

# Algunas reflexiones entre imagen y escritura en la Alta Edad Media. El poder del monograma de Cristo y la *crux gemmata* en el *Evangelario de Lindisfarne*

## Some Reflections about Image and Writing in the High Middle Ages. The Power of the Monogram of Christ and the *Crux Gemmata* in the *Lindisfarne Evangelary*

ROSA DENISE FALLENA MONTAÑO  
Universidad Nacional Autónoma de México  
templo\_mayor@yahoo.com.mx

### RESUMEN

Tal como han estudiado prominentes especialistas de la cultura medieval en las últimas décadas, en la mentalidad y visualidad de la Alta Edad Media no había una precisa distinción entre escritura e imagen en los manuscritos sagrados, ambas se consideraban medios para “materializar” la voz de Dios. El propósito principal de este artículo es exponer las ideas de diferentes autores de la cultura medieval sobre este tema para analizar un caso específico. Así pues, en este estudio me centro en el monograma de Cristo en el *Evangelario de Lindisfarne*, proveniente del arte insular, con la intención de indagar cómo funcionaba este objeto visual polisémico; dimensionado como signo del nombre de Dios, como ícono de la presencia del Redentor y como figura de la cruz victoriosa. Asimismo, propongo entender el monograma de Cristo como “palabra-imagen” considerada, en el imaginario de la época, dotada con cualidades taumatúrgicas y apotropaicas potenciadas por su materialidad y forma. Estos poderes estaban en relación con otros objetos dentro de un complejo sistema simbólico visual, tales como elementos ornamentales provenientes del arte greco-romano, celta y anglosajón usados en las prácticas de meditación religiosa y presentes en la joyería y en los relieves de las cruces monásticas. Pero, sobre todo se vinculaban con las reliquias de Cutberto, abad del monasterio de Lindisfarne, considerado después de su muerte santo patrón de la región de Northumbria.

**PALABRAS CLAVE:** arte insular, manuscrito, escritura, imagen, cruz, crismón

### ABSTRACT

As some scholars of medieval culture have pointed out in the last twenty years, in the High Middle Ages, in mentalities and visual culture there was no clear difference between image and writing in religious manuscripts, both were used as means to “materialize” the voice of

God. The main purpose of this essay is to present different ideas of authors specialized in medieval studies on this subject to address a specific case. Then, this investigation refers to the monogram of Christ represented in the *Lindisfarne Evangelary*, a masterpiece that belongs to the Insular art. One of my interests is to understand how this image worked as a polysemic visual object and was considered as the sign of the name of God, as an icon of the presence of the Redeemer and as the cross of victory. In addition, I propose to understand the monogram of Christ as a “word-image” which, according to the medieval imaginary, had thaumaturgical and apotropaic qualities enhanced by its form and materiality. These powers were related to other objects in a complex visual and symbolic system. For example, the ornamental figures belonging to the Greco-Roman, Celtic and Anglo-Saxon artistic tradition, used in meditative practices, were similar to those of jewels and monastic stone crosses. But especially, these powers, attributed to the monogram, were related to the relics of Cuthbert, abbot of the monastery of Lindisfarne and proclaimed patron of Northumbria after his death.

**KEYWORDS:** insular art, manuscript, imagen, script, cross, Christ monogram

6

FECHA DE RECEPCIÓN: 20/10/2018

FECHA DE ACEPTACIÓN: 21/03/2019

## I. IMAGEN Y ESCRITURA EN LA ALTA EDAD MEDIA

Desde la Antigüedad la voz se consideraba la primera y más directa manifestación del *logos* como última verdad. En las culturas orales, o muy cercanas a la oralidad, la lengua es por lo general un modo de acción y no solamente una “traducción” del pensamiento. El sonido está inminentemente ligado con un suceso o con la fuente que lo provoca. Sin la escritura las palabras son sonidos imposibles de retener, no tienen huella visual, son evanescentes y solamente suceden en el presente porque el sonido existe y deja de existir casi simultáneamente. La oralidad tiene necesariamente un fundamento mnemotécnico y tiene una organización formulaica (Ong, *Oralidad y escritura*, 74-81).

Para Aristóteles, los sonidos emitidos por la voz eran manifestaciones de los estados del alma, y las palabras su expresión sonora más cercana. Así, el *logos* (palabra) se relacionó desde la Antigüedad con la *phoné* (sonido). En la Edad Media, heredera del logocentrismo de las culturas clásicas, se concebía la escritura como una mediación de la mediación, es decir, un artificio humano imperfecto que intentaba replicar la voz viva y efímera que externaba los estados del alma. En las culturas orales las palabras no se pensaban como “signos”, fenómenos visuales inmóviles. En cambio, la escritura se concebía como una reducción visual de la fugacidad sonora.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> “Signo” se refiere fundamentalmente a algo percibido de manera visual. El término “signo” proviene del latín *signum* y significa el estandarte que una unidad del ejército romano

Sobre este tema, Jacques Derrida planteaba que en la “época del logos” el discurso sonoro fue más importante que la escritura fonética, ya que desde Platón la escritura se consideraba una copia empobrecida de las palabras habladas del mismo modo que el *eidolon* (imagen-ídolo) era la réplica visual imprecisa de las cosas. Platón sostenía que la escritura era un veneno y a la vez un remedio (*pharmakon*) para la memoria porque, aunque ayudaba a retener el nombre de las cosas, no era más que una repetición mecánica; a diferencia de la memoria, que equivalía a un esfuerzo indispensable en el discurso oral performativo. Este pensamiento logocentrista se fundamentaba en una cadena de significantes y significados interminable (*signam et signatum ad infinitum*). En esta cadena, cada unidad lingüística implicaba dos aspectos: uno sensible y otro inteligible, por una parte, el *signam* y por otra, el *signatum*. Es decir, el elemento gráfico se concebía que existía solamente dentro del mundo material, mientras que su significado no tenía ninguna localización o tiempo preciso, era intangible y pertenecía al mundo de las ideas y de los conceptos (Derrida, *De la gramatología*, 17).

7

Tal como argumenta Michael Camille, la escritura y la imagen en la Edad Media eran los dos medios visuales para preservar y “materializar” las palabras sonoras:

El texto y la imagen eran representaciones secundarias y externas, pero siempre referenciales, brotes espontáneos del discurso oral. Una vez que entendamos esto, se abren las posibilidades de cómo funcionaban en conjunto, como en las letras ornamentadas de la Biblia o en las escenas dibujadas de los extractos del Evangelio, en donde se vuelven multiformes y sin límites.<sup>2</sup>

Además, Camille enfatiza que gran parte del arte visual de la Edad Media no intentaba ser una representación mimética del mundo visible, sino evocación de la palabra hablada, tal como afirmaba la sentencia: *Vox significans rem* (la voz significa la cosa) (Camille, “Seeing and Reading”, 27). Así pues, por medio de la lectura se traía al presente la voz del narrador que había sido

---

llevaba en alto como identificación visual; etimológicamente, “objeto al que se sigue” (raíz protoindoeuropea, *sekw*, “seguir”). A pesar de que los romanos conocían el alfabeto, este *signum* no era una palabra escrita con letras sino una especie de insignia o imagen dibujada (Ong, *Oralidad y escritura*, 134).

<sup>2</sup> “Seeing and Reading”, 32. La traducción es mía. A este respecto Belting refiere que: “En la Edad Media se celebraba la contradicción entre la presencia y ausencia en las obras en imágenes antiguas, que contenían una época distinta y sin embargo libraban el salto temporal en la pervivencia de su presencia visible” (*Antropología de la imagen*, 39).

testigo en algún momento del pasado, sus palabras y experiencias habían quedado preservadas por medio de los signos de la escritura o de las imágenes.<sup>3</sup> De esta manera, la escritura y las imágenes funcionaban como apuntadores o índices y eran herramientas, más bien, del orden mnemotécnico.

8 La escritura durante la Edad Media, se le concebía, a diferencia de la lectura, como una práctica, más bien, pasiva y mecánica, era el medio por el cual se “guardaba” la voz para hacerla perdurar, quedando silenciosa en un estado latente hasta el momento que se traía a la vida por medio de la lectura. Isidoro de Sevilla (556-636) en su obra *Etymologiae* dedicó el primer capítulo a la gramática que definía como la disciplina y el arte de hablar correctamente, es decir, el dominio del conocimiento del discurso de la voz viva (San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, libro 1, cap. 1:1-3, 267). Las letras, en cambio, usadas por los copistas y contables, las describía como: “pregoneros de las cosas, imágenes de las palabras” y agregaba que: “tan enorme es su poder que sin necesidad de voz, nos trasmiten lo que han dicho personas ausentes. Y es que nos introducen las palabras no por los oídos, sino por los ojos” (San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, libro I, cap. 3:1-3, 269). Para el obispo hispano-godo las letras eran rudimentos de la gramática, entendida como *litteratio* (estudios elementales), que tenían la función principal de evitar el olvido, así los nombres de las cosas quedaban “encadenados” a las letras y además explicaba: “A las letras se les llama *litterae* como *legiterare* (abrir la senda) porque van guiando al que lee, porque se repiten en la lectura” (*litterae autem dictae quasi legiterare quod iter legentibus praestent, vel quod in legendo interentur*) (San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, libro I, cap. 3:4, 269). Esta metáfora es por demás reveladora, según Isidoro, los sonidos con los que se nombraban a

<sup>3</sup> Para Hugo de San Victor (1096-1141) el conocimiento estaba integrado tanto por las cosas que se ven como por aquellas que se creen. En este entendido, las cosas presentes son vistas porque son aprehendidas por los sentidos del cuerpo y del alma, así también, las cosas que se vieron en el pasado estaban dentro de la misma clasificación de “las cosas que se ven” ya que se traen al presente mediante la memoria. En cambio, las cosas que se creen están siempre ausentes para los sentidos del cuerpo y del alma, no tenemos experiencia directa de ellas pero mediante los signos podemos creer que sucedieron, así los textos sagrados servían como evidencia (muestra visible) de lo que relataban los testigos: “En las cosas que creemos, nos movemos por la fe mediante otros testigos, cuando esas cosas que no hemos recordado ver ni hemos visto, los signos nos son dados en palabras o en letras o en documentos, para ver lo que no se ve y solamente podemos creer. Ahora bien, podemos decir que lo que sabemos no solamente es lo que vemos sino aquello que creemos por medio de los testimonios y los testigos apropiados. Más aún, aquellas cosas que creemos pueden ser más ciertas ya que se nos dice que se ven con la mente, aunque no hayan estado presentes para nuestros sentidos”. *On the Sacraments of the Christian Faith*, 472. La traducción es mía.

las cosas quedaban “atrapados” y materializados en la forma de las letras y recuperaban su estado sonoro solamente mediante la lectura. Asimismo, decía que el término “lenguaje” provenía de la palabra *lingua* —lengua— porque por medio de este órgano tenía lugar la acción de hablar y estaba relacionada con los términos *os* —boca— y *verba* —palabras—, por lo tanto se consideraba una acción propia del intelecto. Estas prácticas en las cuales se hacía uso de la voz formaban parte del *trivium*: gramática, retórica y dialéctica. En cambio, el término *sicriptura* se relacionaba con *manus* —mano—, siendo esta acción, más bien, de índole mecánica, quedando fuera de las artes liberales (San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, libro IX, cap. 1:2, 729).

