

Herbert L. Kessler, *La experiencia del arte medieval*, Akal, Madrid, 2022, 317 págs.

María Carrión Longarela*

Universidade de Santiago de Compostela

Con publicaciones anteriores como “On the State of Medieval art History” cuyas aportaciones se recogen de manera más amplia en *Seeing medieval art* (2004), Herbert L. Kessler ofrece en este nuevo volumen una revisión acerca de la manera de percibir y, por tanto, de entender las manifestaciones artísticas del periodo medieval en concreto, en occidente. El profesor americano incluye en su estudio una aproximación a lo sensorial que está presente a lo largo de todo el libro. El gran número de piezas enumeradas, acompañadas de abundantes ilustraciones, incide en la idea de ver el arte medieval de manera más acorde al momento en el que fue creado y experimentado.

A lo largo de no más de 300 páginas y organizado en nueve capítulos con sucintos títulos, incluyendo un epílogo acerca de la exposición de este patrimonio, se dispone un panorama lleno de objetos, algunos más paradigmáticos como las puertas de Hildesheim o el libro de Kells y otros desconocidos y o más discretos, no por ello menos interesantes, como el relicario con forma de mariposa del museo Diocesano de Ratisbona del siglo XIV. A su vez el contenido se complementa con numerosas referencias a figuras contemporáneas a la Edad Media y con un extenso aparato crítico que facilita ampliar el conocimiento acerca de, prácticamente, cada tema y objeto.

Precisamente, el concepto “objeto” da título al primer capítulo en el que Kessler insiste en desechar la clasificación de artes menores y reclama la vigencia de los objetos materiales como primordiales para el estudio de la historia del arte. Todo objeto merece ser considerado,

* Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela, actualmente está realizando su tesis doctoral dentro del Programa de Doutoramento en Estudos Medievais en la misma institución. Ha finalizado sus estudios en el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte en la Universidad de Salamanca. Contacto: maria.carrion@rai.usc.es

y las muestras que se ofrecen en este capítulo abarcan desde manuscritos a aguamaniles o espejos. En este punto, aspectos como la materialidad y la portabilidad resultan fundamentales, pues son claves a la hora de dotar de significado a las piezas. El valor del objeto está justificado por la teología cristiana de muchas formas ya sea por su directa vinculación con la divinidad, como es el caso de las reliquias de santos o aquellas por contacto de Cristo y la Virgen. Asimismo, las piezas viajan, funcionan como obsequios, y se hacen eco de una red de intercambios culturales. Los exvotos ornán y otorgan un poder mayor al santo mejor obsequiado y otros objetos más modestos como los *souvenirs* de vieira de los peregrinos compostelanos, acabarán por convertirse en verdaderos objetos artísticos.

El segundo capítulo, “Materia” introduce el valor de los materiales como parte inherente y altamente significativa de las piezas. Como destaca el autor en la página 71, “El material refuerza el contenido temático”. Forma y contenido están indivisiblemente ligados mediante el componente material, como sucede con la asociación del color que representa a los propios materiales y, por tanto, comparte su mismo valor, por ejemplo, asimilando el verde a la esmeralda. De esta manera, se hace un uso deliberado de determinados materiales para ciertos objetos, tales como el oro en las miniaturas, como demuestra la personificación de la Ecclesia en una copia del siglo XII del *Scivias* de Hildegarda de Bingen, donde el precioso material la distingue de una reina corriente. Así, en este capítulo se va desgranando a su vez la polisemia de los materiales, algunos tan polivalentes como la madera, vinculada al árbol del jardín del Edén, el arca de la Alianza y la cruz de Cristo. Por otra parte, la mezcla de materiales da lugar a una “retórica de la materia”, tema que ocupó a estudiosos en teología, como Vicente de Beauvais, Alberto Magno o san Buenaventura. Un rico mundo de metáforas en las que, como sucede en el dogma Encarnación, lo espiritual se liga a lo material.

