

GREGORIO MAGNO.
EL DERROTERO DE SU IMAGEN

OFELIA MANZI
Universidad de Buenos Aires

JORGE BEDOYA
Universidad de Buenos Aires

PATRICIA GRAU DIECKMANN
Universidad de Buenos Aires

Introducción

La figura de San Gregorio ha alcanzado relevancia tanto por sus condiciones intelectuales como por su actuación como hombre de la Iglesia que llegó a ocupar el trono pontificio. Sus múltiples actividades ha sido recogidas por diversas fuentes en las cuales se entremezclan elementos de la realidad con otros legendarios. Dichos textos han proporcionado las bases para el desarrollo de un corpus de imágenes que, desde el siglo VIII, lo tienen como protagonista y demuestran el interés generado por su figura. Por esta razón, a partir de datos existentes en su “biografía oficial” y de relatos nacidos al compás de diversas interpretaciones o versiones intencionadas, surgen representaciones proyectadas a lo largo de los siglos medievales que demuestran el interés despertado por ciertos actos de la vida del Santo, vistos con la óptica de particulares situaciones históricas.

La primera biografía conocida sobre Gregorio Magno es un escrito producido en 713 (1) en el monasterio anglosajón de Streoneshalch,

conocido actualmente como monasterio Whitby. Su autor no ha podido ser identificado fehacientemente, aunque se cree que probablemente se trate de un intelectual formado en el propio convento, el renombrado obispo Offfor. Este erudito, designado en 691 segundo obispo de Worcester, gozaba de gran prestigio como hombre peculiarmente instruido. Era un hombre viajado y de hecho su nombre significa “aquel que ha viajado muchas veces” (*oft-farer*). Por otro lado, también se contempla la posibilidad de que haya sido redactada por una monja ya que el monasterio era para ambos sexos y la formación intelectual a que se sometía a monjes y monjas era inusualmente intensa para la época.

Hasta principios del siglo XX se creía que las primeras biografías sobre Gregorio Magno habían sido las realizadas por el Venerable Beda, Pablo Diácono y Juan Diácono pero, en 1904, la publicación de un escrito hasta entonces inédito e ignorado sobre la vida del Papa, modificó esta suposición. El estudio de Francis Aidan Gasquet fue quien dio a conocer el manuscrito MS 567 que él descubrió en la Abadía de Saint Gall y que publicó bajo el título *Vita Beatissimi Papae Gregorii Magni Antiquissima* (2). Se trata del ya mencionado texto proveniente del monasterio de Streonshalch (3). El escrito es de una antigüedad indudable ya que presenta las marcas de la oralidad y las escansiones típicas de la escritura del temprano latín medieval inglés y es probable que los biógrafos posteriores a Offfor, en especial Beda, abrevaran en esta fuente puesto que repiten sus narraciones básicas.

Se trata del primer texto en dar razón de una de las más conocidas y difundidas historias gregorianas recogida por posteriores biógrafos incluido el tardío Jacobus de Voragine en su *Legenda Aurea* (c.1270). Se trata de su encuentro con los jóvenes traídos de Inglaterra para ser vendidos como esclavos. Conmocionado por la belleza pagana de estos muchachitos de rubia cabellera enrulada y blanca tez, Gregorio hace un juego de palabras entre “anglos” y “ángeles” y expresa su dolor ante el hecho que tan bellas gentes estuvieran en poder del demonio. Esta situación lo persuade de la necesidad de enviar delegados a Inglaterra para convertirlos al cristianismo. Sin embargo

pese a la popularidad y amplia divulgación de este encuentro decisivo para el futuro de los ingleses el tema no encontró cabida en el arte. Esta es una escena que podría llamarse “teórica” puesto que no fue plasmada plásticamente.

El autor o la autora de esta temprana biografía, tras narrar las vicisitudes que siguen a la conversión de los anglos, habla sobre el uso litúrgico de la época relacionado con la administración de la comunión, dado que durante los primeros tiempos cristianos, eran los mismos fieles quienes llevaban su propio pan para el rito. Esta costumbre da pie al relato de un milagro producido por Gregorio, quien niega la comunión a una mujer porque, al ofrecerle la Eucaristía, ella sonrió en el momento en el cual se pronunciaban las palabras “El cuerpo de Cristo”. Terminada la Misa, ella le dice al sacerdote que ese pan lo había hecho con sus propias manos, por lo cual dudaba que se tratara del cuerpo del Señor. Para mostrarle que efectivamente se trataba del cuerpo de Cristo, Gregorio coloca el pan en el altar y le muestra a la mujer cómo sangra. Pese a lo temprano de este relato, su representación plástica es tardía (4).

Es en esta biografía donde ya se hace mención a lo que se convertirá en el atributo esencial de Gregorio, la paloma. Aquí se narra cómo las *Homilías sobre Ezequiel* fueron dictadas al oído del Papa por el Espíritu Santo en forma de paloma. Es probable (5) que esta iconografía haya tenido su origen en las propias palabras del Papa contenidas en el prefacio de la obra, en donde manifiesta que “...con el haberme asaltado tantos cuidados, había dado al olvido las homilías sobre Ezequiel, que, según yo las exponía al pueblo, habían sido transcritas tomándolas de oído” (6), aunque una traducción más adecuada de la frase latina original “*audio quod dico*” sería “tal como las oía”, que avala con mayor precisión la existencia de una inspiración proveniente de una fuente externa, en tal caso, el Espíritu Santo.

Otro de los relatos contenidos en el manuscrito producido en Whitby es una historia que probablemente haya sido tomada de la vida del emperador Heraclio (610-641) época próxima a la de la muerte de Gregorio.

En el texto atribuido a Otffor se cuenta un episodio en el cual el emperador Trajano (98-117) es abordado por una viuda que solicita su intercesión para obtener justicia por la muerte de su hijo, situación idéntica a una protagonizada por Heraclio (7). Se relata que en una ocasión, mientras Gregorio paseaba junto al Foro de Trajano, se puso a meditar sobre esta historia, llegando a la conclusión de que la actitud justa demostrada por el emperador debía ser interpretada como un rasgo propio de un cristiano más que de un pagano. Mediante sus oraciones o, según otros, a través de su llanto (8), obtuvo el perdón para Trajano y su pasaje del Infierno al Purgatorio.

La correspondiente iconografía, que muestra a Gregorio con el Emperador en actitud implorante rodeado de llamas, no fue muy difundida aunque la historia gozó de gran popularidad. Se trata de representaciones tardías y como ejemplo merece citarse el *Retablo de los Padres de la iglesia* de Michael Pacher, realizado hacia 1483 (9). Por otra parte, Dante también recoge esta leyenda y la refleja tanto en el Purgatorio como en el Paraíso (10). Otra escena que gira sobre este tema es la que muestra a Gregorio exhumando los restos de Trajano y descubriendo su calavera con la lengua incorrupta, según lo refiere Jacobus de Voragine (11).

La siguiente biografía de Gregorio Magno es la producida por Beda el Venerable (c. 673-735), quien básicamente retoma el relato de Otffor y lo vuelca en su *Historiam Ecclesiasticam Gentis Anglorum* (12) (711-731). Beda es especialmente cuidadoso en separar los hechos reales de los legendarios y se preocupa por citar las fuentes de las que toma los datos. Presta especial atención a la arriba mencionada historia sobre los jóvenes esclavos ya que éste será un hecho decisivo para la historia del cristianismo en Inglaterra. La suya no es precisamente una crónica propiamente gregoriana y por lo tanto no ha servido de referencia para la producción de elementos iconográficos.