A diferencia de la escritura, las imágenes no están ligadas al sonido de las palabras ni hay una relación directa uno a uno entre signo y sonido, por lo tanto podían ser entendidas/leídas sin importar la lengua. Además, en virtud de su polisemia, abarcaban mayores posibilidades de sentido para expresar conceptos de gran complejidad. Las imágenes podían contener, incluso, sentidos opuestos o contradictorios que inducían a una reflexión mucho más profunda o valerse de formas, colores y texturas que estimulaban las experiencias sensoriales y la imaginación. De esta manera, los textos no solamente eran aprehendidos por el intelecto, sino por los sentidos del alma (Baschet, “Alma y cuerpo en el Occidente medieval”).

El papa Gregorio Magno (540-604) establecía una equivalencia entre la escritura y la imagen, en cuanto que una y otra eran igualmente accesos al saber, pero dirigidas a públicos diferentes. A las imágenes las consideraba “las letras de los laicos” (*litterae laicorum, litteratura laicorum*). Al igual que la escritura, la imagen tenía las funciones primordiales de instruir, rememorar y conmover. En contraste, Isidoro de Sevilla advertía que la imagen era, más bien, la representación de la apariencia de las cosas, y al contemplarla evocaba su recuerdo, por ello, el vocablo *pictura* provenía del término *factura* (ficción), no auténtica, y también se le llamaba *fucata* (simulacro), pintada de un color ficticio, que no había que dar crédito, pues no era la verdad (San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, libro XIX, cap. 16:1, 1283).

No obstante, como han demostrado Michael Camille y Jérôme Baschet, las imágenes en los manuscritos medievales no solamente eran simples sustitutos o ilustraciones de la escritura, sino un complemento referenciado a la “palabra viva” con usos y agencia propia. Asimismo, Baschet hace hincapié en que la imagen desempeñaba una función estética-litúrgica, es decir, los ornamentos servían para otorgarle dignidad a los objetos sagrados, diferenciándolos de aquellos cotidianos o para el uso común del hombre. Además, por medio de las cosas visibles o materiales, el espíritu se elevaba al mundo

de lo invisible, según la noción del *transitus*, durante las prácticas meditativas en las cuales se repetían pasajes de las Sagradas Escrituras y, al mismo tiempo, se fijaba la atención en una imagen en particular (Baschet, *L'iconographie médiévale*, 30-31).

10

En este sentido, dentro de la visualidad medieval no había una diferencia tajante entre imagen y escritura, ambas actuaban como *signum* o identificadores visuales. Cabe agregar que signos iconográficos, no palabras escritas, se usaban como marbetes para denotar variados objetos y que eran comprendidos sin la necesidad de saber leer y no eran una simple sustitución equivalente para una determinada palabra; por ejemplo, la heráldica que se usaba para distinguir la identidad de una persona o de su linaje.<sup>4</sup> Un buen ejemplo de la fusión entre escritura e imagen son las letras iniciales ornamentadas porque combinan grafías provenientes de la escritura con signos iconográficos y diversos elementos formales, están a caballo entre escritura e imagen, se “veían” pero también se “leían”, lo que permitía una infinidad de aproximaciones polisémicas. Estos elementos híbridos actuaban como entidades completas con agencia activa para generar un sin fin de ideas e imágenes mentales.

La tradición de las iniciales ornamentadas se originó en la Antigüedad, los rollos romanos contenían letras de mayor tamaño que indicaban el comienzo de un texto y, al no haber espacios entre las palabras, la letra inicial era una de las pocas marcas que servían para dirigir la lectura. Con la creciente predilección del formato códice, alrededor del siglo IV, la letra inicial tomó un papel relevante en Europa Occidental, sobre todo, en los textos religiosos del mundo cristiano.<sup>5</sup>

A diferencia de los rollos usados en la Antigüedad, el formato códice favoreció la estructuración de los textos en fracciones o parcelas acotadas y ordenadas según la forma de la página, así, cada uno de los folios constituía una unidad mínima de espacio visual; de tal suerte que el lector al abrir el libro solamente podía mirar dos folios a la vez —*recto* y *verso*— y pasar la vista de izquierda a derecha. Este formato permitió mayor libertad al lector para seleccionar la parte del texto sin seguir un orden secuencial continuo, así podía regresar, marcar, saltarse o adelantarse con facilidad. El códice también resultó mucho más accesible para incluir imágenes en los márgenes, arriba y abajo del texto. Fue frecuente que las imágenes o las letras iniciales ornamentadas

<sup>4</sup> Ong pone como ejemplo: “rama de hiedra” como marbete de “taberna”. Como puede advertir el lector en este ejemplo no hay una equivalencia en la “apariencia visual”, más bien hay una asociación de ideas mucho más compleja, que relaciona el lugar con experiencias, funciones y actividades (*Oralidad y escritura*, 134).

<sup>5</sup> Martin, *The History and Power of Writing*, 59. La traducción es mía.

o historiadas ocuparan toda una página a manera de introducción del texto. En este formato las páginas, además de funcionar como “ventanas visuales”, también actuaban como portales simbólicos o imaginarios que introducían al lector a otras “realidades”, de tal manera que, al cambiar la página se trasladaba a “otro lugar”, admitiendo experiencias cognitivas y contemplativas. Así pues, el tipo de letra y el modo de escritura adaptado a la forma del códice fueron la base de la disposición gráfica y espacial para cada uno de los folios.<sup>6</sup>

En la práctica de la lectura, la letra inicial servía como elemento visual introductorio para las oraciones, capítulos y partes, pero también como un umbral o un punto de génesis a partir del cual emergía todo el texto. Según los ejemplos más antiguos conservados, la tradición de ornamentar profusamente las letras iniciales en Occidente se originó en el arte insular en los *scriptoria* de los monasterios en las Islas Británicas y tuvo su mayor auge entre los siglos IX y XII (Graham, *The Decorated Letter*, 8-10).

11

Las letras con características antropomorfas y zoomorfas es probable que, en sus orígenes, funcionaran como entidades con agencia activa, como si la grafía adquiriera “vida propia” y tuviera voz para entablar un diálogo con el lector. Sabemos que desde tiempos muy antiguos las letras con formas humanas y de animales se usaban en la magia, a manera de amuletos y oráculos que actuaban como “signos parlantes”.<sup>7</sup>

Las letras, además de ser signos fonéticos para formar palabras que contenían significados, su forma individual, su estructuración y disposición dentro de un sistema de escritura, fungían como elementos visuales que determinaban las herramientas neurofisiológicas para el ejercicio de su lectura. La figura de cada letra y las características del texto en su conjunto,

<sup>6</sup> Los manuscritos religiosos privilegiaron el formato de códice, es decir, un conjunto de páginas rectangulares conocidas como bifolios (dos hojas) que se doblaban y se superponían para formar conjuntos o cuadernillos de cuatro bifolios que al doblarse resultaban en ocho páginas o folios, también, había conjuntos de cinco (*quinios*) que doblados hacían diez páginas. Los bifolios eran hojas delgadas de pergamino o vitela (*membrane*) y posteriormente también se usó el papel de pasta hecha con trapos de lino o algodón. Estos cuadernillos una vez escritos e ilustrados se encuadernaban mediante una costura en el lomo y, en algunos casos, se les agregaban pastas de madera forradas de piel o tela y broches o cuerdas con el objeto de cerrarlo (Clemens y Graham, *Introduction to Manuscript Studies*, 11-18).

<sup>7</sup> En una sociedad donde la escritura era privilegio de pocos, no es de extrañar que a las letras y a los textos escritos se les atribuyeran ciertos poderes mágicos. En el norte de Europa, en las culturas paganas, las inscripciones en runas (letras de origen celta) se usaban para hacer encantamientos, sanar, asegurar la victoria en las batallas, procurar el amor, detectar el veneno, afectar el clima y adivinación (Elliott, *Runes: An Introduction*, 64-65; Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages*, 48).

tenían propiedades estéticas que, a la vez, funcionaban como imágenes. En efecto, un recurso por demás efectivo usado en los manuscritos religiosos de la Alta Edad Media fue el entrelace simbiótico entre escritura e imagen para guardar la voz de Dios sobre un vehículo material. Es decir, las letras o las palabras, además de funcionar como signos fonéticos, contenían o adquirían otras formas lo que las transformaba en figuras o imágenes. Un ejemplo por demás revelador es el monograma de Cristo en la página introductoria del Evangelio de Mateo en el manuscrito de Lindisfarne.

## II. EL MONOGRAMA DE CRISTO EN EL *EVANGELIARIO DE LINDISFARNE*: IMAGEN Y PALABRA

12

El *Evangelario de Lindisfarne* (Cotton Ms. Nero D.IV), actualmente alojado en la Biblioteca Británica, está datado entre los años de 698 y 721. Fue realizado, tanto en su caligrafía como en sus ornamentos, por el obispo Eadfrith (m. 721) y mide 365 × 275 mm. Está escrito a dos columnas con letra media uncial de estilo insular (*media littera uncialis*) en latín, por el estilo, sin duda, proviene del *scriptorium* del monasterio de Lindisfarne.<sup>8</sup>

En el folio 29r aparece el monograma de Cristo compuesto por las letras griegas XP (chi-rho), también conocido como crismón que proviene del griego *Christós* (Χριστός) que significa “el ungido” y es la traducción del

<sup>8</sup> La letra uncial o *littera uncialis*, derivada de la escritura uncial griega fue adoptada para el latín por los primeros cristianos. Su nombre significa “pulgada” y proviene de la reducción del tamaño de cada grafía. La Biblia Vulgata escrita por san Jerónimo usó este tipo de letra. El códice *Amiatinus* es la Biblia escrita en latín más antigua que se conoce en Occidente, fue escrita antes de 716 en Wearmouth y Jarrow por el abad Coefrido para ser presentada al papa Gregorio II, está en mano uncial artificial. Durante los siglos VI y VII, el panorama general de la escritura en Europa fue diverso y complejo, aparecieron varios centros monásticos de escribanía conocidos como *scriptorium* en donde se copiaban manuscritos, algunos fueron fundados por monjes irlandeses y estuvieron localizados en Inglaterra, Escocia e Irlanda, después se extendieron a Corbie, St. Gall y Luxeuil en Francia, y a Bobbio en Italia. Con el tiempo en cada localidad se desarrollaron estilos específicos de escritura que provenían de la fuente común romana imperial *media littera uncialis*. En las Islas Británicas se desarrolló la mano denominada “insular mayúscula” con ascendentes cortos, golpes pesados y gruesos. Este tipo de escritura pervivió, inclusive después de la reforma gráfica ideada por Alcuino de York (730-804) durante el Renacimiento Carolingio en el siglo IX que marcó el punto de quiebre entre el fin de los manuscritos de la tradición romana y el inicio de la escritura de la Edad Media (Harris, *The Art of Calligraphy*, 9 y 24-25. También ver Martin, *The History and Power of Writing*, 128; Ryan, *Ireland and Insular Art, A.D. 500-1200*, 23 y 153).

