

LAHOZ, Lucía: *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*, Madrid, Síntesis, 2022. 330 págs. ISBN: 9788413572246.

Elena Muñoz Gómez
(Universidad de Salamanca)

La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval, es el último libro publicado por Lucía Lahoz, catedrática en la Universidad de Salamanca. En él se recogen muchos de los frutos de su larga carrera investigadora y docente de Historia del Arte. Los trabajos que Lahoz viene publicando, al menos desde los años noventa —sobre la práctica gótica, las huellas de la vida cotidiana en la escultura funeraria, imágenes de mujeres y marginados, discursos visuales del poder monárquico y eclesiástico, o la «lectura» de las ciudades como mapas de las formas de relación social— encuentran su eco renovado en estas páginas editadas en 2022 por Síntesis.

En ellas se arroja una crítica historiográfica que reivindica las imágenes como documentos y objetos de experiencia estética, ligados a los contextos materiales donde el arte refleja y moviliza el cambio social. La introducción del libro desarrolla esta toma de posición frente a una Historia del Arte definida como disciplina capaz de clarificar relaciones entre el arte y la sociedad, y «descubrir el alcance del significado de la obra en los procesos de reconstrucción del pasado». Las obras se perciben como «sombras proyectadas de un tiempo y un lugar, si bien, la vida que contienen no es sino fragmentaria». Y el método de acercamiento a ellas se presenta como «inventario de dudas» que se deberían plantear ante cada caso, con una mirada atenta a los lazos que anudan la obra y su entorno. Lahoz, tras los pasos de Francastell, reconoce el exterior de la obra, su ambiente y recepción, determinado y determinante de la conformación de contenidos en el arte y de su interpretación historiográfica, ya que averiguar cuál es la «audiencia» de un discurso visual —demuestra la autora— puede llevar a descubrir al promotor, la intención del programa que cifra para su auditorio, y las razones de la elección de estilos e iconografías. A lo largo del libro se dan ejemplos de cómo esta audiencia influye en la evolución de imágenes, tipologías o modalidades estilísticas, que repercuten de vuelta en la propia imagen social y en los acontecimientos históricos. En fin, la audiencia es problema central de una «historia social del ver en la Edad Media» —cita Lahoz a Castelnuovo— en análisis artísticos donde el contexto local se hace inexcusable.

En otro de los polos de una historia de la imagen, que es también historia del arte de hacer historia, aparecen los promotores. El «revisar la representación del rey como imagen de poder», dice Lahoz, consiste en «entender el poder de la imagen» que hace creer en la legitimidad de un sistema de dominio así relativizado. La monarquía se dota de aura sagrada «en el espectáculo de las imágenes» y, por tanto, la imagen religiosa no es ajena a esta configuración política del discurso del que emanan las representaciones canónicas. Y esta dificultad de distinguir imagen profana/sagrada desde una mentalidad medieval que aúna Iglesia/Estado, es causa de la comunicación fluida entre diversos epígrafes del libro.

El capítulo dedicado a la teoría de la *imagen sagrada* comienza por diferenciar la tradición bizantina y la producción occidental vinculada al dogma eucarístico y al culto a las reliquias, según Belting: imagen como presentación que «se establece en la relación entre el objeto material y el universo inmaterial o fuerza sobrenatural que figura y a la que convoca». La evolución artística de estas *ymágenes* «auxiliares de la vida espiritual cristiana» va a depender del sentimiento religioso, y este se va a ver condicionado por los objetos que son soporte de la oración y buscan provocar emociones, hasta llegar a los mecanismos de identificación y *compassio* de la *nueva devotio*.