Del objeto a su creador, el tercer capítulo “Elaboración” plantea otro componente del arte medieval: el proceso de creación. Primero se pone el foco en el concepto y etimología de la palabra “artista”, “artifex,” y a lo que supone el acto de creación artística en el mundo medieval. En cuanto al sistema productivo, Kessler entiende el arte medieval como “el producto de una red productiva” en la que el artesano se mueve dentro de un sistema donde los recursos y los límites los pone el promotor. Este puede ser tanto una figura eclesiástica (abades, abadesas, pontífices...), como secular, destacando la monarquía y el papel

encomiable de las monarcas, con numerosos ejemplos como Matilda de Canossa, Leonor de Aquitania, o remontándose al siglo X, la reina Aelfgyfu, esposa de Knut. Otro aspecto tratado es el valor de originalidad en el medievo, y cómo se da forma a la imagen a partir de unos prototipos fruto de la tradición, que se van modificando y variando. Modelos que circulan gracias a la itinerancia de los artesanos y a través de diferentes soportes, como el conocido cuaderno de Villard de Honnencourt, encaminándose hacia la imagen serializada.

La imagen medieval va más allá de su fisicidad y está dotada de espíritu, título del cuarto capítulo del libro. En él se da un repaso a la teoría de la imagen medieval, tratando el valor del arte para el judaísmo y el proceso mediante el que la doctrina cristiana insuflará espíritu en esos objetos materiales para convertirlos en alimento del alma. Entre la enumeración de nombres, destaca Gregorio Magno y su formulación de un arte lícito, la imagen conocida como “Biblia de los iletrados”. No obstante, la naturaleza espiritual de la imagen va más allá de lo didáctico y postulados posteriores como el del obispo Durando de Mende inciden en la capacidad de las imágenes de conducir hacia el ámbito espiritual a partir de una representación material. La palabra se encarga a su vez de dar vida a la imagen y la precisa mediante rótulos y cartelas, como es el caso de los ciclos narrativos del atrio de San Marcos de Venecia, cuyo texto proporciona una determinada interpretación de lo representado. Imágenes que trazan itinerarios espirituales, estableciendo relaciones tipológicas entre el Antiguo y el Nuevo Testamento y que, mediante sus valores emotivos vinculados a lo sensorial, incitan la compasión y el afecto de los fieles. Múltiples ejemplos, una vez más pertenecientes a todas las categorías de soportes, permiten ilustrar el trasfondo polisémico de la imagen, un término complejo, pero que Kessler muestra indesligable del objeto.

El quinto capítulo se ocupa de un tipo de objeto concreto, el libro, un artefacto que constituía en el periodo medieval un verdadero objeto sagrado y suntuario, que entre sus páginas combinaba imagen y palabra. Kessler distingue los diferentes tipos de libros en función de usos y contenido, ya sean públicos como los antifonarios, para el rezo de la comunidad monástica, o privados, como los libros de horas, o también aquellos destinados a usos paralitúrgicos. A cada uso corresponderá un determinado formato. Además, su escasez y modo de producción hacen del libro un vehículo de intercambio entre ciertos grupos y élites. Se otorga gran importancia a la disposición y relación imagen texto, desde la

construcción de imágenes a partir de palabras, como el caso de las iniciales, a las miniaturas de página completa. En los manuscritos, palabra e imagen dialogan se complementan y suplementan, caso de las glosas visuales, como sucede en el Salterio de Utrecht, donde se produce la transposición literal de la palabra al medio pictórico, o de ciertos diagramas teológicos cuya ilustración permite su comprensión sintéticamente. Con ello, la imagen, incluyendo su marco, es un elemento activo dentro del libro; a su vez un objeto de valor material y artístico, como indican entre otros su valor apotropaico y las esmeradas decoraciones exteriores.

Si hay un edificio que marca el periodo medieval material y metafóricamente, este es la Iglesia, título del capítulo seis. A través de numerosos ejemplos, el autor explica la simbología del espacio eclesiástico, limitado por barreras como el coro y dividido en su interior por numerosos espacios que cumplen diferentes funciones litúrgicas a las que se responden las imágenes y objetos que albergan. El autor distingue espacios liminares, como pórticos o fachadas, lugares de tránsito a la iglesia que a su vez encarna la presencia divina y la Jerusalén Celeste. En definitiva, a través de este capítulo se pone de manifiesto que el contenido de las imágenes cobra un significado más preciso al tener en cuenta la topografía espacial de la iglesia. Esta disposición de objetos dentro del espacio eclesial conforma una escenografía que será el eje del octavo capítulo.