término hebreo *mashiaj*. El monograma de Cristo proviene de la tradición del arte paleocristiano y fue asociado con la cruz del emperador Constantino el Grande (272-337). Según la leyenda, el emperador vislumbró una cruz en sueños o en una visión mientras una voz le decía “con este signo vencerás” y a partir de ese momento se convirtió al cristianismo. De acuerdo con el relato de Eusebio, Constantino mandó hacer un nuevo lábaro de guerra (*labarum*) que consistía en un travesaño ajustado a una lanza que formaba una cruz, festonado con una guirnalda de oro y piedras preciosas. El monograma del Salvador (*chi-ro*) se situó en el centro de la guirnalda; debajo se ubicaron los retratos del emperador y sus hijos, y en la parte superior pendía una bandera. Constantino aseguraba que la victoria sobre Majencio durante la batalla en el puente Milvio en Roma había sido gracias a este lábaro cruciforme. De esta manera se unió el monograma de Cristo con la figura de la cruz victoriosa, insignia del emperador romano convertido al cristianismo.<sup>9</sup>

13

Cabe resaltar la importancia de que el monograma *Christós* esté escrito precisamente con letras griegas. Según advertía Isidoro de Sevilla, antes de que Dios castigara la soberbia de los hombres durante la construcción de la torre de Babel, la lengua común había sido el hebreo y había quedado resguardada por el pueblo elegido mediante los profetas y los patriarcas del Antiguo Testamento, y, en su opinión, los alfabetos griegos y latinos provenían de esta misma lengua primigenia. Así pues, especificaba que había solamente tres lenguas sagradas preeminentes en todo el mundo: el hebreo, el griego y el latín, y refería que las tres fueron usadas por Pilatos para escribir la causa de la muerte del Salvador en la inscripción infamante de la cruz, tal como está referido en el Evangelio de Juan:

Escribió también Pilato un título, que puso sobre la cruz, el cual decía: Jesús Nazareno, rey de los judíos. Y muchos de los judíos leyeron este título; porque el lugar donde Jesús fue crucificado estaba cerca de la ciudad, y el título estaba escrito en hebreo, en griego y en latín (Jn. 19:19.20).

<sup>9</sup> Robin Margaret Jensen, *Understanding Early Christian Art*, 49. La cruz de madera levantada por el rey Oswaldo para conmemorar la victoria de la batalla en Heavenfield en 634 fue un acto que emulaba a Constantino el Grande que fue proclamado emperador por el ejército de su padre Constancio, muerto por los pictos en Caledonia. La proclamación fue en la localidad de Eburacum (actual ciudad de York en Gran Bretaña) en 306. La cruz de la batalla de Heavenfield tuvo amplia resonancia en la construcción de cruces en el territorio de Bretaña (Brown, *The Lindisfarne Gospels*, vol. 1, 106).

Según el obispo hispano-godo, el uso de esta triada de lenguas en las Sagradas Escrituras permitía que se complementaran entre sí con el propósito de encontrar el sentido profundo y oculto de la palabra de Dios. Isidoro consideraba al griego como la lengua más eximia justamente por su sonoridad, aún más que el latín y las demás lenguas. En efecto, según explicaba el arzobispo de Sevilla, el sonido de la lengua hebrea se emitía con la garganta, las lenguas mediterráneas, como el griego, con el paladar, y las lenguas más occidentales, como el latín, con los dientes. De esta manera, establecía una asociación entre el sonido y las partes del cuerpo emisoras en una jerarquía que iba de lo bajo a lo alto y de lo interno a lo externo (*Etimologías*, libro IX, cap. 1: 1-9, 729-731).

14

En efecto, durante la Edad Media, el latín y el griego, aislados en el ámbito monacal, adquirieron un “aura” que los relacionaba con el mundo celestial. Durante varios siglos la Iglesia vio con desconfianza que se enseñara a leer o escribir estas lenguas a la población laica, para evitar errores o mal interpretaciones en el léxico de la Iglesia. Pero también para mantener una separación entre lo sagrado y lo profano y así garantizar que la palabra de Dios quedara bajo el control clerical. Todo esto tuvo como consecuencia que prevaleciera durante varios siglos el “aura” de las palabras provenientes de las Sagradas Escrituras, escritas o pronunciadas en las lenguas clásicas, incluso, se les atribuían poderes milagrosos, ya que se creía contenía la esencia intangible de la voz de Dios.<sup>10</sup>

En el manuscrito de Lindisfarne con el monograma se inicia el relato de la natividad del Salvador en el Evangelio según Mateo: *Christi autem generatio sic erat: cum esset desponsata mater ejus Maria Joseph, antequam conveniret inventa est in utero habens de Spiritu Sancto* (Mt. 1:18).<sup>11</sup> Estas líneas del Evangelio de Mateo hacen referencia a la prefigura del mesías en las palabras

<sup>10</sup> Michael Camille utiliza el término de “aura” para la exclusividad del uso del latín por parte de la Iglesia en el sentido que Walter Benjamin lo propuso para la unicidad y originalidad de las imágenes (“Seeing and Reading”, 40).

<sup>11</sup> Llama la atención que en el *Evangelario de Lindisfarne* las palabras *Cum esset* se quedaron sin color, solamente están delineadas por medio de pequeños puntos rojos y se vuelven menos identificables para el lector. La genealogía de Mateo se leía durante los maitines el día de Navidad y antes del *Te Deum* en la liturgia secular. En las lecciones romanas se inicia Mt. 1:18 con *Cum esset* en lugar de *Christi autem* que se incluye al final de la lección de la genealogía de Jesús. El pasaje comenzando *Cum esset* se leía en vigiliias de la Natividad. Parece ser que se hizo un consenso para iniciar con el nombre de Cristo en virtud de su importancia como símbolo de la Encarnación y como nombre sagrado. Algunas iglesias insulares tomaron la costumbre de iniciar con el nombre de Cristo siguiendo la tradición del sur y norte de Italia. En el caso de este evangelario, se dejaron ambas opciones como un arcaísmo, recobrando la antigua liturgia, ya obsoleta (Brown, *The Lindisfarne Gospels*, vol. 1, 190).

proféticas de Isaías en el Antiguo Testamento: “He aquí, una virgen concebirá y dará a luz a un hijo y llamarás su nombre Emanuel, que traducido es: Dios con nosotros” (Mt. 1:23). Según las interpretaciones exegéticas cristianas, en las palabras de Isaías está profetizado el primer momento en que el *Logos* —palabra sonora— se hace carne —imagen— y Dios se introduce en la historia humana en el misterio de la Encarnación. Así pues, en el evangelio, el término “Cristo” adquiere la misma connotación de “Emanuel”. En el manuscrito, Dios se hace presente mediante las letras de su monograma y este signo actúa, a la vez, como ícono (*eikona*). De esta manera, la figura del crismón, al igual que su sonido, hacía referencia al sagrado nombre de Dios —*Nomina Dei*— y a su propia voz creadora —*Logos*— por ello, se consideraba una palabra poderosa (Brown, *The Lindisfarne Gospels*, vol. 1, 274).

La jerarquía de los sentidos fue un tema de profundas reflexiones en la teología cristiana. En el ámbito religioso el sentido del oído gozó de especial privilegio, en parte heredado de las tradiciones semíticas y por considerarse de naturaleza más sutil. Recordemos que en la escrituraria hebraica la divinidad se manifestaba a los patriarcas y a los profetas por medio de su voz. La pronunciación del nombre completo de Dios (el *tetragrammaton* יהוה “es el que es”) era anatema y se creía que toda la creación había emanado de su palabra, tal como quedaba dicho en el Génesis. Moisés, en el Deuteronomio, al hablar con Dios, podía escucharlo, pero nunca verlo. Las palabras enfáticas de Yaveh dirigidas al patriarca fueron: “No podrás ver mi rostro; porque no me verá hombre, y vivirá” (Ex. 33:20) y más adelante advertía: “Después apartaré mi mano, y verás mis espaldas; mas no se verá mi rostro” (Ex. 33:23). En el Antiguo Testamento, la palabra de Dios se materializó en el momento que dejó su huella al quedar grabada en las Tablas de la Ley como vínculo de pacto con su pueblo elegido. En concordancia con la idea veterotestamentaria, el Evangelio de Juan comienza haciendo referencia al poder de la palabra divina: *In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum* (en el principio existía el Verbo, y el Verbo estaba con Dios, y el Verbo era Dios) (Jn. 1:1).<sup>12</sup> Así pues, la palabra de Dios o *Logos* (verbo-palabra-saber) fue entendido como El Hijo o la Segunda Persona de la Santísima Trinidad

<sup>12</sup> A diferencia de los otros tres evangelios sinópticos, el evangelio de Juan probablemente se escribió más tardíamente, a finales del siglo I, posiblemente alrededor del año 90, y según Bart Ehrman, en este escrito se le asignó por primera vez a Jesús la naturaleza divina desde antes de todos los tiempos, concibiéndolo como una misma persona con el Padre y el Espíritu Santo, es decir, Cristo se concibió como *Logos* o la voz creadora de Dios (Ehrman, *Lost Christianities*, 223).

que había existido antes de todos los tiempos y que se hizo presente en la humanidad mediante el misterio de la Encarnación. En el cristianismo, al igual que en el judaísmo, la voz de Dios era la llamada, la que dictaba o dirigía en lo más profundo del alma humana.<sup>13</sup>

16

A este respecto, Jean Claude Schmitt sostiene que el concepto medieval de *imago* era el fundamento de la antropología cristiana: Dios se concebía como el “Divino Imaginero” y toda la creación era el espejo en el cual se reflejaba su gracia y potestad (*Le corps des images*, 23-24). Al igual que en el judaísmo, el hombre había sido creado a imagen y semejanza de Dios, sin embargo, en su caída perdió la similitud (*similitudo*) con su creador, de allí que para el cristianismo el proyecto de la salvación implicara forzosamente el restablecimiento de la similitud entre Dios y su criatura. Empero, a diferencia del judaísmo, para los cristianos el *Logos* se hizo imagen en la figura del Hijo por medio del misterio de la Encarnación. Por ello, así como la voz divina se materializó en las Sagradas Escrituras, la función de la imagen, como proceso de materialización de la voluntad divina en la Segunda Persona, adquirió un lugar preponderante en la mentalidad cristiana y tuvo distintas repercusiones en las prácticas piadosas.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Ong afirma que: “Puesto que, en su constitución física como sonido, la palabra hablada proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores conscientes, como personas, la palabra hablada hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos”. En cambio, la escritura y lo impreso aíslan, es por ello que la fuerza de la palabra oral para interiorizar se ha relacionado de una manera especial con lo sagrado en diferentes religiones. En el cristianismo la Biblia se lee en voz alta en las ceremonias litúrgicas porque se considera que Dios “le habla” a los seres humanos. El vocablo hebreo *da-bar* significa palabra, pero también suceso porque la voz divina se considera desde la tradición hebrea con el poder de crear, así pues, Dios, al nombrar las cosas, al mismo tiempo las crea (*Oralidad y escritura*, 132-133).

