

Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Éditions Gallimard, 2008, 468 pp., ISBN : 978-2-07-034514-4.

JAVIER PÉREZ-EMBED

No sorprende que sea un discípulo de Jacques Le Goff (que en su última trayectoria profesional ha animado en el medievalismo el recurso a la historia del arte: cf. su *Una Edad Media en Imágenes*. Barcelona, 2009) quien haya ensayado la última sistematización del estudio de la iconografía medieval de los siglos XI y XII, en un momento en que las investigaciones al respecto empezaban a multiplicarse: cf. *Espace eclesial et liturgie au Moyen Age* (Baud,A., dir.). Paris, 2010.

La serie de trabajos sobre imaginería pictórica o escultórica del Medievo acometidos en la última década -en muchos de los cuales planeaba la sombra de Émile Mâle- parecía imponer una nueva reflexión sobre principios teóricos. Y es lo que se ha propuesto este miembro del Groupe d'Antropologie Historique de l'Occident Médiévale, avalado por una experiencia investigadora que arranca del análisis de la representación medieval del infierno. La obra no es un manual o una guía con una visión de conjunto sobre la materia, antes más bien se trata de un ensayo metodológico justificado con el análisis monográfico de algunas obras singulares. Por ello resulta imprescindible la introducción en la que perfila el concepto de imagen-objeto. En la declaración de principios teóricos, desmontando el tópico de la imagen medieval como “Biblia de los analfabetos”, parte del explícito propósito de hacer justicia a la expansión y la exuberancia de la figuración durante período de los siglos XI al XIII, formulando como hipótesis explicatoria del fenómeno la acentuación del dominio eclesiástico a través de la dinámica antidualista de la articulación de lo espiritual y lo material.

Siguiendo el consejo del autor, su lectura debe iniciarse por los capítulos que abordan análisis monográficos. En el primero, precisa los tipos de interacción que se anudan entre la imagen y el espacio ritual cuya decoración está constituida por la imagen. Ante todo, unidad sacral, divisiones internas y dinámica axial manifestadas conjuntamente en el edificio eclesial. Luego, la “polarización por el decorado”: diferenciación por los muros del interior y el exterior (bien sensible en el rito de la *dedicatio*), función práctica y simbólica del pórtico.

El estudio de la ornamentación y dinámica axial del espacio ritual es aplicado luego a uno de los mejores conjuntos pictóricos del período románico, los frescos

de la bóveda de Saint Savin-sur-Gartempe, al norte de Poitiers (Capítulo 2). El análisis esboza el estudio de la disposición del ciclo narrativo veterotestamentario (coherente, aunque compleja) y de los múltiples factores que intervienen en la localización de las imágenes. Las escenas de la Creación se han reagrupado para formar un “polo edénico” en la parte occidental del edificio; ampliación de la historia de Noé en el lado oriental, para insistir en el relato del sacrificio, prefiguración del de Cristo. Globalmente, el efecto visual puede describirse como de un fuerte contraste entre el ritmo irregular producido por la agitación de los personajes bíblicos y la rápida sucesión de los fondos coloreados y, por otra parte, la poderosa línea continua que atraviesa el conjunto de la bóveda. El ciclo no está, por tanto, concebido en sí mismo sino proyectado hacia el santuario y “hacia la realización eucarística de las promesas que prefigura”.

En el tercer capítulo, consagrado al estudio de los frescos del Nuevo Testamento de la colegial de San Geminiano (c.1340-43), el autor considera previamente los distintos tipos de disposición de los ciclos pictóricos: en paralelo -donde prima la axialidad del lugar ritual-, el “muro a muro” -impuesto por una exigencia de legibilidad de lo narrado-, o el circular, cuya difusión el autor pone en relación con el peso del temporal litúrgico. En el caso analizado, el recorrido complejo de las escenas neotestamentarias -deteniéndose particularmente en las escenas de la Anunciación y de la Entrada en Jerusalem, donde el artífice ha tejido “plastiquement les liens les plus denses”- permite a Baschet deducir tres factores (combinados en proporción variable) que debe conjuntar el análisis de la organización de los conjuntos pictóricos: la lógica narrativa, las asociaciones temáticas entre las escenas, y la interacciones con el sitio del ritual.

En el cuarto capítulo se plantea la relación entre la aproximación semántica a la imagen-objeto (*iconografía*) y la aproximación pragmática. Partiendo de una crítica de las modalidades reductoras de la disciplina, principalmente de E. Panofsky, se propone reunificar el análisis de las imágenes, al objeto de profundizar más en el mismo, y recurre a la noción de pensamiento figurativo, elaborada por P. Francastel. Preconiza así una “*iconographie relationnelle*” (es decir, una semántica de las redes figurativas imbricada con una pragmática de las imágenes-objeto), cuyo campo de estudio abarca la posición de las figuras, la relación de éstas con el fondo o con el perfil de la imagen, la posición respectiva de las figuras (yuxtaposición, superposición vertical, simetría, confrontación) o las eventuales modalidades de contacto entre las mismas (a través de elementos “sintácticos”, como el color o el vestido), que crean relaciones de homología, asociación o asimilación, oposición, jerarquización y serialidad. Ello sin desconocer la posible multiplicidad de sentido, que da pie a la ambivalencia, la ambigüedad o el sentido genérico.