Bajo el título “Vida y muerte”, el séptimo capítulo parte de la vida eterna como paradigma del pensamiento medieval y analiza cómo se conjuga con la vida civil. En palabras del autor: “Lo profano y lo religioso se equilibran dinámicamente y se integran el uno con el otro de forma productiva” (p. 231). La existencia de la imagen profana en la Edad Media es muy habitual, “reciclando” incluso imágenes paganas sumamente explícitas, resignificándolas desde una óptica moralizante o, como señala Kessler, usando los temas profanos como señuelo para atraer al ojo y luego conducirlo hacia temas más elevados. La misma facilidad comunicativa se establece gracias a las imágenes anecdóticas o cotidianas, que permiten llegar al fiel de manera efectiva y por ello las órdenes mendicantes las emplearon con predilección. Por último, en esta relación terrenal-celestial se trata el retrato que en la Edad Media responde a la creación de tipos genéricos frente a rasgos

individualizados, codificando retratos simbólicos de élites, indicando un sometimiento o más bien, proyección del yo, en función de su estado.

Tras tratar materiales, contenidos, y espacios, el capítulo “Escenificación”, versa sobre el movimiento que atañe a los objetos medievales. Y es que, lejos de piezas estáticas, el autor plantea una realidad fenoménica, pues: “el arte medieval era supeditado a unos contextos performativos y constantemente era remodelado por ellos”, (p. 257). De esta forma, se incide en las cualidades escenográficas de la liturgia, del drama litúrgico, y en el uso de todo objeto de manera activa. Desde los libros y el proceso de pasar las páginas, a las vírgenes abrideras o a los propios retablos que se cubren y descubren en celebraciones concretas o a determinadas horas del día, el arte responde a un uso dinámico. Las imágenes traducen en términos visuales lo que se dice en la liturgia y además ellas mismas son activadoras de movimiento, como sucede en el ámbito de las peregrinaciones, o en términos espirituales, también son vehículo para el *transitus* anagógico.

Finalmente, en el último capítulo el interés está, no ya en el objeto, sino en el sujeto, y en cómo su percepción es fundamental para cerrar el círculo de la experiencia del arte medieval. A lo largo de este capítulo Kessler se aproxima a la teoría cognitiva, a lo que se percibe y se transmite mediante las imágenes medievales, dirigidas a una vista y percepción instruida y guiada que a través de los objetos recuerda, experimenta emociones y es capaz de ir más allá de una imagen concreta, abstrayéndose hasta el prototipo. Este es el caso del fenómeno *mise en abyme* donde objetos concretos, como una representación acastillada, van de lo particular a lo general y hacen referencia última a la Jerusalén Celeste, el referente último de ciudad. En este capítulo se reserva un espacio a la apreciación estética, abogando por una visión diferente a la que el imaginario colectivo ha heredado del Renacimiento y del siglo XIX, se trata de comprender la belleza medieval desde el concepto de *varietas* y no de canon único y normativo.

Con todos estos aspectos tratados, *La experiencia del arte medieval* concluye con un epílogo en el que el autor analiza críticamente la puesta en escena y representación en la actualidad de las piezas y objetos medievales. Kessler interpela al lector a reconocer el abismo que separa una época tan lejana y diferente como la edad Media de una era icónica como es la actualidad, en la que los valores de reproducción y producción son radicalmente

diferentes. Y es que cabe tener en cuenta que se visualizan más imágenes históricas en un día de las que verían los propios medievales en toda una vida.

No obstante, Kessler invita a reconocer las continuidades entre la actualidad y los objetos tratados en esta publicación, pues aspectos como la emotividad y la materialidad, así como la participación y experiencia del espectador son términos todavía recurrentes en el arte contemporáneo. Sólo atendiendo a estos abismos y continuidades se obtendrá, según el autor, una aproximada experiencia de un arte, de difícil clasificación en cuanto a categorías artísticas, pero que como muestran los epígrafes de los diversos capítulos cabe ser comprendido dentro de otros términos igualmente prolíficos y elocuentes, siempre vinculados a lo sensorial y material. Mediante las extensas enumeraciones y múltiples ilustraciones, de *La experiencia del arte medieval*, supone no solo leer y entender, sino ver y reconstruir emocionalmente el arte medieval.