<sup>14</sup> En este mismo orden de ideas, el monje benedictino y abad del Monasterio de Nuestra Señora de Nogent-Sous-Coucy, Guiberto de Nogent (1055-1124) en sus comentarios del Génesis (BN lat. 529 y *Moralia Geneseos*, BNF) decía que el hombre siempre poseyó la *imago Dei*, pero en su caída perdió la *similitudo Dei*: *Imago quippe dicitur quod pingitur vel sculpsitur causa alicuius memoriae representandi etsi non simile illi pro quo finigitur sint. Similitudo autem indifferenter in cunctis quae sibi simila quovis modo sint, dicitur etsi altera alterorum causa facta non sint. Possem dici imago patris mei, etsi sibi species non convenirem quia pater meus causa ut essem mihi fuit. Unde et hoc modo imago pariter et similitudo de re una dici queunt, si propter eandem et facta sint similiaque sint* (Rubenstein, *Guibert of Nogent*, 226. También ver Ranft, *How the Doctrine*, 3-5).

### III. UN COMPLEJO OBJETO VISUAL PARA LA MEDITACIÓN

El monograma está tan ornamentado que es poco legible. Además de ser un índice que apuntaba al misterio de la Encarnación y a la Natividad con lo que se inicia el Evangelio de Mateo, funcionaba como una eficaz herramienta mnemotécnica para evocar las palabras de las Sagradas Escrituras. A la vez, era en sí mismo un complejo objeto visual que inducía a fijar la atención en el ejercicio meditativo durante la práctica de la *ruminatio*. En efecto, es posible suponer que en los manuscritos religiosos donde aparecen estas letras ocultas por el exceso de diversos elementos, aparentemente accesorios, pudieron concebirse como figuras metafóricas del misterio de la palabra de Dios, indescifrable en su totalidad para el conocimiento humano. A este respecto, Michael Camille deduce que la excesiva ornamentación tenía como primer propósito evitar fácilmente su reconocimiento durante el ejercicio de la *ruminatio*, práctica meditativa y esencial de la lectura piadosa (*lectio divina*) en el ámbito monacal:

17

La meditación tuvo que ser un asunto sonoro, incluyendo una digestión vocal del texto por parte del lector quien paladeaba cada palabra: “una masticación que libera todo su sabor” usando la frase de Dom Leclercq. Sería ir demasiado lejos asociar la actividad de *ruminatio* de la palabra con las formas succulentas y jugosas de animales y vegetales, que decoraban las letras, sin embargo, ésta es exactamente la asociación psicológica que el artista monástico ha de haber tenido (“Seeing and Reading”, 29).

La *ruminatio* era una práctica que enlazaba al calígrafo y al lector. El religioso-escriba se entregaba a la práctica de la caligrafía como un acto de meditación manual, las formas complejas de las letras ornamentadas requerían de un arduo y detallado trabajo que exigía la mayor concentración del artista. Los materiales usados en su confección (pergamino y pigmentos) también actuaban como *signam* porque cada uno de ellos, dentro de la mentalidad medieval, tenían un determinado significado relacionado con la revelación divina y a cada uno de ellos se le atribuían propiedades curativas o talismánicas, concedidas por el Creador en su infinita misericordia. A imitación de Dios que había creado el mundo de la nada, solamente usando su palabra, el monje-escriba hacía emerger en la página la imagen (*imago*) de la palabra divina. Así palabra y creación era un juego de espejos.

Al otro extremo, se situaba el monje-lector, quien prestaba su voz para regresar la sonoridad a la palabra divina. Además, las formas intrincadas de la letra eran laberintos visuales infinitos que obligaban al lector a fijar la

atención y cuando la letra se iba desvaneciendo de su vista, emergía la revelación, la cual era aprehendida por los sentidos del alma.<sup>15</sup> En efecto, el exceso ornamental de la palabra-imagen era una herramienta para la meditación, sus formas inducían al devoto a continuar mirándola constantemente. Estos laberintos visuales funcionan porque están contruidos por líneas y elementos que conducen la vista en direcciones continuas e interminables. Además, están integrados por una gran profusión de figuras que si se ven en conjunto parecen desaparecer en el todo, en cambio, si se miran con detenimiento, surgen *ex nihilo*. Este ejercicio también era una metáfora del acto divino de la creación.<sup>16</sup>

El monograma en el *Evangelario de Lindisfarne* es el resultado de una combinación de figuras estilísticas romanas, rúnicas y griegas, tanto en las letras como en los motivos ornamentales, lo que indica que había participación intercultural en la producción y recepción de la palabra de Cristo en la época de la cristianización de los gentiles en el norte de Europa, como bien ha observado Michelle Brown. De esta manera la letra no quedaba indexada a una sola lengua o tradición, sino que podía ser vista y entendida en distintos contextos como imagen conceptual o pictograma.<sup>17</sup> En efecto, las formas

<sup>15</sup> “En un sentido estricto *meditatio* es todo menos un sinónimo de leer”, como decía san Benito *meditatio aut legere* (RB 48.23). Frecuentemente es descrito como *rumination*. La actividad de masticar el bolo alimenticio, asociado con animales limpios [rumiantes] (Lev 11:13, Det 14:6). “Yendo y viniendo de su celda a los servicios o a la comida, o constantemente en el trabajo, el monje repetía versos incesantemente ‘convirtiéndolos en su interior en memoria (*volvens memoriter*)’” (Robertson, *Lectio Divina*, 98. La traducción es mía).

<sup>16</sup> Mary Carruthers, *The Craft of Thought*, 151. “Cuando el ojo humano se encuentra con un arabesco, se activa una búsqueda que exige continuar mirando y no se detiene su búsqueda. Continúa buscando diferentes patrones. Como si estuviera esperando encontrar un orden más dominante. No es un defecto del ojo humano, sino más bien un vestigio de un mecanismo anterior para sobrevivir entre los matorrales. Si se ve un caprichoso patrón de hojas, ramas y otros elementos visuales lineales, se trataba de crear un sentido de orden a partir del caos de todas esas impresiones visuales. Una vez que la percepción ha ordenado el entorno, otra formación diferente es distinguida por el ojo” (Campen, *The Hidden Sense*, 75. La traducción es mía).

<sup>17</sup> Hubo una oleada del cristianismo celta de retorno de la tierra de Iona y de Iona a Lindisfarne en Northumbria que fue fundada en 635. Las localidades donde fue impuesto el cristianismo en Bretaña están indicadas en la arqueología por la distribución de los monumentos que tienen el monograma chi-rho que es como sigue: Cornwall, Carnarvonshire y Wigtownshire. La inscripción del monograma chi-rho no apareció en las primeras piedras grabadas en Irlanda, apareció en las cruces de piedra (Brown, *The Lindisfarne Gospels*, vol. 1, 331 y 163-164). Para Nicholas Brooks, en Northumbria, se fusionaron estilos irlandeses, germánicos y mediterráneos en la escritura y en las decoraciones (Webster y Backhouse (eds.), *The Making of England*, 109). Por su parte, Meyer Schapiro destaca la diversidad de grupos étnicos que

paganas fueron readaptadas por el cristianismo, tal como lo estudió Romilly Allen:

Al mismo tiempo una entera revolución sucedió en la clase de objetos y en la decoración aplicada por los artífices más diestros. El sacerdote tomó el lugar del guerrero como el patrón de las bellas artes y monopolizó todo el tiempo la labor del orfebre y del artesano para realizar toda clase de vasos ornamentados y esmaltados para el uso de la Iglesia. También, con el cristianismo llegó el arte de la escritura y de la iluminación que eran desconocidos para los celtas paganos. La influencia de los dibujantes en otras artes se hizo posible por primera vez (*Celtic Art*, 171).

A primera vista, las letras del nombre de Cristo ornamentadas en este manuscrito se miran como un majestuoso ser orgánico delimitado por un contorno de color blanco, negro y amarillo, tal vez un ave con las alas desplegadas, cuyo cuerpo está constituido por una gran profusión de elementos, vivos, y de distintas formas que parecen girar o vibrar. El contorno de las iniciales está delineado con pequeños puntos rojos a manera de un resplandor con reverberaciones lumínicas o sonoras y todo el conjunto está sostenido sobre la primera línea de letras esbozadas también con puntos rojos. Un marco rectangular quebrado complementa al monograma y circunscribe al texto como si se tratara de una muralla que, a la vez, es parte del cuerpo formado por el par de las letras sagradas. Si se mira con atención, el marco toma la forma de un monstruo: en uno de sus extremos inicia con la cabeza de un cánido, y en el otro termina con la de un ave. Aquí la chi-rho se ha transformado en un objeto en sí mismo, que domina y constriñe al resto del texto. En la composición se distinguen fuerzas que se contraponen pero que forman un todo coherente y armonioso<sup>18</sup> [Figura 1]. Para el historiador del arte Meyer Schapiro en el

19

---

estuvieron interactuando en ese periodo en las Islas Británicas, cada uno teniendo sus lenguas y tradiciones propias. Los bretones, galeses y los pictos ya habían estado por cuatro siglos, y los anglos, los jutos y los sajones llegaron tiempo después como invasores provenientes de las tierras germánicas en el área continental y formaron alianzas con los grupos preexistentes. Posteriormente, llegaron los vikingos que comerciaron intensamente con la Galia y con Bélgica. Sus tradiciones y las características de sus estilos artísticos se preservaron y readaptaron en las prácticas y en los artefactos cristianos (*The Language of Forms*, 160).