Cronológicamente le sigue la biografía realizada por Pablo Díacono, también llamado Casinensis, Levita y Warnefridi (c. 720-799). En su inconclusa *Historia gentis Langobardorum* existen datos vinculados con

la acción de Gregorio en relación con la amenaza que los lombardos significaban para Roma; pero la obra fundamental de Pablo en relación con el personaje es *Sancti Gregorii Magni Vita*. Existen determinados temas contenidos en esta biografía que marcaron especialmente el carácter milagroso de la vida de Gregorio y que dieron origen a diversas representaciones plásticas. Uno de ellos es el relato de la epidemia que asoló a Roma tras una inundación del Tíber que trajo gran pestilencia por la muerte de las “serpientes y dragones” (13) que arrastraba el río. El primero en morir fue el Papa Pelagio, circunstancia que determinó la elección de Gregorio para ocupar el trono de Pedro. El nuevo pontífice hizo frente a la situación ordenando que se recitaran las letanías a la Virgen (14) y organizando una procesión (15). Con ésta cesó el flagelo. Este milagro dio lugar a una leyenda enriquecida posteriormente tanto en testimonios literarios como plásticos, según la cual Gregorio, tras la finalización de la plaga, vio ante sí la imagen de la escala de Jacob por la que subía y bajaban los ángeles (16). La versión más difundida, que reconoce como punto de partida este relato contenido en la crónica de Pablo, es la que cuenta que el Papa vio un ángel parado, envainando su espada, en la cima del mausoleo del emperador Adriano.

De todos modos, el episodio fundamental en el desarrollo de la iconografía gregoriana es el narrado por Pablo, según el cual Gregorio se encontraba dictando sus Homilías sobre Ezequiel bajo la directa inspiración del Espíritu Santo que, en forma de paloma, se posó sobre su hombro (17). Este hecho, cuyo origen se encuentra en la libre interpretación de las palabras de Gregorio en sus *Homilías sobre Ezequiel “audio quod dico”*, fijó uno de los rasgos esenciales de la personalidad del Papa ya que aparece como el personaje elegido para recibir la inspiración divina de manera directa.

Un hecho, contenido en esta biografía y reiteradamente representado en la iconografía tardomedieval, es la Misa de San Gregorio, durante cuyo transcurso se le aparece Jesús con los estigmas y los instrumentos de la Pasión (18).

Es probable que el historiador lombardo haya tenido como referente la primera biografía de Gregorio dado que conserva varios de los episodios contenidos en aquella tales como las historias sobre el justiciero Trajano y la viuda (19) y también relata el incidente con la mujer que no creyó en la transustanciación de Nuestro Señor Jesucristo en el pan eucarístico y que cambia de opinión cuando la hostia se transforma en un dedo que sangra (20).

En el siglo IX se escribió otra biografía de Gregorio, la de Juan Diácono (21). Para la redacción de su *Vita Gregorii* recurrió al testimonio brindado por las obras del propio Gregorio y a los archivos de sus cartas conservados en la Iglesia Romana, de la que era diácono. Este escrito mantiene en líneas generales los datos proporcionados por las biografías anteriores, enriqueciendo algunos aspectos. En lo que respecta a aquellos episodios, que sirvieron como referente para la creación de la iconografía gregoriana, el vinculado con la inspiración del Espíritu Santo bajo la forma de paloma, está singularmente desarrollado (22). Es indudable que para la época de la redacción de esta biografía, este episodio ya estaba firmemente difundido a partir de las imágenes de modo que se había convertido, probablemente, en el motivo fundamental vinculado con la figura del protagonista (23). Su preeminencia sobre otras escenas de corte más milagroso que docto, está avalada por la referencia que hace Juan a dos imágenes de Gregorio que respondían a esa iconografía existente en vida del pontífice y que el autor de la biografía manifiesta “haber visto con sus propios ojos”. Se trata de las imágenes que se encontraban en la iglesia del monasterio de San Andrés en Roma, que había sido fundado por el propio Gregorio en su casa paterna y en el oratorio del Aula de León en la Escala Santa respectivamente.

En el Apéndice que completa los datos de la Patrología, Ángelo Rocca (24) describe las imágenes a las que se refiere Juan en su biografía (25). Este testimonio refrenda en cierta manera el relato, no documentado definitivamente, de que fue el propio Gregorio quien mandó pintar su imagen con la paloma sobrevolándolo, representación que podía responder a la intención del erudito personaje de exaltar el valor de sus escritos.

En el siglo XIII, Jacobus de Jacobus de Voragine (26) recoge todas las historias conocidas sobre Gregorio, agregando algunos relatos inéditos que darán lugar a la aparición de nuevos elementos llamados a enriquecer su iconografía. Este autor retoma el tema de la peste en Roma y es quien introduce la mención de que en el momento de acabar la peste, Gregorio vio a un ángel de pie en la cima del Mausoleo de Adriano, envainando una espada tinta en sangre.

En su afán por exaltar las virtudes de Gregorio refiere que, por humildad, no quiso que sus libros fueran conocidos mientras él viviera. Esta discreta actitud se presenta como correlato de la narración referida a la inspiración del Espíritu Santo dado que quien habría descubierto a la paloma susurrando al oído de Gregorio, habría sido su auxiliar, Pedro. Sin embargo la representación del acólito espiando sorprendido al Papa ya se había representado desde las primeras manifestaciones de la iconografía gregoriana.

2. La iconografía

El carácter paradigmático de la vida de Gregorio Magno, tanto en su condición de escritor como de Papa, determinó la temprana aparición de una serie de representaciones plásticas que se extendieron a través de varios siglos. De acuerdo con las fuentes documentales –la biografía escrita en el monasterio de Whitby, la de Pablo Diácono y la de Juan Diácono- existen ciertos aspectos de la vida de Gregorio que las imágenes se encargaron de enfatizar destacando aspectos que sirvieron, a su vez, para marcar los intereses que para cada época despertó su personalidad.

Entre las primeras representaciones iconográficas se encuentran las retratísticas en las que aparece solo o acompañado por otros personajes significativos. Tal es el caso del Díptico de Boecio (27), pieza de marfil pintado en el siglo VII procedente de Brescia, en el que está representado junto a San Jerónimo y San Agustín, o de pie bajo la arcada tal como en las *Homilias de San Gregorio* (28), ilustradas igualmente en Italia del Norte a comienzos del siglo IX.

Otro tipo iconográfico que surge hacia la misma época lo muestra en el acto de redactar sus *Homilías sobre Ezequiel* inspirado por el Espíritu Santo. El hecho de que esta iconografía fuera la más difundida entre los siglos VII y XIII responde al interés despertado por su condición de intelectual. Durante los primeros siglos de su existencia, la Iglesia se estructuró sobre una base administrativa garantizada por la presencia de los obispos, quienes a su vez constituyeron el sustento intelectual que fomentó el ascenso al poder por parte de la Iglesia. En este esquema, destacar el carácter divino de la inspiración de un personaje como Gregorio Magno, cuya fama de hombre excepcional lo acompañó cuando aún vivía, está relacionado con el papel otorgado en la sociedad a los intelectuales cristianos capaces de ser reconocidos como receptores directos de la inspiración divina.

El hecho de que posteriormente –a partir del siglo XIV- se difundiera la iconografía relacionada con el milagro de la Misa de San Gregorio, así como la del milagro de la Procesión durante cuyo transcurso logra conjurar la peste en Roma, se explica por el cambio de situación institucional. Las tradiciones que condujeron a la fijación de una iconografía en la que el énfasis se pone en el milagro vinculado con una personalidad excepcional, demuestran hasta qué punto acontecimientos y personajes pueden ser utilizados para generar mensajes significativos de acuerdo con épocas y situaciones diversas. A fines de la Edad Media San Gregorio, reconocido en 1295 como uno de los cuatro doctores de la iglesia occidental junto a Ambrosio, Augusto y Jerónimo, es el hombre santo, capaz de generar sucesos milagrosos.