En la búsqueda de una lógica relacional del sentido, el autor analiza en el capítulo 5 los relieves del pórtico de la abadía de Souillac, centrándose en la representación del sacrificio de Isaac, dispuesta en el parteluz, y en la del milagro

del monje Teófilo (y su conocido pacto con el diablo). Y puede concluir que el conjunto constituye un discurso sobre la autoridad, que pone en juego, plástica y prácticamente, la red de significados en los que se oponen las formas legítimas y las pervertidas de la autoridad. A la manifestación jerárquica del orden y de la autoridad sucede el “circuito” del don y de la gracia, en la figuración de la virtud de la Caridad, de la iglesia de Bourg-Argental (Rodez), estudiada en el capítulo 6. El análisis se dirige aquí a las estatuas-columnas con sus capiteles, cuya identificación figurativa resulta problemática a causa del deterioro. Si evidente resulta la oposición entre la imagen de la Caridad con sus brazos extendidos, al pecado de soberbia simbolizado por Nabucodonosor, el principal despliegue investigador se muestra en identificar el misterioso personaje (de cabeza completamente destruida) de una de las columnas, al que logra presentar –usando las relaciones de homología y oposición, así como por los objetos de que es portador– como una alegoría de la comunidad eclesial de los justos, reunidos en el seno de la Caridad.

En la tercera parte de la obra, explícitamente dirigida hacia una iconografía serial, se plantea la naturaleza de las relaciones *entre las obras*, intentando dar cuenta de la enorme capacidad de invención figurativa de que dispuso el arte románico. Para ello, en el planteamiento teórico que constituye el capítulo 7, establece la necesidad de un análisis serial referido a tres tipos de conjuntos: la red de imágenes constituida por la obra misma (que concierne a los ciclos pictóricos y los pórticos esculpidos, pero también a las series de miniaturas, de letras adornadas y de ilustraciones marginales); el *corpus* construido por el investigador (cuya exhaustividad resulta hoy posible por el desarrollo de la estadística y las bases de datos, que permiten al tratamiento cuantitativo y al cualitativo confluir en el análisis serial), y el hipertema o serie de series. Y ejemplificando este concepto con la vinculación entre las series de la Virgen y el niño, la Paternidad divina y el seno de Abraham propone, frente a la desestimación por J. Wirth de la variabilidad de las imágenes, una serialidad capaz de dar cuenta *positivamente* tanto de la heterogeneidad y las singularidades (siempre relacionales) como de la homogeneidad y las regularidades (siempre relativas). E ilustra esta propuesta con el análisis (capítulo 8) de una serie breve, la música del hombre en el siglo XII, y otra amplia, la de la creación de Eva. En el primer caso muestra cómo en tres miniaturas excepcionales –las que representan el alma y el cuerpo sobre la escala celeste del *speculum virginum* y del *De laudibus sanctae crucis*, y el hombre como microcosmo– el iluminador reelabora la imagen de la primera sobre la base de la correspondencia musical entre el cuerpo humano y el universo, realizando una transfiguración excepcionalmente poderosa del tema de la *música humana*.

El tema de la creación de Eva le permite aplicar el análisis serial para reinterpretar la invención iconográfica de la segunda mitad del siglo XI que supone representar la primera mujer como salida del costado de Adán y no de una de sus costillas (cap. 9). Zapperi, Wirth y Guerreau-Jalabert relacionaron el fenómeno

con un cambio en la relación de dominio entre los sexos producido en época de la Reforma Gregoriana. Pero el análisis serial, combinado con el estudio detenido de la tradición exegética, permite a Baschet matizar la interpretación: la nueva figuración, al establecer un vínculo directo de Eva con Adán –“une procession substantielle sans lien de génération” (p.341)-, acentúa enfáticamente la unidad sustancial entre ambos y con ello viene a servir de manera útil la lectura matrimonial de este tema iconográfico. Pero no sin matices, como lo muestra la pintura mural de la catedral de Anagni, en la que nuestros primeros padres son representados a distancia el uno del otro, subrayándose así la dimensión igualitaria de la pareja humana (p. 334-5). El estudio de la serie lo remata el análisis de una imagen, procedente de una biblia moralizada, que asocia la creación de Eva con el nacimiento de la iglesia, por la intermediación de la crucifixión, proponiendo con ello “une vision synthétique de la conception chrétienne de l’histoire”(p. 339).

No se limita en las conclusiones a una recapitulación de sus hallazgos conceptuales, sino que indica la tarea pendiente para un futuro análisis de las imágenes en el período bajomedieval: la explicitación visual de las paradojas constitutivas de la doctrina y la amplificación de las técnicas de la pastoral (p.350). Para la más amplia contextualización posible de la iconografía medieval procede luego a la diferenciación entre la imagen-objeto, propia de esa edad, y la imagen-pantalla del mundo contemporáneo, caracterizada por su deslocalización y desregulación temporal. Mientras las primeras multiplican las plusvalías de efecto y sentido, a través de las relaciones creadas entre ellas mismas, la pantalla vierte en el mundo actual un flujo de palabras, sonidos e imágenes (sin referentes y “desimbolizantes”) que tienden a anularse mutuamente. Y un voto final: que en el futuro las imágenes, sin evadirse de una historia tumultuosa y creativa, participen en unas relaciones entre los hombres que no sean más que relaciones entre los hombres.

Aun sin constituir un manual en el sentido de catálogo más o menos exhaustivo, el esquema de cuestiones que plantea la obra sí abarca el conjunto de la temática concerniente a la iconografía medieval en su estado actual. Muy útil resulta, por tanto, para orientar la investigación en universidades, como las españolas, donde los estudios sobre la figuración románica empiezan ya a seguir esos derroteros: cf. el nº de diciembre de 2011 de *Anales de Historia del Arte* dedicado a “Alfonso VI y el arte de su época” (J. Martínez de Aguirre y M. Poza Yagüe, eds.).