<sup>18</sup> Schapiro argumenta que en los manuscritos insulares de este periodo hay un peculiar modo de composición en donde sucede un conflicto entre los ejes de la figura, el campo y el marco, pero en el que algunos elementos son pareados o agrupados con un efecto de fuerte cohesión y reforzamiento mutuo, a lo que el autor denomina “descoordinado” (*discoordinated*) término opuesto a “coordinado” (*coordinated*) y distinto a “desordenado” o “disonante”. Este

*Evangelario de Lindisfarne*, hay una estrecha relación entre las formas de las letras, el espacio y el marco que no pretende ser de un estilo naturalista, más bien, pertenece al propio aspecto sintáctico del ornamento:

[...] en esas grandiosas páginas donde dominan una sola inicial o tres o cuatro letras como el monograma chi-rho de Cristo o INI de *Initum*, el INP en *In principium* y LIB de *liber* —palabras muy sugestivas para la imaginación de un muy devoto escriba o lego— el modo de expresión de un ornamento en el campo muestra una invención, un juego sostenido y de paradoja con reversos y un cambio perpetuo entre un modo de agrupación y su opuesto (*The Languages of Forms*, 29. La traducción es mía).

20

En la parte superior de la intersección de la letra chi se miran tres aristas que terminan en forma de pelta, proveniente de la Antigüedad clásica. La figura que forma estas aristas se puede interpretar, según Michelle Brown, como la estrella de Belén que yace atrás del monograma y anuncia el advenimiento del Salvador (*The Lindisfarne Gospels*, vol. 1, 302-303 y 331-336). En las iniciales del monograma resalta el color púrpura rojo y rosado como conviene a la majestad del Rey de reyes, que por su sangre vertida fue redimida la humanidad. El marco rectangular que delimita el texto tiene entrelaces que siguen intrincados patrones geométricos, muy semejantes a los ornamentos presentes en los objetos de origen celta y germánico, especialmente en las obras de orfebrería.

Así pues, el nombre de Cristo contiene motivos ornamentales celtas provenientes del arte de La Tené, tales como entrelaces, nudos, llaves y trompetas (Allen, *Celtic Arts*, 10-12). Entre las dos iniciales, y en tres extremos de la chi, hay círculos de color rosado con tres ganchos que forman hélices que parecen girar y que se conocen como *triskeles* o *triskeliones* (del griego tres piernas) y desde tiempos muy antiguos y al igual que la *swastika*, se usaron por diferentes grupos indoeuropeos. Estas figuras tenían el sentido de evocar el sol, aire y agua en movimiento; representaban las fuerzas vitales, el equilibrio, principio y fin del universo (Allen, *Celtic Art*, 154). Estas formas también están presentes en otros códices insulares como el *Evangelario de Lichfield* o el afamado *Libro de Kells*. Entre los druidas, a estas formas circulares se les consideraban como un poderoso amuleto con

---

tipo de orden en donde dos o más sistemas de formas están yuxtapuestos en algunos puntos están sorprendentemente en concordancia o en continuidad unos con otros (*The Language of Forms*, 11, 12).



Fig. 1. Eadfrith, Evangeluario de Lindisfarne, incipit con la Letra chi-rho, fol. 29r, Cotton Ms. Nero D. IV, ca. 700, Biblioteca Británica, Londres. Imagen propiedad de la Biblioteca de Londres

poderes apotropaicos, y en el contexto cristiano es probable que se asociaran con la Santísima Trinidad. El cuerpo de la letra chi consta de nudos y entrelaces que se transforman en diferentes animales. Es probable que esto fuera una alusión a la creación del mundo en el momento que emergen todas las criaturas. Además, las figuras fueron trazadas con precisión matemática porque la armonía, medida y geometría eran principios divinos del génesis del cosmos:

21

La geometría, y la aritmética en conjunto con la música y la astronomía formaban el *quadrivium*, la base de la educación clásica y de la Alta Edad Media que proveía caminos a través de la creación hacia su fuente primigenia del mundo donde se hallaba contenida toda la sabiduría. Las verdades espirituales y la perfección estética decoraban las páginas del *Evangeluario de Lindisfarne* (Brown, *The Lindisfarne Gospels*, 297).

Si se observa la letra rho en su conjunto, parece como si estuviera aprisionada por las “fauces” de la letra chi que amenaza con engullirla, si no fuera por la interposición de los cuatro círculos con *triskeles*, y, en el lado opuesto, el animal-marco con cabeza de perro la abraza con su cuerpo, incluso el espacio que se genera entre el marco y la letra rho, si se mira en negativo, puede asemejarse a un animal, tal vez una liebre. Al observar detalladamente la rho podrá notarse que, a diferencia de la letra chi, no contiene formas de animales, está integrada únicamente por figuras

geométricas y entrelaces ¿Acaso una abstracción de la infinitud del Creador? En el centro del círculo de la rho se miran dos series de peltas engarzadas entre sí, algunos pequeños círculos blancos y diminutas hojas blancas y negras; mientras que su cuerpo está compuesto de nudos y entrelaces dispuestos en patrones repetitivos y secuenciales que siguen el contorno de la letra y aportan a la composición ritmo y movimiento. Destacan los nudos cruciformes alternados en colores verde, blanco y rojo que parecen circular por el cuerpo de la letra *ad infinitum*. El primer elemento vertical termina en forma de trompeta con cabeza de cánido, y el segundo, de manera paralela, parece ser un eco del primero, pero termina en pelta. En el centro de la letra, se entrecruza el segundo elemento vertical con la órbita, esto produce la figura de una cruz circundada por un disco, y en el punto de cruce se distingue un nudo de mayores dimensiones de color verde que forma una pequeña cruz. Así la figura de la rho surge majestuosa entre la gran profusión de ornamentos y se asemeja a las cruces procesionales de orfebrería, aquellas usadas como relicarios o a las cruces de piedra que se ubicaban en los claustros de los prioratos en Northumbria [Figura 2].<sup>19</sup>

#### IV. EL PODER DE LA CRUZ: FORMA Y MATERIA

La celebración romana de la cruz en el Viernes Santo fue introducida por los religiosos que se establecieron para cristianizar a los paganos en Irlanda y las Islas Británicas. Las cruces de piedra que se situaban a las entradas de los templos aludían a la *crux gemmata* o cruz enjorada. Según la tradición proveniente del siglo v, Constantino mandó hacer un relicario de oro y gemas para resguardar la reliquia del fragmento de la vera cruz que la madre del emperador —Elena— había hallado en Tierra Santa y que significaba el árbol de la vida y árbol de la victoria sobre la muerte y el pecado. Es probable que también representaran a la cruz erigida por mandato del emperador Constantino en el Gólgota para señalar el lugar donde Cristo fue crucificado o la cruz de plata impuesta en el mismo sitio por el patriarca Modesto (m. 637) tres siglos después (Wood, “Constantine Crosses”, 3-14).

<sup>19</sup> Hay ocho nudos elementales que forman la base de todos los entrelaces en el arte celta (Allen, *Celtic Art*, 265-275; Gameson, *The Lindisfarne Gospels*, 158-161). Asimismo, los patrones de nudos celtas también conocidos como trenzas (*plaits*) evocan a los tapetes o carpetas (*carpets*) orientales del mundo copto. El *Evangelario de Lindisfarne* contiene cinco carpetas en forma de cruz, del tamaño de un folio completo como páginas introductorias para cada evangelio.

En efecto, en su conjunto el monograma podría asemejarse a una pieza de joyería. Los entrelaces que ornamentan la letra rho en el manuscrito de Lindisfarne son muy similares a los patrones presentes en las fíbulas y en los broches de la joyería anglosajona que integraban elementos celtas de la época tardía, como el broche de Sutton Hoo de alrededor del año 640 (Webster y Backhouse (eds.), *The Making*, 111). Los diseños de la joyería fueron retomados por los pintores de manuscritos y transformaron su aspecto en el contexto del libro cristiano sin abandonar del todo su origen en la orfebrería. Cabe agregar que la figura del artífice joyero era muy respetada en estas sociedades, se consideraba una persona de mucho mérito y de un alto rango, al igual que el escriba en el contexto cristiano. Se sabe que obispos y sacerdotes en el mundo insular eran diestros en la caligrafía y/o habilidosos en el trabajo de los metales nobles y en la joyería. No es fortuito que en el colofón del *Evangelario de Lindisfarne* se haga una especial mención al obispo de nombre Aethelwaldo (m. 740) y al anacoreta Billfrith (siglo VIII) que realizaron las pastas de oro y piedras preciosas que protegían el valioso manuscrito. Cabe agregar que ambos artífices fueron reconocidos como santos en el *Liber Vitae* de Durham.<sup>20</sup> Es posible que estos intrincados diseños emigraron desde los manuscritos hacia las cruces de piedra a partir del siglo IX y persistieron hasta el siglo XI. Llama la atención que algunas cruces de piedra,



23

Fig. 2. Cruz Rothwell, talla en piedra, Museo de la catedral de Durham, DURCL: 11.3, siglo VII. Durham, Inglaterra. Imagen propiedad del Museo de la Catedral de Durham

<sup>20</sup> Actualmente no se conservan las pastas originales. La glosa fue escrita en inglés antiguo por Aldred (m. 970) preboste de Chester-Le-Street: "And Ethilwald [Æthelwald, Oethilwald], bishop of the Lindisfarne-islanders [nombrado Obispo en 731 y muerto en 737 o en 740], bound and covered it without, as he well knew how to do. And Billfrith the anchorite, he forged the ornaments which are on the outside and bedecked it with gold and with gems and also with gilded silver — pure wealth". Transcripción al inglés actual en la ficha técnica de la Biblioteca Británica. También ver Schapiro, *The Language of Forms*, 160-162.

además de tener ornamentos de nudos y entrelaces, contienen inscripciones, rúnicas y figuras:

Casi como magia, en el programa de las cruces del claustro se **combinan potentes palabras e imágenes** en un todo coherente. En muchos aspectos la cruz refleja la tradición insular que comenzó con la cruz monumental del siglo VII conocida como la cruz de Ruthwell, poblada con elementos figurativos y ornamentales en relieve e inscripciones rúnicas, tensando el significado sacramental de la Vera Cruz (Parker y Little, *The Cloisters Cross*, 117. La traducción es mía).

24

Cabe advertir que a la figura de la cruz se le atribuía un gran poder. A este respecto, en una leyenda se cuenta que Patricio (siglo V), reconocido como santo patrón de Irlanda, contendió con los jefes druidas por el poder de la verdadera fe en la víspera de la festividad del dios Belli —*Bealltain*—. El santo estaba cantando los salmos alrededor de una fogata con sus seguidores, cuando el jefe de los druidas se le acercó y lo desafió a obrar un milagro. El jefe pagano recitó unas palabras a manera de hechizo blandiendo su vara mágica y sumergió el paisaje entero dentro de una enorme bola de nieve. Patricio hizo con su mano derecha la señal de la cruz y de inmediato se desvaneció la ilusión; enseguida el gran druida con sus poderes oscureció los cielos, pero el santo mediante su oración desbarató las nubes negras (Spence, *The Magical Arts*, 13).