Bajo el título de *imagen secular*, Lahoz entreteje varios casos jugando con las nociones de memoria, historia, poder y propaganda. Se parte de una idea agustiniana de *memoria*, como actualización o recuerdo, ligada a prácticas representativas de la monarquía que legitima recíprocamente el poder religioso mediante imágenes a las que se atribuye una presencia trascendente. Por un lado, se atiende al monumento sepulcral como memoria del individuo —vaso comunicante con el capítulo dedicado a la *imagería de la muerte*— y por otro, se desarrolla la función *memoriativa* y relativamente pública de las catedrales góticas, entendidas como «teatros de memoria» en base a estudios de Yates y Carruthers. Como algunos sepulcros regioes, algunas fachadas de catedrales galas representan la autorización bíblica de la dinastía reinante con figuraciones de la estirpe veterotestamentaria, en galerías de reyes donde «anacronismo y ambigüedad se elevaron a categorías simbólicas». Frente estas francesas, la autora señala peculiaridades de las galerías hispanas en su marco político, y analiza, entre otras, la mirobrigense, ejemplo de superposición de connotaciones visuales: David, Salomón y la Reina de Saba se interpretan como personificaciones de la monarquía reinante, y su sentido nupcial bíblico se asume en la función sacramental del mismo pórtico, que «proporciona el decorado monumental pero también su referente», añadiendo el valor judicial de las figuras y la imagen de autoridad real que representan en la linde de repoblación.

La pregunta por el papel que juega la imagen del individuo en la percepción y consolidación del poder monárquico en la Europa tardomedieval, parte de la premisa de que la *imagen histórica* ha sido privilegio de los poderosos y, por tanto, responde a sistemas de gobierno y proyectos personales. La gestación de modelos legitimadores de la dinastía de Alfonso X, y sus normativas en Castilla sobre los «símbolos tangibles de la realeza», del soberano representado como idea de magestad o institución —como en las galerías francesas— más que en un retrato de similitud fisionómica, permite incorporar la teoría de la respuesta de Freedberg a los análisis de estas imágenes, pintadas y esculpidas, y equipararlas con los heraldos en tanto, según las *Partidas*, todas deben ser respetadas como presencias del rey. Entre otras empresas se analiza la estatuaria del Alcázar de Segovia, proyecto neovisigótico de promoción imperial alfonsí, y casos de «escritura de aparato» para la exaltación de la estirpe en los paños descritos en *Castigos y documentos* de Sancho IV, comparados con los medallones de Santa María del Naranco, para terminar con la «apoteosis de la imagen del rey en la Corona de Aragón». La capacidad que tienen estas imágenes de manipular la opinión pública se pondera a partir de la acepción de *propaganda* aplicada a un arte que hace converger lo político y religioso en la idea de legitimidad del rey, que necesita de la sacralización de su imaginario. Galerías de reyes, pero también el culto a reliquias, son

parte de los entramados icónicos que no se limitan a piezas canónicas; buen ejemplo es la *imagen sigilar* y sus funciones jurídicas y antropológicas, que se explican en otro de los epígrafes del libro.

Esta diversidad de soportes y modalidades de la imagen de propaganda se incorpora a una visión histórica geopolítica, para contrastar tendencias, como la escultórica naturalista del emperador germano, las insignias y alegorías de las comunas italianas, o el idealismo dinástico francés, cambios de estilo e iconografía que encuentran su razón en contextos locales. El análisis desgrana programas hispanos, diseñados para atraer adeptos a la causa monárquica expresada en diferentes discursos. El «conjunto ideológico» de Santo Tomás de Ávila, a partir del estudio de Caballero, ejemplifica una doble estrategia, por parte un agente del poder como Torquemada, sobre pinturas como *La Virgen de los Reyes Católicos*: por un lado, recurre a la imaginaria regia para legitimar su institución y dirigir la opinión de la comunidad, y por otro a la imagen mariana —en línea de promociones nobiliarias como la Virgen del Cabello de Quejana— para usarla como testigo sacralizador de una alianza institucional —Inquisición y Monarquía— presentada así como incontestable en el ambiente ideológico de la Cruzada.