El recorrido por los más difundidos ejemplos de representación de Gregorio Magno permite advertir el uso de los motivos iconográficos de acuerdo con los mensajes que pueden generar.

La miniatura (figura 1) que tiene como tema al Magno Papa, perteneciente al *Homiliario de Egino (Codex Egino)* (29), muestra a San Gregorio escribiendo bajo la inspiración divina mientras un clérigo lo contempla y sujeta el atril. Un arco, sostenido por dos columnas de lejanas reminiscencias corintias, sirve de marco a los personajes mientras

que una guarda con sintéticas representaciones de pájaros y flores establece los límites de la representación. El autor ha cubierto las superficies triangulares, que se extienden entre el arco y los ángulos del marco, con elementos vegetales inspirados en la ornamentación clásica.

Gregorio se ubica sobre un asiento que recuerda más al trono imperial que a las sillas donde los pintores representaban a los poetas de la Antigüedad. De la imagen de estos últimos deriva la representación de los Evangelistas la cual, a su vez, se constituyó en el punto de partida para la figuración de teólogos y dignatarios de la Iglesia. En este folio, el Santo apoya sus pies sobre un escabel cuyo frente está adornado con decoraciones geométricas. Al introducir todos estos elementos referenciales, el artista quiere señalar la importancia del espacio en el cual Gregorio recibe la inspiración divina.

El Papa se inclina sobre un facistol mientras escribe el mensaje del Espíritu Santo a la par que sostiene el tintero con la otra mano. El clérigo, figurado de pie detrás del atril que sostiene el códice en cuyos folios escribe Gregorio, presenta un tamaño menor que la figura principal. Sobre la cabeza aureolada de Gregorio, situada en el centro de la composición, aparece el Espíritu Santo bajo forma de una paloma blanca, ubicada en un nimbo crucífero. Esta representación se destaca sobre una forma avenerada cuyas puntas descansan sobre los capiteles de las columnas. La unión entre el arco y esta configuración, que remite a un espacio absidial propio de una iglesia, sirve para destacar la presencia de la Divinidad. El plano de fondo está dividido en dos zonas. La superior de color azul señala el mundo celeste y, la inferior, aunque dorada, se refiere al ámbito donde transcurre la vida del hombre y en el cual, ante la vista del observador, se produce la irrupción de lo divino. El halo de Gregorio, del mismo color, se diferencia porque los trazos están aplicados en forma radial a partir de la cabeza y está delimitado por una gruesa marca negra.

Desde el punto de vista de la realización plástica se observa un predominio de la línea que no impide la aparición de algunas gradaciones

tonales en el rostro y las vestimentas del Santo. De esta manera, la superposición de los planos de color y el desarrollo lineal muestran preocupaciones diferentes a aquellas que sostenían la representación en el mundo romano.

Lo curioso de esta representación es que el ilustrador de este homiliario muestra a Gregorio en el acto de escribir no sólo sobre un códice ya encuadernado, en vez de hacerlo en un folio individual, sino que el manuscrito ya está miniado y con letras que, si bien en su conjunto resultan imposibles de discernir, habla a las claras de que la intencionalidad no estaba puesta en el hecho de escribir sino en el resultado final, cual es la transcripción de las palabras inspiradoras del Espíritu Santo.

“La inspiración de San Gregorio” del *Sacramento de Metz* (30) que desarrolla el mismo tema que la ilustración perteneciente al *Codex Egino*, se divide en dos partes de desigual superficie. En la extensa zona superior aparece la inspiración del Santo mientras que, en la inferior, se dispone una zona de menor dimensión que probablemente haya estado destinada originariamente a la ubicación de texto. Estos dos sectores aparecen integrados por medio de un importante marco adornado que presenta, en su parte interna, elementos vegetales limitados por una simple moldura.

El miniaturista muestra a Gregorio en momentos de recibir la inspiración divina transmitida por el Espíritu Santo representado como una paloma en vuelo, figurada de perfil y con su pico ubicado a la altura de la boca del protagonista. Éste apoya su mano derecha sobre el pecho mientras sostiene un libro abierto con la otra en una figuración diferente a aquella que aparece en el *Codex Egino*, donde el Papa se encuentra escribiendo las palabras dictadas por el Espíritu. La figura de Santo se recorta contra un sintético paisaje, integrado por un plano superior de color azul y otro inferior verde, y aparece rodeada por un cortinado realizado con pinceladas rosadas y blancas. Este cortinaje de amplios pliegues lo separa de dos monjes que, en posiciones diferentes, se encuentran ubicados sobre una tarima que, a su vez

se apoya en la moldura que rodea al sector destinado a la escritura. El monje ubicado a la izquierda del contemplador se muestra girado sobre su asiento y levantando con una mano un sector de la cortina que lo separa de Gregorio, mientras que el segundo religioso, situado a la derecha del observador, se encuentra escribiendo las palabras transmitidas por la paloma y que el Santo dicta a su escribiente. De esta manera, se interpreta la leyenda que indicaba que aquél había perforado la cortina para observar la escena milagrosa mientras tomaba por escrito las palabras inspiradas que pronunciaba Gregorio. El miniaturista del *Sacramento de Metz* se ha tomado la libertad de duplicar al monje para hacer, quizás, más explícita la imagen.

La realización de esta obra muestra influencias de la pintura helenística que pueden observarse en la representación del paisaje de fondo; en la manera en que se ha resuelto el amplio cortinado; en los volúmenes dados a las distintas figuras y, especialmente, en la libertad con la cual se han aplicado el color y las pinceladas que permiten una variada textura pictórica.

El Maestro del *Registrum Gregorii* (31) (figura 2) presenta al Santo sentado en una silla curul cubierta con un almohadón y telas púrpuras mientras recibe la inspiración divina. El episodio se sitúa en el crucevo de una iglesia y lo muestra con una mano apoyada sobre un libro ubicado en un atril mientras que con la otra sostiene un códice. El Espíritu Santo figurado en forma de paloma se apoya sobre su hombro derecho y le habla directamente a su oído (“*audio quod dico*”). El ámbito donde transcurre esta acción aparece separado por una cortina que cuelga de un tensor y envuelve a dos columnas, lo cual lleva a separar el espacio privilegiado por la presencia divina de aquél donde se encuentra un clérigo cuya función es escribir sobre una tablilla encerada las palabras dictadas por Gregorio. De acuerdo con el relato del episodio el ayudante ha agujereado el cortinado que los separa.

Esta miniatura, que conserva la iconografía existente en el *Codex Egino* con algunas modificaciones, se aleja de los modelos estilísticos tardo-antiguos que constituyen en su punto de partida. Esto se advierte en el

relativo aplanamiento de la representación y en las proporciones de la figura del protagonista. Desde el punto de vista espacial, el pintor ha superpuesto diferentes planos para indicar la presencia en el ábside ubicado en el fondo, separándolo del protagonista por medio de un arco sostenido por cuatro columnas, de las cuales dos aparecen recubiertas por paños. El escriba, representado de menor tamaño, se encuentra bajo un pequeño arco que indicaría una nave lateral, lo cual sirve para destacar su función de testigo sin alterar el sentido de la composición. El color verde de los fustes de las columnas y de la cortina anudada sobre el acólito, constituye un elemento fundamental para la sugerencia espacial porque el personaje se destaca sobre el tono rosado de los muros y el blanco agrisado de los fondos. Ligeras tonalidades marcan los volúmenes, en especial en el rostro y las vestiduras de Gregorio, pero no llegan a alterar la primacía de la línea sobre los volúmenes. Por este motivo, la realización del Maestro del *Registrum Gregorii* se aleja tanto de sus modelos antiguos más directos, como de la representación de corte helenizante del *Sacramento de Metz*.