En este relato es evidente que la señal de la cruz y la oración recitada en voz viva tenían el poder de obrar milagros e impedir las artimañas diabólicas. A manera de espejo invertido, el gesto que implicaba “dibujar” una figura en el aire con la vara del sacerdote druida y los versos en lenguas paganas o desconocidas, también tenían poder mágico, más bien maligno. Así pues, la combinación entre figura (con y sin soporte) y palabra fue un efectivo talismán durante toda la Edad Media. A este respecto, Beda el Venerable (672-735) recomendaba a los devotos repetir el Padre Nuestro y el Credo como parte de la súplica constante para “protegerse con una suerte de antídoto espiritual contra el veneno que el diablo lanzaba de día y de noche”. A la par, el monje insistía que junto con la oración debía hacerse la señal de la cruz sin descanso (Skemer, *Binding Words*, 93).

En el colofón del *Evangelario de Lindisfarne* se dice que el manuscrito fue realizado en honor a Cutberto (634-687), monje y obispo del monasterio de Lindisfarne, quien fue considerado santo patrón de Northumbria, y tras el sínodo de Whitby en 664, introdujo la liturgia romana en el norte de Inglaterra. Es probable, incluso, que el evangelario se haya terminado en el año 698, cuando las reliquias del santo se elevaron a los altares con el

propósito de extender su culto a instancias del obispo Eadfrith. La intención del obispo Eadfrith era conciliar el ascetismo de la espiritualidad celta con la autoridad papal en Roma en la persona de Cutberto y así mitigar las rencillas entre los monjes irlandeses y los misioneros enviados desde Roma. Se tienen noticias que, para perpetuar la memoria del santo, el obispo Aethelwaldo mandó poner en Lindisfarne una cruz de piedra de grandes proporciones con su nombre grabado y que tiempo después fue destruida por los daneses, de esta manera, Lindisfarne se transformó en un importante centro de peregrinaje (Brown, *The Lindisfarne Gospels*, vol 1, 106). Con este mismo propósito, Beda el Venerable, siendo monje en los monasterios de San Pedro y San Pablo en el reino de Northumbria, escribió un amplio manuscrito titulado *Prosa de la Vida de San Cutberto* en el cual, además de contener una carta del monje dirigida al obispo Eadfrith, relataba obra y milagros del santo de Lindisfarne.<sup>21</sup>

Entre las reliquias de Cutberto destaca la cruz pectoral que fue hallada sobre sus restos, dentro del féretro, y que tiene huellas de haberse usado *pre-mortem*.<sup>22</sup> Se trata de una *crux gemmata*, realizada en oro en la técnica de esmalte alveolado —*cloisoné*— y con incrustaciones de cuarenta y tres granates. Sin duda, esta joya muestra la riqueza de los centros religiosos de Northumbria. La cruz de color rojo proviene de la tradición de la joyería anglosajona, pero, sobre todo, su color era una clara alusión a la sangre derramada por Cristo para la salvación de los pecados. Su diseño geométrico está en estrecha relación con la escultura y los patrones de los manuscritos elaborados en la región de Northumbria.<sup>23</sup> Cada brazo tiene doce granates que representan a los doce

<sup>21</sup> Beda escribió dos “vidas” de Cutberto, la primera en verso, en latín, compuesta antes del año de 705. La segunda fue escrita en prosa, en latín, en 721. Para la versión en prosa es probable que usara un escrito sobre la vida del santo de un monje anónimo de Lindisfarne y también incluyó información oral de aquellos que personalmente conocieron al santo. Todas las versiones de la vida del santo estuvieron relacionadas con el obispo Eadfrith, quien promovió el culto de Cutberto.

<sup>22</sup> Actualmente las reliquias de Cutberto forman el tesoro de la catedral de Durham que consiste en el ataúd de cedro original con figuras incisas, la cruz pectoral, un pequeño altar portátil repujado en plata y un peine que se pusieron cuando fue enterrado. Tiempo después se agregaron en el ataúd textiles ricos de seda púrpura, probablemente bizantina del siglo x, que incluyen dos estolas y la manípula donada por el rey Athelstano, el Glorioso (895-939), rey de los normandos. Se conservan dos fragmentos de la estola en los que aparecen bordados san Pedro portando las llaves, y san Pablo con un libro, como atributos iconográficos (Bonner, Rollason y Stancliffe (eds.), *St. Cuthbert*, 234).

<sup>23</sup> La cruz de Cutberto proviene del estilo de las cruces pectorales de principios del siglo xvi, por ejemplo, la cruz de Wilton y de Ixworth. Por su diseño simple de celda. Por el escaso oro usado en su manufactura, es probable que se haya realizado en la segunda mitad del siglo

apóstoles y a las doce tribus de Israel, que a la vez estaban representadas por las doce gemas del racional de Aarón. En el centro tiene cinco piedras de cristal de mayor tamaño que sugieren las cinco llagas del Salvador.

Además, desde la Antigüedad a los carbúnculos de profundo color rojo se les atribuían poderes curativos, al igual que otras gemas encarnadas, como el rubí y el granate, tal como se describía en los lapidarios. Cabe recordar que el género del *lapidarium* proviene de la Antigüedad clásica, Plinio el Viejo (ca. 23-79 a.C.) en su *Historia Natural* dedicó una parte a las propiedades de las piedras y fue la base para otros tratados de escritores cristianos. Por ejemplo, Isidoro de Sevilla incluyó en su obra *Etimologías* un libro dedicado especialmente a los metales y a las piedras. Sin embargo, el poder atribuido a las piedras fue muy difundido por el obispo Marbodio de Rennes (1035-1123) por medio de su lapidario escrito alrededor del año 1090, y también por Alberto Magno (ca. 1206-1280) mediante su obra *De mineralibus*. Por su parte, Hildegarda de Bingen (1098-1179) recomendaba el uso de la lapidaria para restablecer la salud. Los autores cristianos justificaron su poder curativo y apotropaico en las Sagradas Escrituras, especialmente en las doce piedras del racional de Aarón (Ex. 18:17-20, 39:10-14) y en alusión a la Jerusalén Celeste descrita en el Apocalipsis de Juan (Lecouteux, *A Lapidary*, 8-15). Isidoro de Sevilla decía en el tratado XVI, libro 14 respecto a las gemas del color del fuego:

De todas las gemas ígneas, la principal es el carbunco, así llamado porque es de color encendido como el carbón, cuyo fulgor ni siquiera la noche lo vence, pues luce en medio de las tinieblas de tal manera que lanza sus llamas hasta los ojos. Hay doce clases diferentes; las más notables son las que parecen resplandecer y desprender una especie de fuego. En griego el carbunco se llama *ánthrax* (*Etimologías*, libro XVI, cap. 14:1, 1125).

Inclusive Isidoro de Sevilla refería que había una clase de carbunco que provenía del cerebro del dragón, una de las razones por la que se le atribuían poderes de protección contra la magia, enfermedades y envenenamiento:

La [gema] *dracontites* se extrae del cerebro del dragón. Ahora bien, la gema no llega a formarse a no ser que se le corte la cabeza cuando todavía está vivo;

---

VI. Tiene muestras de haber estado en uso antes del entierro de Cutberto, tiene señales de haberse reparado y la argolla para penderse muestra desgaste (Webster y Backhouse, *The Making of England*, 133-134).

por eso los magos decapitan a los dragones cuando éstos están dormidos. Hay hombres audaces que exploran las guaridas de los dragones en las que esparcen hierbas drogadas para provocar el sueño al dragón y así cuando está dormido, le cortan la cabeza y extraen de ella las gemas. Son de un brillo transparente. Sobre todo, los reyes de Oriente se ufanan que disfrutan de ellas (*Etimologías*, libro xvi, cap. 14:7, 1125).

Según se creía en la Edad Media, los carbúnculos evitaban el envenenamiento del agua o del aire y también el mal de ojo, y se suponía que era tal su poder que se recomendaba como escudo protector contra la mirada mortal del basilisco: [Figura 3]



27

Fig. 3. Cruz pectoral de san Cutberto, oro y granates, técnica *cloisonné*, tesoro de san Cutberto, ca. 670, Núm. de objeto, DURCL: 3.26.1, Museo de la catedral de Durham, Gran Bretaña. Imagen propiedad del Museo de la Catedral de Durham

El granate [*granatus*] es una piedra roja que es traslúcida y que es caliente y seca. Es considerada una variedad del carbúnculo o del jacinto. Hay dos tipos, el rojo y el violeta. Se supone que alegra el corazón y quita las penas, conforta a los ancianos, quita la sed y es buena contra todos los animales venenosos (Lecouteux, *A Lapidary*, 278).<sup>24</sup>

La cruz de Cutberto en la parte superior tiene una argolla trapezoidal y aplanada para penderla al cuello mediante una cadena o cordón. En esta

<sup>24</sup> También ver Leonardi, *Les pierres talismaniques: Speculum lapidum*, Libro 2, 233.

argolla, en relieve, se mira el crismón o monograma de Cristo, al igual que en el *Evangelario de Lindisfarne*. Esta joya era un objeto milagroso cuatro veces efectivo: primero, por su forma cruciforme (la Vera Cruz, el árbol de la redención y la *crux gemmata*, símbolo de victoria), segundo, por sus materiales, oro y granates; tercero, por tener el monograma de Jesús, y cuarto, por estar en contacto con los restos de Cutberto.

En el folio 2v del *Evangelario de Lindisfarne*, en la página introductoria, está una carpeta rectangular figurada con un patrón de nudos alternados en rojo y oro a manera de damero en la cual se observa en la parte central una cruz delineada que contiene pequeños cuadros rosados, rojos y amarillos girados a 45 grados que parecen piedras preciosas o celdas de *cloisoneé*. En el poste vertical se miran cuatro cuadros verdes con un centro blanco, de igual manera, este elemento está al final de cada brazo, todos ellos se asemejan a piedras verdes, tal vez esmeraldas. A los lados de esta cruz, en la parte superior, están dos cuadrados con diseños en forma de diamantes, y en la parte inferior dos rectángulos, también con diseños de diamantes que forman grecas en rojo, amarillo y verde. Todo el conjunto está enmarcado con aves entrelazadas de vistoso plumaje y en cada arista hay un elemento en forma de estrella con dos lebreles en *bifrontis*. Llama la atención que al fijar la vista el fondo se vuelve frente y la cruz frontal se vuelve fondo, formándose varias cruces de diferentes tamaños alternadas en negativo y positivo (rojo y oro), este efecto, tal vez, hacía referencia al don de ubicuidad del Todo Poderoso y su diseño a base de celdas imitaba a la *crux gemmata* y a la cruz pectoral de Cutberto [Figura 4].<sup>25</sup>

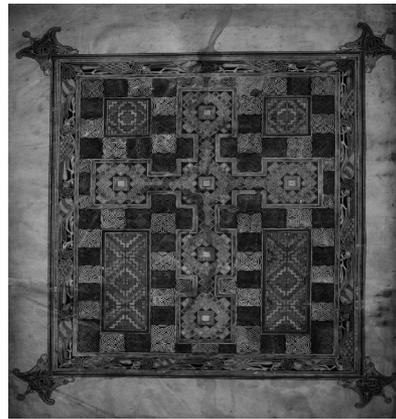


Fig. 4. Eadfrith, Evangelios de Lindisfarne, carpeta cruciforme en página *incipit*, fol. 2r, *Evangelario de Lindisfarne*, Ms. Cotton Ms. Nero D.IV, ca. 700, Biblioteca Británica, Londres. Imagen propiedad de la Biblioteca Británica

<sup>25</sup> Ver la detallada descripción de Mayer Schapiro (*The Language of Forms*, 37-39).