En oposición a estos retratos legitimadores, en el libro también se abordan *imágenes infamantes*, coercitivas, deslegitimadoras y, más allá, en los márgenes de la Historia del Arte, se trata de distinguir la imagen secular de la *profana*, o de lo profano, que aparece en los márgenes de las propias obras. El análisis del fenómeno, abordado por Camille, Schapiro o Rico, plantea problemas taxonómicos de lo alto y bajo, culto y popular, insignificancia y programación, decorativo y estructural, lúdico y didáctico, iconográfico y estilístico, y supera un debate maniqueo y logo céntrico acudiendo a teorías sensitivas y psicoanalíticas. Se reconoce la indeterminación de lo que sea voluntad del comitente o de un artista que trabaja para la Iglesia independientemente de su credo y estatus, y la importancia de lo inconsciente, los ambientes y medios de recepción, o las modalidades de representación de temas y personajes carnavalescos glosados por el discurso oficial.

«El problema de la iconocidad del edificio» que plantea Lahoz, también resulta de aplicar el método iconológico, en los límites de la iconografía, a formas no figurativas, tras lecturas de Krautheimer, Ramírez o Moralejo, sobre la *imagen arquitectónica* como forma simbólica. La evolución de la arquitectura medieval es fruto de técnicas, materiales y necesidades habitacionales, pero también de la creencia en valores inmateriales que configuran comunidades de advocación y entramados de citas o «copias» que elevan ese valor del prototipo. En este punto se distingue la imagen arquitectónica *sacra* y *secular*. A propósito de la primera, la lectura de plantas, alzados y ubicaciones, integra ornatos y programas que encabalgan significados, y combina esa visión estática con la dinámica de recorridos procesionales que exceden el edificio, así como sus fachadas se proyectan a la calle, y sus perfiles determinan el *skyline* de la ciudad con soluciones icónicas no siempre funcionales: así las iglesias encastilladas sin más cometido que la ofensiva simbólica. Al hilo de esta utilización de la arquitectura religiosa en beneficio del poder, se explican las catedrales galas como «materialización de la ideología dinástica», y en especial la Saint Chapelle. El apartado de la imagen arquitectónica *secular* pone el acento en el desarrollo urbano y la concentración del

poder cívico en los palacios bajomedievales. Los ambientes locales explican la diversidad de soluciones, la versatilidad de las dependencias y usos privados y públicos de los espacios en comunas italianas, palacios papales, los balcones-marco de Aragón, o la apropiación islámica de la corte de Castilla. Por último, el capítulo se completa con *la imagen del saber* proyectada en las universidades europeas desde el s. XIII.

Bajo título de *imagen esculpida* Lahoz analiza el desarrollo de la portada monumental, desde el santuario cerrado altomedieval, hasta la fachada románica como escultura arquitectónica exterior, diseñada para una «contemplación ambulante». Explica el cambio ligado a circunstancias sociales que se traducen en la función interior, litúrgica, del edificio, y en la planimetría urbana donde se inserta y adonde se proyecta el templo, de manera que las actividades civiles, desarrolladas en las inmediaciones, dan las claves interpretativas del «sermón de piedra» dirigido a la audiencia. También la visión formularia de la enciclopedia catedralicia de Mále, el modelo tripartito de las catedrales góticas se corrige desde la historia social y local en una visión sensible a los lazos entre la obra y su entorno. Compostela, Moissac, Vézelay, Autun, Conques, Burgos o de León, estudiados por Ameijeiras, o Vitoria, bien conocida por Lahoz, cada edificio propone su código a su audiencia y deja de verse como simple trasunto de modelos centrales.

Otros géneros figurativos: del frontal al retablo es un interesante capítulo que enlaza con la idea de templo-relicario que irradiase decorados desde el centro neurálgico del culto en el altar. La historia de la liturgia se hace auxiliar de esta historia de la evolución del frontal románico hacia los retablos góticos. La autora describe estos aparatos como soportes interartísticos de imaginería activa en las ceremonias, y materialización del poder de sus promotores. Distintas condiciones sociales, teológicas y tecnológicas de la liturgia y la paraliturgia, explican las diferentes soluciones: tabernáculos eucarísticos como en Arceniega; piezas ligadas al culto de reliquias y devociones populares, como la Pala de Venecia; obras de marcado valor sociopolítico, como la Maestá de Duccio en Siena; el políptico centroeuropeo del s. XV con Veit Stoss a la cabeza, o las obras del gótico tardío en Oviedo y Toledo, que reintegran a la arquitectura esos aparatos rituales ligados al calendario festivo y la meditación visual.