Un relieve (32) realizado en marfil –destinado a ser utilizado como tapa de un códice- presenta como tema la inspiración de San Gregorio. Esta realización del siglo X muestra al Santo sentado, de perfil, inclinándose sobre un pupitre en momentos en que el Espíritu Santo, figurado como una paloma que apoya su pico en la cuenca de su oreja derecha, le dicta la palabra divina. Tres monjes en actitud de escribir se ubican debajo de la línea de tierra que sostiene visualmente al tema principal.

Este marfil ha sido trabajado con un profundo tallado que le ha permitido al artista destacar, por una parte, al personaje del fondo y, por otra, insertarlo en un ritmo curvilíneo que integra la figura con los pliegues de las vestiduras y las curvas de los elementos vegetales que decoran el asiento, cuya organización recuerda a un capitel corintio. Las cortinas que cuelgan de un barral y se envuelven en los fustes de dos columnas que enmarcan al Santo, amplían y a su vez establecen el límite de dichos ritmos. Por otra parte, ellas

constituyen continuidad del arco bajo el cual se cuelga la lámpara que indica que Gregorio se encuentra dentro de una iglesia. El juego exterior-interior, característico del arte medieval, actúa aquí por oposición a lo curvo porque dichas columnas se integran en una representación arquitectónica con predominio de verticales y horizontales. El pupitre, las columnas y la línea de tierra sobre el cual se asienta esta composición participan de la verticalidad que predomina en la obra.

Los tres escribientes, que en la realidad se ubicarían en el primer plano, aparecen aquí debajo de la línea del suelo. El monje dispuesto a la izquierda del espectador se ha representado de perfil mientras que los emplazados en el centro y el otro vértice están de frente. La presencia de líneas curvas no altera su composición apaisada y por lo tanto no entra en competencia con el tema central. El límite de toda la composición está constituido por una guarda decorada con elementos vegetales.

En *Les petites Heures de Jean de Berry* se encuentra una miniatura que muestra la continuidad de la tradición de representar a Gregorio Magno en el acto de escribir bajo la inspiración divina (33). Es necesario destacar el hecho de que en la Baja Edad Media se expande la tendencia iconográfica que refleja este códice: la de representar a los santos con los atributos propios de su dignidad (obispos, monarcas, etc.). Acá el pontífice –si bien no por primera vez es mostrado con sus insignias papales como la triple corona y una amplísima capa pluvial que lo envuelve por completo, cerrada con un espléndido broche de oro. En las obras ya analizadas, su figura era presentada como monje, diácono o sacerdote.

En este caso, el personaje central ocupa el lado derecho del campo pictórico, limitado por un marco poligonal que recuerda a las ventanas de la arquitectura gótica. Gregorio se encuentra sentado de frente al espectador y ubicado detrás de una mesa mientras vuelve su cabeza hacia lo alto, dirigiendo su mirada hacia una de las nubes de color celeste que, con formas que recuerdan a las llamas, coronan la composición. La paloma le habla directamente en su oído izquierdo mientras

su mano derecha mantiene el cálamo suspendido en el aire. El acólito ha levantado el cortinado que lo separaba del Santo y dividía el espacio, y asoma su cabeza entre sus pliegues. La miniatura, contenida en uno de los manuscritos más interesantes de la época, está contenida en uno de los manuscritos más interesantes de la época, está resuelta de acuerdo con los parámetros compositivos y estilísticos propios de fines de la Edad Media expresados por el fondo damasquinado azul de ultramar sobre el cual se destacan los personajes y los enseres que el artista ha considerado necesario representar de acuerdo con las necesidades exigidas por la tradición iconográfica. El modelado de los pliegues de los vestidos y del cortinado, así como la posición del mobiliario y las indicaciones espaciales, revelan los rasgos de la miniatura francesa del tardomedioevo, fuertemente influida por la pintura italiana del Trecento.

Hacia finales del siglo XV y principios del siguiente se encuentran trabajando en el ámbito franco-flamenco los Hermanos de Limburgo, importantes ilustradores laicos de manuscritos. En relación con la iconografía de San Gregorio, los tres hermanos realizaron obras que presentan el tradicional tema de la inspiración del Santo por el Espíritu Santo, pero en las llamadas *Les Très riches heures de Jean de Berry*, introdujeron una iconografía que, si bien fue elaborada tardíamente, desarrolla el tema de la procesión de San Gregorio en ocasión de la peste, según el relato de Pablo Diácono. Esta representación también es conocida como "Gran Letanía" o "Súplica" de San Gregorio (34). La miniatura es una obra pintada a doble página y constituye, quizás, la última realización de los Hermanos de Limburgo ya que su muerte, ocurrida en 1416 por efectos de la peste, les impidió tanto completar esta ilustración en particular como terminar la iluminación general de este códice para el Duque de Berry. Setenta años más tarde, Jean Colombe de Bourges completó este trabajo por encargo de los Duques de Savoia.

Un súbito cambio en la organización general de la obra parece constituir el punto de partida para la inclusión de una ilustración con esta temática. Las causas que llevaron a estas modificaciones sólo pueden intuirse y aparecen, probablemente, relacionadas con los problemas

de salud del comitente –el propio duque Jean de Berry- quien fallece el mismo año que los artistas, víctima él también de la plaga. La presencia de “La procesión de San Gregorio”, cuya iconografía incluye el tema de la peste, puede relacionarse con la situación mencionada o bien con la presencia en el comienzo del códice de una miniatura que presenta al “Hombre Zodiacal” u “Hombre Astrológico”, tema no habitual en un libro de horas y que los investigadores actuales vinculan con cuestiones médicas.

La ilustración toma como punto de partida un hecho ocurrido en el año 590, poco después del ascenso de Gregorio al pontificado como sucesor de Pelagio II, muerto durante la peste que azotaba Roma. Gregorio llega al papado precedido por múltiples sucesos y milagros que cimientan su popularidad entre los fieles romanos. Jacobus de Voragine (35) recoge los relatos gregorianos tempranos que, sin embargo, no habían encontrado s vía de manifestación plástica (36). El dominico relata que para rogar por el cese de la plaga, el nuevo Papa decidió realizar una procesión que debía recorrer la ciudad implorando la gracia divina. Acompañaba a los suplicantes la imagen de “Santa María siempre Virgen” considerada arquetípica y pintada, según la tradición, por San Lucas, que se veneraba en la Basílica de Santa María Mayor. Un rasgo típico de este hagiógrafo del siglo XIII es adornar y completar, con detalles que añaden verosimilitud, las escuetas historias que han sido meramente reseñadas con anterioridad. Refiere que, a medida que se desplazaba la efigie de María, el aire se purificaba y se oían voces angélicas que cantaban:

*“Regina coeli laetare, alleluia,
Quia quem meruisti portare, alleluia,
Resurrexit sicut dixit, alleluia!”*

A lo cual Gregorio respondía:

“Ora pro nobis, Deum rogamus, alleluia!”

En momentos en que se producían estos hechos, el Papa vio a un ángel

posado sobre la torre del “castillo de Crescencio” (37) envainando una espada ensangrentada, gesto que indicaba la finalización del flagelo. A partir de este hecho, el Mausoleo de Adriano, transformado en castillo durante la Edad Media, recibió el nombre de Caestel Saint’Angelo (38).