## V. PALABRA, LIBRO Y RELIQUIAS

Al igual que la cruz, los libros santos también funcionaban como talismanes por la fe en Cristo, se usaban para proteger, sanar y exorcizar. Las Sagradas Escrituras, por contener la palabra de Dios, se creía tenían la capacidad de devolver la salud del cuerpo y del alma: “Las sagradas escrituras u otros textos se ponían sobre la cabeza de la persona o se hacía un breve contacto físico en el lugar de la aflicción” (Skemer, *Binding Words*, 137. La traducción es mía). Otros libros, también se creía que tenían poderes prodigiosos porque estaban asociados con un santo. En efecto, en términos de la ley canónica, los libros o la escritura realizada por la mano de un santo reconocido se consideraban como objetos milagrosos de segundo orden, a diferencia de los restos corporales o de los instrumentos de martirio que eran tomados como reliquias de primer orden.<sup>26</sup>

Se sabe que durante la Edad Media pequeñas letras o filacterias con frases escogidas de las Sagradas Escrituras se ataban al cuello para exorcizar los demonios del cuerpo. Los amuletos en forma de texto, también llamadas *scriptura*, se usaban como un remedio contra la magia, la gran mayoría de las veces tenían el nombre de Cristo y fórmulas especiales para exorcizar. Se creía que el demonio huía del cuerpo de la víctima poseída porque temía a las palabras de Dios. Los clérigos elaboraban estos amuletos que defendían a los fieles en contra de la nigromancia y otros encantamientos. Algunos de estos amuletos incluían rúnicas y otros elementos procedentes del mundo pagano, por ello, los clérigos se encargaban de revisarlos y autorizarlos. Inclusive, se creía que los monjes, que llevaban una vida entregada al Señor, el Espíritu Santo les comunicaba las palabras secretas que contenían poderes prodigiosos durante sus prácticas meditativas.<sup>27</sup>

En la *Prosa de la Vida de San Cutberto*, en el capítulo VIII, Beda relataba que Cutberto, después de recuperarse de una enfermedad en el año 661 gracias a sus oraciones, acudió a Boisilio (m. 664), prior de la abadía de Melrose, para que fuera su maestro. En su lecho de muerte el anciano prior le recomendó que estudiara a conciencia el Evangelio de Juan, como práctica meditativa. El manuscrito del Evangelio de san Juan era un códice de siete tetrafolios, y cada uno de ellos tenía que

<sup>26</sup> “Eugendus servus Christi Iesu in nomine domini nostri Iesu Christi, Patris et Spiritus Dei nostri praecipio tibi per scripturam istam: Spiritus gule et ire et fornicationis et amoris, et lunaticae et dianaticae meridanae et diurnae et nocturnae et omnis spiritus immunde, exi ab omine, quae istam scripturam secum habet. Per ipsum te adiuro verum filium Dei vivi: Exi velociter et cave, ne amplius introeas in eam. Amen. Alleluia”, citado en Skemer, *Binding Words*, 48.

<sup>27</sup> Por ejemplo, en el libro de la vida de san Eugendo (siglo v), cuarto abad de Condat en Francia, se cuenta cómo el santo escribió fórmulas reveladas por Dios que incluían el nombre de Cristo y que tenían el poder de exorcizar (Skemer, *Binding Words*, 50-51).

leerse cada día, así, la lectura se completaba en una semana. Después de la muerte de Boisilio, Cutberto le sucedió como prior y comenzó a predicar entre los pobladores locales que ignoraban los sacramentos y que se habían entregado a la práctica de hechizos a manera de protección en contra de la peste. Cutberto trató de erradicar la magia pagana que la Iglesia condenaba como idolátrica mediante el libro de su maestro que usaba con efectividad para acabar con las artes ocultas.<sup>28</sup>

En la actualidad, se conserva el *Evangelio de san Cutberto*, también conocido como *Evangelario Stonyhurst* (Ms. Loan 74 BL) en la catedral de Durham que, según la tradición, fue la copia que Cutberto hizo con su propia mano tomando como modelo el Evangelio de Juan, propiedad de su maestro Boisilio.<sup>29</sup> Sabemos con certeza que tiempo después de la muerte de Cutberto, el pequeño *Evangelario Stonyhurst* se colocó dentro de su féretro junto a su cuerpo, conservado en santidad, razón por la cual, desde entonces, se consideró como parte de las reliquias del santo. Al igual que este manuscrito, es probable que el *Evangelario de Lindisfarne*, además de servir para difundir el culto del santo y para uso litúrgico de los monjes, también formara parte del libro de reliquias —*liber reliquiis*— de Cutberto y estuviera cerca del féretro del santo resguardado en el altar de la iglesia de la abadía, no hay que olvidar que, a su autor, el abad Eadfrith, también se le reconoció como santo. ¿Cómo funcionaba el *liber reliquiis*?

En el manuscrito realizado en el siglo XII de la *Prosa de la Vida de san Cutberto* tenemos una pista. En el folio 79r vemos dentro de una iglesia, tal

<sup>28</sup> “When that servant of the Lord, Boisil, saw that Cuthbert was restored, he said, ‘You see, my brother, how you have recovered from your disease, and I assure you it will give you no further trouble, nor are you likely to die at present. I advise you, inasmuch as death is waiting for me, to learn from me all you can whilst I am able to teach you; for I have only seven days longer to enjoy my health of body, or to exercise the powers of my tongue’. Cuthbert, implicitly believing what he heard, asked him what he would advise him to begin to read, so as to be able to finish it in seven days. ‘John the Evangelist,’ said Boisil. ‘I have a copy containing seven *quarto* sheets: we can, with God’s help, read one every day, and meditate thereon as far as we are able’. They did so accordingly, and speedily accomplished the task; for they sought therein only that simple faith which operates by love and did not trouble themselves with minute and subtle questions. After their seven days’ study was completed, Boisil died of the above-named complaint; and after death entered into the joys of eternal life. They say that, during these seven days, he foretold to Cuthbert everything which should happen to him: for, as I have said before, he was a prophet and a man of remarkable piety”. Transcripción al inglés de la *Prosa de la Vida de san Cutberto* en <<https://sourcebooks.fordham.edu/halsall/basis/bede-cuthbert.asp>>, consultado en septiembre del 2017.

<sup>29</sup> Según estudios más recientes, es probable que el *Evangelario Stonyhurst*, encontrado en el año de 1104 dentro del ataúd de san Cutberto, se realizara poco después de su muerte en la abadía de Jarrow (Bailey, “Saint Cuthbert’s Relics”, en Bonner, Rollason y Stancliffe (eds.), *St. Cuthbert*, 460).

como lo indican las formas arquitectónicas, a un peregrino enfermo apoyado con su callado y arrodillado junto a la tumba del santo de Lindisfarne, con las manos juntas en oración está implorando por su salud. En el lado derecho (del espectador) se halla un monje sentado, concentrado en la lectura de un libro. Es probable que este libro fuera precisamente el *liber reliquiis* y que, a la par de sus restos corporales, se creía que tenía el poder de hacer milagros a través de la recitación de la divina palabra. Cabe apuntar que durante la Edad Media se creía especialmente que los cuatro evangelios, así como los nombres de Dios, protegían a los peregrinos de las agresiones del demonio y tenían el poder de curar las enfermedades del cuerpo y del alma porque en ellos están relatados los milagros que hizo Jesús durante su vida pública. Nótese que, en el manuscrito de Beda, ambos, el peregrino y el monje, hacen uso de la recitación de la divina palabra para acceder a los favores del santo. Así pues, el templo donde estaban las santas reliquias de Cutberto era el *locus miracula* al que acudían los peregrinos a rogar por sus favores y el *liber reliquiis* era el vehículo que ligaba el ámbito terrenal con el celestial, tal como se mira en la miniatura [Figura 5]. Se sabe que los fieles adquirirían en los centros de peregrinaje distintos objetos con letras o figuras que se usaban a manera de amuletos. Algunos eran ampollas (*ampullae*) con agua, cera o aceite del santuario (nótese que en la miniatura de Beda se mira en lo alto de la capilla una lámpara de aceite encendida), insignias hechas en plomo o aleaciones de estaño bendecidas y que se activaban por contacto con las reliquias. Estas insignias o divisas se ataban al cuello o se prendían de la capa y del sombrero del peregrino para que lo protegiera en su retorno a casa, inclusive, algunas se lanzaban a los ríos para evitar así que se ahogara durante su cruce:

31

Estos [objetos] se concebían como contenedores de la fuerza de la reliquia, porque contenían un fragmento material del santo o porque los peregrinos tocaban con ellos los relicarios o los santuarios y así adquirirían sus poderes curativos. Eran contenedores físicos de las promesas devocionales (Blick, "Votives, Images", 1-2. La traducción es mía).

También los peregrinos compraban campanas, pequeñas estatuillas, pulseras y anillos o pedazos de pergamino con inscripciones. En algunos de estos objetos estaba grabada la cruz, el nombre de María, de los santos o el Alfa y Omega. En ocasiones se escribía una pequeña oración o rogativa (*partem de scriptis, alia sacra verba*) que se creía que al repetirse tenía efectos milagrosos.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Skemer, *Binding Words*, 69-70. Madeline Caviness sugiere que los versos que estaban grabados en las *ampullae* se repetían sobre el enfermo sin importar que este no entendiera



Fig. 5. Beda el Venerable, *Prose Life of Cuthbert*, Yates Thompson Ms. 26, fol. 79r, último cuarto del siglo XII, Biblioteca Británica, Londres. Imagen propiedad de la Biblioteca Británica

Además, por medio de estos *souvenirs*, en la piedad popular se difundieron las letras y las figuras sagradas formando parte de la cultura visual y material durante la Edad Media. A este respecto, en 2011 se encontró cerca de Durham, lugar donde después de la invasión vikinga en Lindisfarne se trasladaron los restos de Cutberto, una pequeña cruz usada como insignia de peregrino realizada en una aleación de estaño y con huellas de celdas de *cloisonné*. Aunque es muy tardía (siglo XV), su forma se asemeja a la cruz pectoral de Cutberto. ¿A caso la semejanza de la figura funcionaba como un índice referencial a la cruz milagrosa del santo? De ser así, es probable que la similitud de la figura con la reliquia del santo contribuyera a potenciar sus poderes [Figura 6].<sup>31</sup>

el latín: “las letras escritas estaban cargadas de la mística de la escritura relacionada con la Iglesia”. Bajo este mismo principio, las brujas y hechiceros repetían frases en lenguas “desconocidas e inteligibles” a las que se les atribuían poderes emanados de entidades numéricas provenientes de las tradiciones paganas e identificadas por la Iglesia con el diablo (“Beyond the *Corpus Vitrearum*”, 20-21).