Las artes suntuarias son coprotagonistas de este relato de la evolución de géneros y tipologías. La arquitectura utópica de la orfebrería y la eboraria, a veces, precede a las innovaciones monumentales románicas, y el material lujoso es intermediario de lo sobrenatural, como es sabido, en la experiencia anagógica de un abad Suger consciente de la *elocuencia de los objetos*. El cuadro de la *Misa de san Gil*, hoy en la National Gallery, es uno de los documentos visuales que permiten a Lahoz recomponer la performance litúrgica que usa este tipo de piezas históricas. El capítulo dedicado a ello profundiza en la «aristocratización del objeto de culto», los contenedores de reliquias, y en las telas que se usan para velar imágenes o revestir espacios, y entablan diálogos con otras artes: pintura y escultura imitan tejidos y fijan así el ceremonial efímero; tapices que magnifican espacios y construyen escenografías narrativas.

Un torrente de *temáticas imaginadas*, en la tercera parte del libro, empieza por las imágenes de los *trabajos y los días* agrícolas y descansos festivos, meses y zodiacos de modelo clásico que derivan en menologios carolingios. A partir de estudios de

Castiñeiras o Le Goff, se nos adentra en la estructura histórica que engarza el tiempo cíclico litúrgico y el histórico o lineal escatológico, en la cosmovisión que permite a la Iglesia conceptualizar el trabajo como penitencia y redención. Ejemplos de calendarios en Salamanca, Compostela, Módena, Ripoll o León contrastan con la representación «del tiempo humano» gótico: «cuadro de género» en proceso de descontextualización y marginación en obras con función no siempre religiosa.

La *imagen del trabajo urbano* gana protagonismo frente al agrícola en las ciudades góticas. Las figuras de comerciantes y artesanos componen un «corpus temporal y moral» en fachadas con representaciones de castigos *ad officium*, vinculadas a las actividades que se desarrollan cerca de ellas. Como parte de este imaginario laboral, *la imagen del trabajo artístico* cuestiona el tópico del anonimato medieval en una crítica al enfoque vasariano, donde Lahoz analiza variedad de imágenes *del pintor*, de la actividad constructiva (el relevo de iluminadores y orfebres por *albañiles y carpinteros* en los siglos XI y XII, hasta el protagonismo que alcanzan los *arquitectos* desde el XIII), y la conciencia de oficio de los *escultores* en representaciones claustrales, vítreas, miniadas, y reclamación de estatus en retratos como el de Anton Pilgram.

Pero el individuo obtiene «derecho a su propia imagen» en la *imaginería de la muerte*. Lahoz entiende los sepulcros góticos como documentos para historiar sistemas de creencias y códigos de conducta, ritos y ceremonias, pero también como detonantes del culto y objetos de rentabilidad. La «topografía funeraria» de un templo lleva una fuerte carga ideológica y social. El retrato funerario de reyes, nobles, obispos, condensa ideas de memoria, fama y salvación, en capillas, como en la Cartuja de Miraflores, que son obras totales diseñadas para exaltar la ideología del poder. Si el yacente es una representación institucional de estatus, más que retrato fisionómico, la imagen del individuo se construye en la representación de relaciones sociales sobre las yacijas que figuran el ritual de la muerte, donde participan cortejos de nobles y clérigos junto a «gente sin historia», objeto de limosna preceptiva en los testamentos, y cuya construcción artística se analiza en el capítulo dedicado a *la imagen del otro*.