Los folios 71V y 72r del Libro de Horas (figuras 3 y 3 bis), muestran tres columnas de texto y la miniatura que lo acompaña. La narración y la enunciación de las letanías propiciatorias se organizan en una columna en el primer folio y, en el segundo, en dos hileras ubicadas en un mismo campo. La ilustración cubre el espacio central existente entre los dos campos y las zonas vacantes laterales así como el sector que en la parte inferior deja libre la escritura. Los artistas han utilizado los espacios en alto entre las columnas del texto para representar diversas arquitecturas rodeadas y unificadas por una muralla que aluden –por la presencia de la sepultura de Adriano, de una iglesia que representa a la antigua basílica de San Pedro y de otras diversas construcciones- a la ciudad de Roma, tal como la imaginaban los hermanos Limburgo, que no habían estado nunca en la ciudad (39). La mirada gotizante del miniaturista transforma al ámbito urbano y a los edificios antiguos en una imagen vinculada con su presente. Una procesión, que pasa por una puerta representada a la izquierda del observador e ingresa a la ciudad por otra, abierta en la muralla y ubicada en el extremo opuesto de la miniatura, se extiende delante de las arquitecturas y por debajo de los textos, completando la unidad visual de ambos folios. Las murallas significan y contienen el ámbito urbano mientras la presencia de los procesantes otorga significado religioso al espacio que rodea a la ciudad. La procesión está integrada por habitantes de la ciudad, peregrinos, monjes, diversas jerarquías eclesiásticas y el Papa, precedido por los personajes que portan un relicario, otros que llevan lujosos códices litúrgicos de suntuosa encuadernación, dos custodias, un incensario y un recipiente de agua bendita (40). El Pontífice está representado de pie, con los brazos en alto, mientras contempla al Ángel parado sobre la torre del castillo. Gregorio y una mujer del pueblo, que realiza el gesto contrario al Papa, echando los brazos hacia atrás en señal de sorpresa, son los únicos que

perciben el milagro ya que el resto de los integrantes de la procesión se encuentran rezando, observando a los muertos o atendiendo a los que caen moribundos. En la representación aparecen varios niños, unos se aferran a las faldas de su madre, reclamando su protección, mientras otros señalan a un diácono caído junto con la custodia que portaba. Resulta sorprendente que la custodia con el Cuerpo de Cristo toque escandalosamente el piso. Pero esta situación, que los demás integrantes de la procesión miran con relativa indiferencia, puede referirse a una leyenda no recogida por los biógrafos (41) y que refiere un caso de descreimiento de un diácono acerca de la presencia de Cristo en la hostia. Si bien este relato se refleja iconográficamente en las representaciones de la llamada Misa de San Gregorio, quizás podría aparecer elípticamente en este personaje caído que parece no gozar de la simpatía de los procesantes que lo rodean. Estos acontecimientos aportan diferentes significados a una obra comenzada a pintar en tiempos de peste porque muestra el castigo y el perdón, al Papa como participante de un milagro, y la presencia de un testigo, que indica a quienes recorran los folios de este códice la necesidad de no olvidar los aspectos fundamentales de las relaciones entre el hombre y la Divinidad.

Otro tema iconográfico que se difundió tardíamente sobre todo en países del Norte de Europa, es el de la Misa de San Gregorio. Como ejemplos de esta temática pueden citarse una miniatura que integra un libro de horas realizado en Tournai (42), y otra existente en un códice ilustrado por un seguidor de Simón Marmión (43).

La ilustración que muestra el tema de la Misa de San Gregorio en el primero de los libros citados, aparece rodeada por un profuso marco decorativo que combina elementos vegetales y *drolleries*. En ella se presenta al Papa de rodillas ante un altar sobre el cual aparece Cristo de pie, mostrando sus laceraciones y ubicado delante de la columna envuelta por la soga, el martillo, la cruz con la leyenda INRI, la lanza, la esponja y la escalera. Dos flagelos aparecen colgados de un barral que recorre la pared lateral mientras que, en la grada que rodea al altar, se distribuyen los clavos, la tenaza y los dados. El misal sobre un atril, dos candeleros con sus velas prendidas, el copón y la tiara

papal se distribuyen alrededor de la figura divina. Esta escena ocurre en el interior de la antigua iglesia de la Santa Cruz en Jerusalén, situada en la ciudad de Roma.

La historia, que es originariamente relatada por Pablo Diácono y que no es recogida por otro historiador posterior, posiblemente tenga una base visual y referencial real aunque distorsionada por la interpretación que sostiene que se trata de la aparición al Papa durante su oficio de la Misa, de Cristo estigmatizado junto a sus atributos pasionales. La escena se ubica, tanto legendaria como iconográficamente, dentro de la iglesia romana de la Santa Cruz en Jerusalén, fundada por Santa Elena alrededor de 325 para albergar las reliquias de la Santa Cruz, tierra del Santo Sepulcro, espinas de la corona, un clavo de la Crucifixión, el *titulus* de la Cruz y parte de la columna de la flagelación. Allí existe aún un mosaico con la imagen de la *Imago Pietatis*, o “Cristo Sufriente” (siglos XIII o XIV), con una leyenda agregada probablemente en 1495 que indica que ésta es una copia de la imagen que pintó Gregorio tras su visión, aunque ningún biógrafo menciona este dato (44).

La escena del libro de horas de Tournai se desarrolla en un interior cuyo espacio ha sido realizado utilizando diferentes puntos de vista. Esta resolución crea efectos visuales contradictorios por la fuga de las baldosas del pavimento y aquéllas correspondientes al altar, a la única pared representada y el techo tachonado de estrellas sobre fondo azul. Los dos personajes aparecen representados mediante una tendencia a la planimetría, en especial el Santo cubierto por una capa azul con bordados dorados. Estas particularidades estilísticas son características de la escuela franco-flamenca y de la época de realización de la obra.

La miniatura realizada por un maestro seguidor de Simón Marmión presenta a Gregorio arrodillado elevando la hostia durante la consagración, mientras de un ataúd ubicado sobre el altar surge Cristo mostrando sus llagas. El Redentor tiene como fondo la lanza, la cruz y la columna a la vez que sobre la mesa del altar se ubican los

Atributos iconográficos del Santo. Un acólito, sosteniendo un cirio, aparece hincado detrás del oficiante y por su actitud se infiere que efectivamente se observa el milagro. Este hecho le indica que no puede dudar de la transustanciación que se produce en el momento en el cual la Divinidad penetra en la hostia y transforma las especies, duda que, según la leyenda, provoca la aparición. Tres dignatarios aparecen como testigos del milagro que han presenciado y, a juzgar por sus gestos, están comentando el hecho.

La representación del exiguo espacio donde transcurre la acción y una mayor presencia de los volúmenes muestran los años transcurridos entre una y otra obra porque la segunda incorpora elementos derivados de la tendencia al realismo propia del gótico tardío.

Entre las imágenes generadas a partir del cambio en la intencionalidad de destacar diferentes facetas gregorianas, que partió de un énfasis en su condición de intelectual para luego centrarse en la necesidad de difundir sus milagros –y, podría decirse, forjar nuevos o remozar y ampliar los originales, como en el caso de la Misa- se encuentran las referidas a aspectos vinculados con la vida del emperador Trajano, relatos existentes en la primera de las biografías conocidas, la atribuida a Offfor, aún cuando no se conoce ninguna representación iconográfica anterior al siglo XV.