<sup>31</sup> “The depicted iconography and find location close to Durham Cathedral suggests that the object is a pilgrim souvenir linked to the shrine of St Cuthbert. The object was most probably manufactured in the early 15th century with the intention of being sold by a vendor from a booth located on Elvet Bridge, to pilgrims visiting St Cuthbert’s shrine. Educated speculation suggests it was thrown into the River Wear either as a propitiatory gesture by a pilgrim for superstitious or votive reasons or by the manufacturer/vendor due to its casting flaws. No other parallels exist of a pilgrim souvenir in this form: dedicated to the Shrine of St Cuthbert” <<https://finds.org.uk/database/artefacts/record/id/494968>> consultado, agosto, 2017.

## VI. ALGUNAS CONCLUSIONES



Fig. 6. Insignia de peregrino en forma de cruz, de pewter, siglo xv, Portable Antiquities Scheme, código PUBLIC-9CD23, <<https://finds.org.uk/>>

A manera de conclusión se puede advertir en este ejemplo que durante la Alta Edad Media, en una cultura predominantemente oral, la escritura se consideraba como un medio de perpetuar el discurso sonoro mediante el uso de signos en un soporte material, de esta manera la efervescencia y la fugacidad de la palabra quedaba reducida a signos perceptibles para la vista. No obstante, la escritura y la imagen estaban en una perfecta sim-

33

biosis en la mentalidad medieval y no solamente servían para instruir, rememorar y conmovir. En el caso de la palabra de Dios resguardada en los manuscritos religiosos, los artistas y escribas se valían de una intrincada combinación de grafías y figuras que actuaban en los imaginarios y en las prácticas piadosas como umbrales para la meditación y la introspección espiritual.

Además de comportarse como signo, la palabra-imagen tenía eficacia propia y se le atribuían poderes provenientes del mundo celestial o, en el caso contrario, de las profundidades del averno. Su forma y sus materiales potenciaban su poder y era un agente generador de imágenes e imaginarios (Le Goff, *The Medieval Imagination*, 5-6). Además, las imágenes y la escritura, como un todo coherente, formaban parte de un complejo sistema simbólico compartido que se materializaban en distintos medios. El peregrinaje a los santuarios, y la devoción a los santos y a las reliquias fueron medios efectivos, no solamente para promover cultos religiosos, sino para que las imágenes migraran del ámbito eclesiástico hacia la religiosidad popular entre la población laica, produciendo vasos comunicantes entre los imaginarios del mundo sagrado y profano.

Hans Belting propone que la imagen y su medio son las dos caras de una misma moneda imposibles de separar, además, la persona humana es un natural “lugar de la imagen”: “En un primer acto despojamos de su cuerpo a las imágenes exteriores que nosotros ‘llegamos a ver’, para en un segundo acto proporcionarles un nuevo cuerpo que, por otra parte, se construye en un medio natural” (*Antropología de la imagen*, 27). A este respecto, conviene traer a cuenta los versos del poema *The dream of the rood*, una parte de este poema está inscrita en runas en la cruz de piedra de Ruthwell e invita a reflexionar sobre las complejas relaciones entre signo y significante, entre imagen, cuerpo y materia.

Maravilloso aquel Árbol, aquel Signo de triunfo,  
¡y yo transgresor manchado con mis pecados!  
Miré a la Cruz aparejada en gloria,  
brillando en belleza y dorada con oro.  
La Cruz del Salvador cubierta de gemas.  
Pero a través de la orfebrería lucía  
más una señal del antiguo mal de hombres pecadores  
donde la Cruz en su costado derecho una vez sudó sangre.  
Entristecido y apenado, acongojado por el terror de la maravillosa visión,  
vi a la Cruz cambiando rápidamente vestimenta y aspecto,  
ora mojada y manchada con la Sangre manando,  
ora hermosamente enjoyada con oro y gemas.<sup>32</sup>

34

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, J. ROMILLY, *Celtic Art in Pagan and Christian Times*, New York: Dover Publications Inc., 2001.
- BAILEY, RICHARD N., “Saint Cuthbert’s Relics”, en Gerald Bonner, David Rollason y Clare Stancliffe (eds.), *St. Cuthbert, His Cult and His Community to Ad 1200*, Woodbridge: The Boydell Press, 1995, 231-246.
- BASCHET, JÉRÔME, *L’iconographie médiévale*, Paris: Gallimard, 2008 [Collection Folio Histoire].
- BASCHET, JÉRÔME, “Alma y cuerpo en el Occidente medieval: una dualidad dinámica, entre pluralidad y dualismo”, en Jérôme Baschet, Pedro Pitarch y Mario H. Ruz, *Encuentros de almas y cuerpos, entre Europa medieval y mundo mesoamericano*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad Autónoma de Chiapas, 1999, 41-83.
- BELTING, HANS, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- BLICK, SARAH, “Votives, Images, Interaction and Pilgrimage to the Tomb and Shrine of St. Thomas Becket, Canterbury Cathedral”, en Sarah Blick y Laura Gelfand (eds.), *Push Me, Pull You: Art and Devotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, Leiden: Brill Academic Press, 2011.
- BONNER, GERALD, DAVID ROLLASON y CLARE STANCLIFFE (eds.), *St. Cuthbert, His Cult and His Community to Ad 1200*, Woodbridge: The Boydell Press, 1995.

<sup>32</sup> El autor del poema es desconocido, sin embargo es posible que se tratara de los poetas anglosajones Cædmon y Cynewulf.

- BROOKS, NICHOLAS, "Historical Introduction", en Leslie Webster, y Janet Backhouse (eds.), *The Making of England. Anglo-Saxon Art and Culture*, Toronto: Toronto University Press, 1991, xx-xx.
- BROWN, MICHELLE P., *The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality and the Scribe*, vol. 1, Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- CAMILLE, MICHAEL, "Seeing and Reading: Some implications of Medieval Literacy and Illiteracy", *Art History*, 8:1, 26-49.
- CAMPEN, CRETEN VAN, *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*, Cambridge: MIT Press, 2010.
- CARRUTHERS, MARY, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- CAVINNESS, MADELINE, "Beyond the *Corpus Vitrearum*: Stained Glass at the Crossroads", *Compte Rendu: Union Académique Internationale 15*, (Bruselas) 1998, 15-39.
- CLEMENS, RAYMOND y TIMOTHY GRAHAM, *Introduction to Manuscript Studies*, Cornell: Cornell University Press, 2007.
- COASTWORTH, ELIZABETH, "The Pectoral Cross and the Portable Altar from the Tomb of Saint Cuthbert", en Gerald Bonner, David Rollason y Clare Stancliffe (eds.), *St. Cuthbert, His Cult and His Community to A.D. 1200*, New York: The Boydell Press, 1995, 296.
- DERRIDA, JACQUES, *De la gramatología*, México: Siglo XXI, 1986.
- EHRMAN, BART, *Lost Christianities: The Battles for Scripture and the Faiths We Never Knew*, New York: Oxford University Press, 2003.
- ELLIOTT, RALPH WARREN VICTOR, *Runes: An Introduction*, Manchester: Manchester University Press, 1980.
- GAMESON, RICHARD, *The Lindisfarne Gospels: New Perspectives*, Leiden / Boston: Brill, 2007.
- GRAHAM, JONATHAN JAMES ALEXANDER, *The Decorated Letter*, London: Thames and Hudson, 1978.
- HARRIS, DAVID, *The Art of Calligraphy*, London: Dorling Kindersley, 1995.
- JENSEN, ROBIN MARGARET, *Understanding Early Christian Art*, New York: Routledge, 2000.
- KIECKHEFER, RICHARD, *Magic in the Middle Ages*, New York: Cambridge University Press, 2000.
- LE GOFF, JACQUES, *The Medieval Imagination*, Chicago: Chicago University Press, 1992.
- LECOUTEUX, CLAUDE, *A Lapidary of Sacred Stones. Their Magical and Medicinal Power Based in their Early Source*, Rochester / Vermont: Inner Traditions, 2012.
- LEONARDI, CAMILLO, *Speculum Lapidum Clarissimi Artium Et Medicine Doctoris Camilli Leonardi Pisarenensis*. Erscheinungsort nicht ermittelbar, 1516. (De la serie Bibliotheca Palatina).

- MARTIN, HENRY JEAN, *The History and Power of Writing*, Chicago: Chicago University Press, 1994.
- ONG, WALTER J., *Oralidad y escritura*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- PARKER, ELIZABETH C. y CHARLES T. LITTLE, *The Cloisters Cross: Its Art and Meaning*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994.
- RANFT, PATRICIA, *How the Doctrine of Incarnation Shaped Western Culture*, Plymouth: Lexington Books, 2013.
- ROBERTSON, DUNCAN, *Lectio Divina: The Medieval Experience of Reading*, Collegeville, Minnesota: Cistercian Publications-Liturgical Press, 1971.
- RUBENSTEIN, JAY, *Guibert of Nogent: Portrait of a Medieval Mind*, New York: Routledge, 2002.
- RYAN, MICHAEL, *Ireland and Insular Art, A.D. 500-1200: Proceedings of a Conference at University College Cork, 31 October-3 November 1985*, Dublin: Royal Irish Academy, 1985.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, edición bilingüe de Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- SAN VICTOR, HUGO DE, *On the sacraments of the Christian faith: (De sacramentis)*, Eugene, Oregon: Medieval Academy of America, 1951.
- SCHAPIRO, MEYER, *The Language of Forms. Lectures on Insular Manuscript Art*, New York: The Pierpont Morgan Library, 2005.
- SCHMITT, JEAN-CLAUDE, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris: Gallimard, 2002.
- SKEMER, DON, *Binding Words, Textual Amulets in the Middle Ages*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press / University Park Pennsylvania, 2006.
- SPENCE, LEWIS, *The Magical Arts in Celtic Britain*, New York: Dover Publishing Inc., 1999.
- WEBSTER, LESLIE y JANET BACKHOUSE (eds.), *The Making of England. Anglo-Saxon Art and Culture*, Toronto: Toronto University Press, 1991.
- WOOD, IAN, "Constantine Crosses in Northumbria", en Catherine E. Karkov, Sarah Larratt Keefer y Karen Louise Jolly (eds.), *The Place of the Cross in Anglo-Saxon England*, Woodbridge: The Boydell Press, 2006.