Al igual que la imagen de los mendigos sirve para fabricar santos en hagiografías mediante el ejercicio vertical de la caridad, la imagen de peregrinos, lisiados, prostitutas, viudas, enfermos en sepulcros góticos, se convierte en requisito del estatus del difunto. Se trata de grupos coincidentes en un campo representativo, pero no solidarios, una observación importante para entender cómo estas iconografías contribuyen a la construcción de márgenes sociales y afianzan una hegemonía. Lahoz parte de la premisa de que las artes plásticas permiten deducir realidades silenciadas en documentos escritos porque en ellas —especialmente las góticas— se filtran imágenes de cotidianidad fácilmente, no obstante, imaginada desde el centro. Ejemplos de un *orden vigilado* que incluye por exclusión, son los juicios finales de Tudea o Toro, no sólo reflejos de la sociedad, sino herramientas que promovieron cambios políticos. En este orden, el análisis de la otredad religiosa matiza representaciones de minorías musulmanas y judías en distintos contextos ideológicos y económicos, y en relación con el capítulo dedicado a las imágenes del trabajo, se aborda la oposición de *rusticitas/urbanitas*, figuras grotescas del campesinado que surgen en ámbitos urbanos, y son ejemplo más de la construcción del «otro» para elevar el estatus de quienes contemplan esas imágenes.

La antonomasia de la otredad, en el libro, es la imagen de lo femenino, doblado en la antítesis Ave/Eva que teorizó Frugoni. Lahoz reconoce que las imágenes escogidas se refieren a grupos sociales y figuras poco representativas del común, y marcadas por el punto de vista misógino de la Iglesia, pero que sirven para detectar los sesgos de una sociedad jerarquizada: se aborda la imagen de la dama en un marco privado, la mujer activa en la esfera pública, sentidos negativos o positivos connotados según discursos, sus autores o autoras, el papel de las mecenas, y casos de *imagería histórica* como la portada de Santa María la Real de Oite, donde la elección de estilo e iconografía permite a la autora dilucidar la promoción ciudadana de un mensaje inusual, que eleva a la reina sobre el rey, en un momento político determinado.

El arte monástico y conventual, *vida religiosa, monjes e imágenes*, ocupa un capítulo dedicado especialmente al movimiento mendicante, su implicación en la creación de iconografías, sus estrategias de asentamiento, cómo condicionan la topografía urbana, sus tipologías constructivas, su influencia sobre las élites y la devoción doméstica reflejada en el uso de imágenes mendicantes en promociones no mendicantes, o en la fabricación de santos para los proyectos regios. El capítulo termina con epígrafes dedicados a la espiritualidad femenina, la clausura, definitoria del *modus vivendi* que deriva de la ritualización de la cotidianidad en torno a la performance del culto a determinadas imágenes, y de la formación no letrada de las mujeres, como factor que explica en parte el «carácter corporal» de imágenes que reciben un trato emotivo y carnal en una *compassio* visionaria. Tras esto el libro finaliza —porque tiene que finalizar— con un epílogo sobre *pervivencias y continuidades* de prácticas medievales en la modernidad, donde se comenta el uso de las imágenes por Teresa de Ávila. Así se pone en evidencia la «artificiosidad de las divisiones periódicas» cuando se trata de objetos artísticos que competen a cuestiones, como la «mentalidad», que se entienden en «larga duración».

En fin, un libro irreductible a simplificaciones. No es un manual o recetario, acaso una invitación a formular preguntas a cada obra, entendiéndola como fruto de su tiempo y de la narrativa historiográfica. Tampoco es una historia cronológica de los periodos o estilos del arte medieval. Un vistazo al índice da idea del tipo de reflexión que propone. La continua referencia entrecruzada a temáticas y obras es indicio de la riqueza de posibilidades que ofrece el concepto abierto —imagen— que articula los epígrafes. Así se enlazan tan diversos casos con el «frágil hilo que determina cada una de estas categorías». «Somos como miramos», «se piensa en imágenes», dice Lahoz cuando se trata de *pensar la imagen* o el pensamiento que pretende acotar y definir la «vida». A cambio de no complacerse en discursos resabidos, el lector se aventura a andar caminos sugeridos por una escritura con acertada «estructura caleidoscópica de ensayo» y —otro de sus atractivos— conocer una gran bibliografía selecta de la historiografía y teoría del arte, desde los pioneros hasta los planteamientos recientes de la cultura visual.