El políptico de los Padres de la Iglesia de Michael Pacher (45) presenta a Gregorio junto con los otros Padres de la Iglesia Occidental, Jerónimo, Agustín y Ambrosio. Todos estos personajes aparecen exaltados por la presencia del Espíritu Santo bajo la forma de una paloma, que los sobrevuela, pero sólo Gregorio interactúa efectivamente con la Divinidad, ya que el ave se posa en su hombro y parece susurrarle al oído mientras el pontífice, con la cabeza inclinada hacia ese lado, presta cuidadosa atención. Al mismo tiempo, mientras con la mano izquierda sostiene un libro sobre un atril al que se adosan dos tinteros en forma de punta de cuerno, con la mano derecha ase al emperador Trajano por el antebrazo, como extraerlo de las llamas que lo rodean en alusión obvia al infierno. El emperador, desnudo excepto

por un *perizoneum* oscuro y la anacrónica corona que tiene sobre su cabeza, muestra su espalda surcada de latigazos y abre ambos brazos hacia el Papa, en actitud de súplica. Curiosamente, con la mano izquierda muestra a Gregorio el esbozo de un signo –aún no acabadamente formado- que probablemente signifique su visionaria adhesión a la fe cristiana: “Las extremidades del pulgar y del anular se juntan. Este grupo de dos dedos recuerda las dos naturalezas de Cristo mientras los tres restantes simbolizan la santa Trinidad. Y coincide también que la posición de los dedos esboza el monograma griego de Cristo (IC XC) (...) El meñique forma la I, el anular la C, el pulgar y el corazón entrecruzados (...)” (46).

Gregorio ostenta con los atributos de su dignidad pontifical, la triple corona y una capa pluvial roja brocateada forrada en terciopelo verde. El broque de oro que cierra la capa contiene una representación de Cristo resucitado tal como se le aparece a Gregorio en el Milagro de la Misa: de medio cuerpo, surgiendo desnudo del sepulcro y rodeado de los símbolos de la Pasión acomodados heráldicamente –como lo establece la tradicional iconografía del tema- a la manera de trofeos como en un escudo de armas o *Arma Christi* (47). El Papa se encuentra bajo un baldaquino gótico de color rosa ornamentado con formas vegetales doradas, sostenido por dos columnas en las que, en forma de grisallas, aparecen tres santos con sus atributos de martirio de los cuales, el único que puede identificarse fehacientemente es Simón con la sierra. Los dos restantes, probablemente sean Judas Tadeo, compañero de Simón –ambos muertos en Oriente- que ostenta una cimitarra y Pablo que porta una espada.

La composición es abigarrada y comprimida. El espacio pictórico es confuso ya que las baldosas escorzadas del piso no coinciden con la representación volumétrica del hueco que delimita el baldaquino, cuyas paredes posteriores, que simulan mármoles verdes y rojos y un tapiz de brocado dorado y negro, presentan una perspectiva poco elaborada.

Otro ejemplo es un tapiz que reproduce un ciclo de cuatro escenas realizado por Rogier Van der Weyden, pintura destruida en Bruselas

en 1695 durante el cañoneo de las tropas francesas de Luis XIV (48), donde aparece el tema del desenterramiento del cadáver de Trajano. El motivo de la obra es la Justicia, representada mediante acciones ejemplares. El primer panel, terminado por Van der Weyden en 1439, muestra a la viuda arrodillada delante de un caballero armado, con corona, que es el propio emperador Trajano montado en un caballo blanco vistosamente enjaezado. En el mismo panel, a la derecha, pero sin solución de continuidad con la escena anterior, está el emperador de pie, contemplando la ejecución por la decapitación del culpable (con los ojos vendados, arrodillado, y con su casco en el piso) mientras una dama y un caballero ricamente vestido enjugan sus lágrimas con sendos pañuelos; presumiblemente se trata de los padres del joven. La escena está ubicada en un terreno adornado con flores, plantas e incluso pequeños animales. Hay numerosos caballeros con armaduras y yelmos, estandartes, lanzas y banderines. En la parte posterior, que de acuerdo a los cánones de la época, se indica visualmente en el plano superior de la obra, hay varios caballeros. La parte inferior del cuadro, al igual que los otros paneles, muestra el relato de la escena escrito en latín con letra gótica.

Los paneles segundo y tercero ocurren en el interior de una iglesia. Se deduce que se trata de la basílica de San Pedro ya que en primer lugar se encuentra Gregorio rezando por la salvación de Trajano, dirigiendo sus plegarias a un atípico apóstol San Pedro (49) con su llave, pero representado como un joven vestido de diácono, tonsurado, de cabello oscuro, sin barba y con un libro en su mano izquierda. Por detrás de Gregorio, compartiendo su espacio pero participando de la acción contigua, hay personajes diversos, algunos religiosos y otros laicos. A pesar de su ubicación física junto al pontífice, centran su atención en el milagro que concurre en el siguiente panel, cuyo escenario es la prolongación de la nave de la iglesia, separado del anterior por una delgada columna. La continuidad del lugar está claramente marcada por la representación del mismo techo abovedado y por el emplazamiento de diversos vitrales que cierran la pared posterior de ambos espacios, unificándolos. En el segundo panel aparece el Papa Gregorio con gesto admirativo enfatizado por sus manos enguantadas levantadas ante la

calavera de Trajano, la que le es presentada en una bandeja. Grotescamente, la lengua roja que asoma entre los dientes de los abiertos maxilares indica que no ha sufrido degradación alguna dado que siempre había pronunciado sentencias correctas. La urna de oro, abierta, está ubicada en el piso en un primer plano. Un personaje de rostro ostentosamente oscuro, que sigue con la mirada al espectador aunque éste se desplace, es el autorretrato de Rogier Van der Weyden. Los paneles siguientes relatan una historia que ejemplifica sobre la aplicación de la justicia por el legendario conde Herkinbald, quien no dudó en matar con sus propias manos a su sobrino, que había cometido asesinato.

El recorrido por algunos de los múltiples ejemplos que el arte medieval, en sus variadas manifestaciones plásticas, ofrece en relación con la figura de San Gregorio, permite establecer algunas conclusiones: en primer lugar la variedad de motivos iconográficos muestran el valor otorgado a la figura del personaje a través varios momentos de su biografía. Destacar a través de la imagen sus virtudes de intelectual y hacedor de milagros, de manera recurrente y de acuerdo con los intereses histórico-políticos de diversas épocas, ponen de manifiesto la fuerte impronta que se le reconocía a la comunicación de mensajes a través de la representación iconográfica. Los textos sustentados en aspectos más o menos reconocidos de una biografía real, se mezclan con los elementos legendarios multiplicados a través del tiempo. Los contenidos literarios devenidos formas visuales se convierten en nuevos textos cuya capacidad de comunicación acompaña a una creciente valorización del mensaje icónico. La figura de Gregorio Magno, su historia real o ficticia se aúnan a través del tiempo constituyendo un corpus que instala los valores que encarna en un lugar privilegiado del pensamiento colectivo.



