como los dos personajes de derecha e izquierda evocan de manera inhabitable el tema de la *Ecclesia* y de la Sinagoga que enmarca a Cristo en el tema de la crucifixión. De una manera diferente a la que Carpaccio aplicó en la “visión de san Agustín”, Piero della Francesca demuestra también su interés por la herencia de la liturgia y de la teología medieval, combinándola con una dimensión política. Para ello, hemos visto cómo se convoca la expresión de las emociones y de los

cinco sentidos.



Fig. 2. Piero della Francesca, La resurrección de Cristo, Borgo San Sepolcro, Pinacothèque communale.

Conclusión

Este breve resumen de la expresión de la sensorialidad y las emociones en dos obras importantes de sendos artistas emblemáticos del Renacimiento italiano muestra, creo, el interés que existe por sondear de cerca cómo estos pintores han intentado combinar armoniosamente el legado medieval de la liturgia y de la teología proponiendo al mismo tiempo novedades que se querrá llamar una forma de “modernidad”. Hay

que incluir sin duda en la definición de esta “modernidad” o en esta nueva manera de ver el mundo en el Renacimiento, una manera diferente de interesarse y de visualizar los cinco sentidos y las emociones. En el Renacimiento, parecería que la sensorialidad y la dimensión emocional toman nuevas formas basadas principalmente en el sesgo recibido de la expresión de las emociones individuales y de cómo son activadas por los cinco sentidos. Si así fuera, nos atreveríamos a inscribir esta nueva forma de pensar y de representar los sentidos y las emociones a partir de la progresiva emergencia de la noción de individualidad. De esto, las pinturas de Carpaccio y de Piero della Francesca parecen ser el reflejo o, en todo caso, invitan a preguntarnos sobre la evolución de los cinco sentidos y de las emociones en el Renacimiento.



Las páginas del tercer volumen de la colección *Por una Edad Media sensorial* acogen once trabajos de Éric Palazzo, figura relevante en el estudio del Medioevo desde la perspectiva sensorial. Sus aportes específicos sobre la sinestesia y la práctica litúrgica, integrada por sentidos, objetos y actores, sus lúcidos y minuciosos análisis de textos y producciones artísticas, su agudeza al reconocer la relevancia de vincular el estudio de los sentidos en el conjunto de las manifestaciones medievales y su tenacidad para lograrlo van de la mano de sus continuas preocupaciones teóricas y metodológicas, que enriquecen la malla humanística que entraña toda aprehensión de la Edad Media.