



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Alcoy, Rosa. *Anticipaciones del Paraíso. El donante y la migración del sentido en el arte del occidente medieval*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017, 492 págs. Ilustr. ISBN: 978-84-946119-6-4.

ELENA MUÑOZ GÓMEZ
elenia@usal.es
Universidad de Salamanca

En un artículo de 1987, la profesora Rosa Alcoy, actualmente catedrática de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona, se ocupó del estudio de las “epifanías extemporáneas” abriendo una importante vía de investigación de la cultura medieval a través de las artes visuales. El libro *Anticipaciones del Paraíso* es un catálogo específico de “epifanías del (o al-) donante”, la publicación más reciente y señalada en este ámbito. Fue editado por Sans Soleil en 2017, ilustrado con más de 450 fotografías en 492 páginas donde se pone de manifiesto la experiencia que otorgan años de dedicación al estudio de estas representaciones. El libro se divide en diez capítulos y dos partes, sugiriendo la estructura del sistema figurativo que se analiza. En él se nos introduce a los mecanismos de representación de las neopifanías para profundizar en ellos a partir del núcleo argumental y figurativo de la Adoración de los reyes magos.

Cada epifanía del donante manipula el modelo ideal en un proceso iconológico que lo diversifica modulando la relación figurativa por la que, según la metáfora de Rosa Alcoy, “los reyes son maestros y el donante es su aprendiz”. Esta relación se observa en obras plásticas, vitrales, esculturas, orfebrerías, pinturas, textiles... A la amplitud del espectro técnico de esta representación se suma un ancho marco cronológico, social y geográfico, que cruza el occidente cristiano de la edad media y el renacimiento, implicando a distintos talleres, maestros, promotores, estilos, variaciones iconográficas que se catalogan. Para interpretarlas, el análisis comparado atiende a múltiples perspectivas. Se recurre a bibliografía general y específica, y fuentes literarias que acotan un marco histórico y religioso. Pero aunque cada obra se considera una “concreción de intenciones” manifestada en una “realidad artística”, su límite histórico y cultural se “expande” en ella y por ella. La autora considera lo inabarcable de un catálogo de tales

características, y así el criterio antropológico y retórico de selección de piezas procura “aislar aquellos ejemplos fundamentales que siguen unas convenciones específicas”.

Las obras catalogadas se articulan en una historia de la imagen abierta en abanico de discursos y funciones determinadas por las “migraciones de sentido” que se producen entre ellas. Y también dentro de cada una, pues la estructura visual de las epifanías las divide en dos planos compositivos y representacionales; está regida por un “sistema de mediación y distanciamiento de las realidades divinas” que representa una “fisura de espacios” y “mundos” ligados por el “viaje epifánico” de magos y donante, o el trayecto humano hacia la imagen de la divinidad. Esta no aparece sólo como icono cultural y encarna vivamente la escena bíblica. El donante se dirige a ella desde un espacio “extemporáneo en la historia” y “al margen del cuadro” sagrado, pero tiende a invadirlo y usurparlo para su promoción individual. Esta estructura cambiante y ortodoxa se ilustra con multitud de ejemplos en el libro, frutos de las “estrategias figurativas” religiosas iconoclastas e iconófilas medievales. Los mecanismos de individualización del retrato que acompañan al proceso iconográfico y teológico se abordan a partir de textos, como las tesis de Juan XXII a cerca de la visión beatífica de alma y otros contenidos que se trasponen en representaciones de almas y cuerpos bienaventurados antes del Juicio Final. El sepulcro de Juan de Aragón en Tarragona y su *commendatio* “inmediata”, con una escultura “clónica del obispo”, es uno de los muchos ejemplos que expresan la relación del alma y la divinidad en sus visualizaciones (corpóreas).

Tras un repaso por el sustrato pictórico italo bizantino, los precedentes lombardos, influencias septentrionales y diálogos interartísticos de la configuración pictórica del tema en el románico catalán, en el libro se define un “nuevo concepto de pintura” a través de miniaturas y murales en torno al siglo XII. Entre los ejemplares se incluyen las obras del maestro de Taüll; su discurso teológico se media en una imagen afín a la primera estética gótica. Estas producciones se enlazan con las de los siglos XIV, XV y XVI pues transmiten las mismas “grandes ideas” siguiendo los precedentes. El catálogo se centrará entonces en el “nuevo realismo gótico” que, partiendo de la visión simbólica románica, “camufla” el símbolo entre “apariencias”.