Figura 1: Inspiración de San Gregorio



Figura 2: Inspiración de San Gregorio



Figura 3: Procesión de San Gregorio

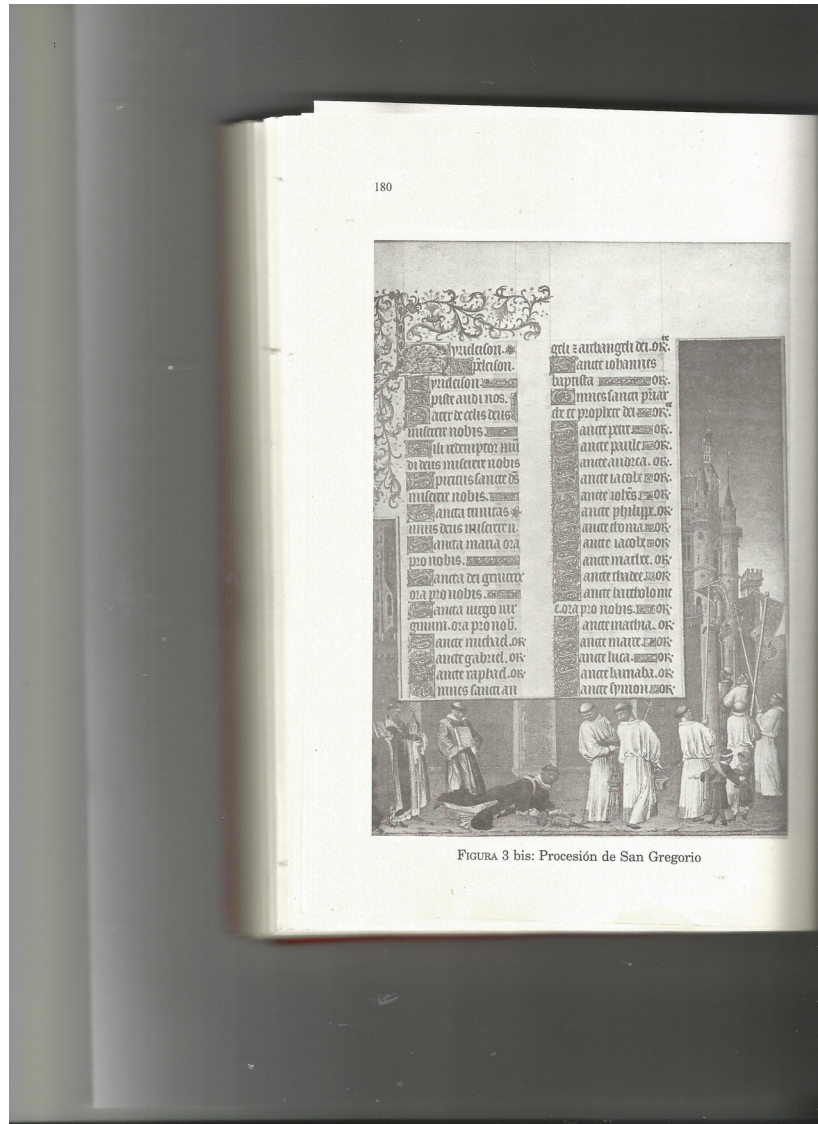


FIGURA 3 bis: Procesión de San Gregorio

Notas

- 1) Las fechas son imprecisas, el documento puede haber sido producido entre 680 y 704
- 2) El título original del manuscrito descubierto era *Liber beati et laudabili viri Gregori pape urbis Rome de vita atque virtutibus*.
- 3) *The Earliest Life of Gregory the Great*, texto, traducción y notas por Bertram Colgrave, Cambridge University Press, 1985.
- 4) L. Réau, *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo 2, vol.4, Iconografía de los santos, Barcelona, 1996, p. 52, establece esta iconografía a partir del siglo XVI.
- 5) *Ibidem*, p. 50
- 6) Obras de San Gregorio Magno, B.A.C., Madrid 1958, p. 239
- 7) A. Bailly, *Bizancio*, Colección Histórica, Barcelona, 1943, p. 97
- 8) Tal lo referido por Juan el Diácono. En J. de Voragine, *The Golden Legend*, volumen I, Princeton University Press, 1995, p. 179.
- 9) Alte Pinakothek, Munich.
- 10) Dante, *Comedia*, Purg. X 73-93 y Par. Xx 43-48, Barcelona, 1977, pp. 286 y 527.
- 11) Voragine, *op.cit.* pp. 171 y ss.
- 12) Saint Bede the Venerable, *Bede's Ecclesiastical History of the English People*, Oxford, Nueva York, 1992.
- 13) "10. Igitur postquam Roman venerandus levita Gregorius regressus est, aliquanto interjecto tempore, tanta inundatione Tiberis fluvius alveum suum egressus est, ut ejus unda per muros urbis infleret, atque in ea maximam partem reginis occuparet, ita ut plurima antiquarum aedium maenia dijiceret. Qua etiamanquarum violentia, horrea Ecclesiae subversa sunt. In quibus nunnulla modiorum tritici millia perierunt. Tunc siquem multitudo serpentium, cum magno dracone in modam trabis validae per hujus fluminis alveum in mare descendit: sed suffocate bestiae inter salsos maris turbidi fluctus

in litore ejectae sunt. Subsecuta est e vestigio clades, quam inguinarium vocant; nam medio mei se undécimo adveniens primum omnius juxta illud quod in Ezechiele legitur: a sanctuario meo incipite...”, Sancti Gregorii Magni Vita. Auctore Paulo Diacono Monacho Cassinensi, Patrol. LXXV, Paris, Ed. J.P. Migne, 1902, p. 46 y ss.

14) Paulo Diacono, op.cit., p. 42 y ss.

15) “12... *doncc miseratione divina pestis psa quiesceret*”. Paulo Diacono, op.cit., p. 47.

16) “13... *Sed et cuidam anachoretæ Urbi contiguo angeli ascendentes et descendentes per praefatam columnam super illus sunt visi... Qui mox feix sacrumque sumens auspiciam, de ea quam vidit in somnis sanctus Jacob scala,...*”, Paulo Diacono, op.cit., p.48.

17) “28. *Denique a fideli et religioso viro, ac huic nostro Patri sanctissimo pro suae religionis et utilitatis merito valde familiarissimo, fideliter post obitum ejus nobis narratum didicimus, quod cum idem vaselectionis et habitaculum sanctii Spiritus visionem ultimam prophetae Ezechielis interpretaretur, oppansum velum inter ipsum et eumdem exceptorem tractatus sui, illo per intervalla prolixius reticente idem minister ejes stylo perforaverit, et evento per foramen conspiciens, vidit columbam nive caniddiorem super ejus capt sedentem, rostrumque ipsius oro diu tenere appositum: quae cum se ab ore ejusdem amoveret, incipiebat sanctus pontifex loqui, et a notario graphium ceris imprimi. Um vero reticebat sancti Spiritus organym, minister ejus oculum foramini iterum applicabat, aunque ac si in ortatione levatis ad coelum manibus simul et oculis, columbae rostrum more solito conspiaatur ore suscipere. Quod tandem, eodem spiritu revelante, pontifex sanctus cognovit, et vehementissime tristis effectus, interminatus est auctoritate apostolic miraculi livini in se perpetrati conscio, ne in ita sua id alicui quoquo modo patefaceret. Quod is interim secretum custodiens, post defunctionem sanctissimi sacerdotis compulsus quorumdan invidia, qui obtrectabant virum beatissimum, praesumptionis tumore tanta actalia de coelestium arcanorum mysteriis fuisse locutum, haec ita se per omnia vidisse fideliter enarravit*”, Paulo Diacono, op.cit., pp.57-58.

18) Paulo Diacono, op.cit., pp. 53 y ss, párrafo 24.

19) “27... *cum quadram die per forum Trajani, quod opere mirifico constant ese exstructum, procederet, et insignia misericordiae ejus conspiceret...*”, Paulo Diacono, op.cit., pp. 56-57.

20) "23... *Quod cum fuisset oratum, ipse una cum populo et cadem muliere ab oratione exurgens, ad altare cunctis cernentibus, et sese ad cernendum coeleste spectaculum comprimentibus, corporalem pallam revelat, et universo populo psaque muliere constuente, partem digiti auricularis sanguine cruentatam invenit...*", Paulo Diacono, op.cit. pp. 52 y ss.

21) Muerto antes de 822.

22) *Sancti Gregorii Magni Vita*, A. Johanne Diacono Scripta Libris Quatuor. Patrol. LXXV, Paris, Ed. J.P. Migne, 1902, pp. 60 y ss.

23) "69... *Petrus Diaconus familiarissimus ejus, cum auo quatuor Dialogorum libros dispotaverat, creditur vehementissime obstitisse dicens, ad oblitterandam ejus memoriam librorum exustionem nihil proficere quórum exemplariam, diversis petentibus, mundi ambitum penetrassent, subjungens imane sacrilegium ese, tanti Patris toto et tales libros exurere, super cujus caput ipse Spiritum sanctum in similitudine columbae tractantis frequentissime perspexisset...*"; "70.... *Hincest quod consuetudinaliter Spiritus sanctus in specie columbae super scribentis Gregorii caput depingitur, et quod expositionum illius pars masima, quae utique ab invidis exista recolitur, non habetur...*", Joanne Diacono, op.cit., pp. 60 y ss.

24) 1545-1620; fue el fundador de la Biblioteca Angélica de Roma y estuvo a cargo de la imprenta vaticana y de la supervisión de las ediciones de la Biblia y de los escritos de los Padres, los que enriqueció con su minucioso análisis iconográfico. Entre éstos se destaca su *Imagines Beati Gregorii Magni. EJUSQUE PARENTUM*, A Joanne diacono descriptae lib. IV in ejusdem Sancti Vita, cap. 83 et 84, et ab Angelo Rocca, apostolici sacrarii praefecto, notis illustratae. *De Imaginibus S. Gregorii Magni*. Patril. LXXV, Paris, Ed. J.P. Migne, 1902, pp. 461 y ss.

25) "*Idem barbatus a nobis expressus est, non solum juxta picturam, quae in aedicula S. Andreae et in oratorio Aulae Leoninae prope Scalam sanctam annexo exstat, sed justa etiam luculentissimum testimonium Joannis Diaconi, qui floruit circiter 265 annis post obitum beati Gregorii, suaque tempestate dictas imagines hominum prospectui fuisse, scriptum reliquit. Absque interea Columba specio a Joanne Diacono imago beati Gregorii describitur, quippe quae jussu ejusdem depicta fuit, eo scilicet tempore, quo (ut sic dixerim) apparitio columbae illa ad ipsius caput a Petro Diacono ejus familiarissimo nondum fuerat promulgata: hic enim nonnisi post beati Gregorii obitum dictam columbae apparitionem super caput Gregorii scribentis se vidisse testatus est, ut Joannes Diaconus lib. IV, cap. 69 et 70 refert*", Angelo Rocca, op.cit. p. 465.

- 26) Voragine, op.cit., pp. 171 y ss.
- 27) J. Hubert et al. *La Europa de las invasiones*, Madrid 1968, p. 134, fig. 148, Brescia, Museo Cívico Cristiano.
- 28) J. Hubert, op.cit. *Homilias de San Gregori: San Gregorio bendiciendo*, p.104, fig. 121, Biblioteca Capitolare, Verceli, ms. CXLVIII, fol. 9 v.
- 29) *Homiliario de Egino (Codex Egino): San Gregorio*, Verona, fines del siglo VII, Berlín, Deutsche Staatsbibliothek, ms. Phill. 1676, fol. 25 v., pergamino 0.39 x 0.31 cm / Hubert, op.cit., p.105-155, lámina 155).
- 30) *Sacramentario de Metz, La inspiración de San Gregorio*, h. 870, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 1141, folio 3r
- 31) *Registrum Gregorii: San Gregorio y su escriba, Maestro del Registrum Gregorii*, Treveris, h. 984, Stadtbibliothek, folio separado sobre pergamino, 0.267x 0.197 m. / Grodecki L., Mütterich F., Taralon J Wormald et.al, *Le Siècle de l'An Mil, 950-1050, L'univers des formes*, Paris, 1985, p. 101-164, lámina 118 / Ch. De Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts*, Londres 1994, p. 42-73, lámina 48.
- 32) *San Gregorio escribiendo inspirado por el Espíritu Santo, con tres monjes escribas*, Viena Kunsthistorisches Museum, marfil, siglo X / De Hamel, op. cit., p. 14-41, lámina 1.
- 33) *Les Peties Heures de Jean de Berry*, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 18014, fol. 75,55 x 45 mm., h. 1385-1390.
- 34) *Les Très Riches Heures de Jean Duque de Berry, Procesión de San Gregorio: La gran letanía*, fol. 71v y 72r, Musée Condé, Chantilly, h. 1411-16 y 1485-90, 29x21 cm. / J. Harthan, *Books of Hours and their owners*, Londres, 1977, p. 68-69, lámina 66-67.
- 35) Viragine, op.cit., pp. 173-174.
- 36) Ver más arriba a Pablo Diácono y su crónica sobre este tema.
- 37) Voragine, op.cit., pp. 171 y ss. El hagiógrafo anacrónicamente denomina así al mausoleo de Adriano, que en época de Gregorio no había aún tomado el nombre de Crescencio ya que la disputa entre el Papado y esta familia se desarrolla en los siglos X y principios del XI, que culminará con el ahorcamiento y exposición de Crescencio en el Castillo de Sant'Angelo.

- 38) Voragine, op.cit., pp. 171 y ss.
- 39) J. Longnon y R. Cazelles, *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*, Musée Condé, Chantilly, Nueva York, 1989, p. 199.
- 40) *The Art of Gothic*, Rolf Toman ed., Colonia, 1999, p. 489.
- 41) F. Corti, *El Retablo de Santa Ana*, UBA- FFyL, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Buenos Aires, 1996, p. 23.
- 42) La Misa de San Gregorio, Libro de Horas, h. 1440, Tournai, Bélgica, 197 x 140 mm., ms. 357, fol. 142, The Pierpont Morgan Library, N.Y. En Ch. Pierce, et al, *Illuminated Manuscripts. Treasures of the Pierpont Morgan Library*, Nueva York, 1998, p. 9-23, lámina p. 121.
- 43) Seguidor de Simón Marmión (h. 1420-1489), Misa de San Gregorio, Libro de Horas, h. 1480, Norte de Francia y Bélgica, 165x110 mm., ms. 6, fol. 154 / Pierce, op.cit., p. 9-23, lámina p. 121.
- 44) Réau, op.cit., t.2, v.4, p.53, menciona que lo que provocó la visión era una imagen bizantina del *Elkomenos epistaurou* o Cristo de la Piedad en la Cruz.
- 45) "Santos Jerónimo, Agustín, Gregorio y Ambrosio", h. 1483, madera, cada panel 216 x 91 cm., Alte Pinakothek, Munich / *Antigua Pinacoteca de Munich*, Madrid, 1967, pp. 44-45.
- 46) M. Quenot, *El Icono*, Bilbao, 1990, p. 164.
- 47) Se consideraba que los instrumentos de la Pasión de Cristo habían actuado como escudo de la Virgen María, en su defensa contra el demonio: "*Armīs Passionis Christi se armavit Maria Quando contra Diaboli pugnā se preparavit*". En Réau, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo 1, vol.2: Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento, Barcelona, 1996, pp. 466 y 530.
- 48) Tapiz de Trajano y Herkinbald (copia basada en la desaparecida pintura *Escenas de Justicia* de Rogier van der Weyden, pintada entre 1439 -1461), lana, seda, hilo de oro, 460 x 1050, Bernisches Historisches Museum, Berna, Suiza / S. Kemperdick, *Rogier van der Weyden*, Colonia, 1999, láminas 21 y 22, pp. 24 y ss.
- 49) Kemperdick, op.cit., p. 24, epígrafe ilustración 21.