La clasificación de variantes iconográficas distingue las representaciones en función del rol estamental del donante para retroceder hasta un modelo clerical, pontifical, en el arte paleocristiano. Según la autora, el arte funerario romano, junto a las *proskinesis* del oriente, sienta las bases de las “alternativas” iconográficas de la epifanía del siglo XIII en Europa. Una de ellas será la diferencia jerárquica de tamaño entre lo divino y lo humano que enfatiza la distancia entre planos representacionales. Si bien los primeros donantes, pequeños y al margen, provocan esa “pérdida de unidad de la escena” de la Adoración, se llegarán a configurar otras tipologías influidas por neopifanías e imágenes devocionales. Los ejemplos de Madonas con el Niño o solas ante sus orantes llegan a más allá del quinientos y utilizan diferentes tipos de organización espacial para dar lugar al “encuentro intemporal” del hombre con el dios que recibe sus rezos. Estos pueden ser mediados en una representación de la mirada, o en filacterias. El catálogo

clasifica otros elementos que decantan signos estamentales (donantes reyes o monjes, por ejemplo), o el sexo del donante; el “donante oferente” de la obra donde ambos aparecen representados es otro cliché relevante (remite al tema de los “magos, itinerantes y oferentes”, revisado por Alcoy en 2012). Estos y otros detalles modificados o intrusos en la Epifanía – como los cortejos de santos relacionados con devociones del donante – se interpretan como signos que acentúan el “estatuto del lugar” sagrado en la composición potenciando unos u otros discursos de las neoepifanías. El desarrollo figurativo sigue diversificándose con la “promoción de la anécdota”, introduciendo detalles que vinculan cada representación a la contemporaneidad, especialmente en el realismo simbólico flamenco. Allí los donantes protagonizan escenas donde se disuelven distancias y jerarquías hasta la igualación o confusión de dioses y hombres en “facsimiles de los santos”, hasta llegar al desplazamiento de estos últimos a favor de aquellos. Los Limbourg, Fouquet, van Eyck, van der Weyden, Memling, Sluter, Dalmau, Bermejo, Gallego, intervienen en esta gradual “reconstrucción de un espacio figurativo común”.

El catálogo recorre distintos episodios bíblicos asumidos por las neoepifanías que provocan más traslados de sentidos entre temas. La dualidad emocional y semántica de estos artefactos visuales se explica en la *Traza para una segunda parte del estudio*, segunda parte del libro donde se expone la otra cara del gozo epifánico. La autora advierte: “El relato anticipador descrito por las neoepifanías carece de sentido si no se afianza en el discurso histórico consiguiente y en la verificación figurativa del Cristo sacrificado en la cruz”. Los “ciclos de gozo y dolor: epifanías y crucifixiones” son los polos argumentales y emocionales de la iconografía cristiana. En ciertas obras de los siglos XIV y XV se llega a “invertir la escala figurativa” destacando la Pasión sobre la Infancia, el dolor sobre el gozo, dando pie a los “movimientos iconográficos y traslaciones significativas en torno al Calvario” que también integran a los donantes a los márgenes de la imagen sacra, conquistándola poco a poco. Para dar luz a estas composiciones se retrocede a la “vocación visual” franciscana del siglo XIII, en Italia y otras regiones, a María Magdalena y san Francisco, “custodios” del “estatuto del lugar del pecador”. Analizadas como “juego de realidades representacionales”, estas figuras llevan el discurso por otras iconografías, como los Tronos de Gracia, donde la visión del Crucificado es acceso a la teofanía. La Piedad o el Varón de los Dolores son otras “alternativas” que ramifican la fórmula con adaptaciones de la misma idea epifánica: “traslación significativa del sentimiento del fiel por la muerte de Cristo y, al mismo tiempo, su lugar extemporáneo en el relato”.

La investigación precisa teóricamente este tipo de “reconversión del planteamiento compositivo y la injerencia del donante en el modo de hacer discurrir el episodio que ha redefinido completamente su encaje en la historia”. La iconografía medieval permite la individualización del retrato en una ramificación figurativa hasta convertir la imagen religiosa en un discurso personal, un “espectáculo de actualidad”, a la vez, con un mensaje universalista y conservador. El interés del tema para la historia y la historia del arte, y tanto para el estudio específico de estas representaciones como de la teoría

de la representación, se pone en evidencia gracias al lúcido análisis de estas *Anticipaciones*: la epifanía se define como “forma de aproximación a lo sagrado” que “resume un sistema de creencias”. Si desde hace tiempo se habla de una “naturaleza epifánica de la representación” medieval en occidente -apunta Rosa Alcoy citando a David Freedberg-, cuando se aborda la propia representación de la epifanía se trata de algo mucho más trascendente. En palabras de la autora estamos ante “la misma escritura de lo epifánico y sus múltiples derivaciones directas en un mundo que también es construido a través de las imágenes y las figuraciones”.