

RESEÑAS / REVIEWS

José Alberto MORÁIS MORÁN, María Dolores TEIJEIRA PABLOS (coords.). *Academia, educación e innovación en la historia del arte medieval*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020, 231 pp. ISBN: 978-84-338-6662-2.

El especialista en arte medieval Beat Brenk señalaba en un texto esclarecedor sobre la ‘Originalidad e innovación en el arte medieval’ que «reflexionar sobre la innovación significa ocuparse fundamentalmente del problema del cambio». Este planteamiento se formula en el libro ‘Academia, Educación e innovación en la Historia del Arte medieval’ (Eug, 2020), como un reto y como una oportunidad. Tratar sobre la innovación en su doble vertiente, investigadora y docente, no es un concepto novedoso, lleva conviviendo con nosotros desde hace más de veinte años si asumimos un punto de inflexión a raíz de la revolución digital. De esta manera, el argumento central del estudio, así como también parte de su originalidad, radica en focalizar la mirada en el arte medieval, evitando así diluirse en entornos más amplios que no siempre permiten reconocer el horizonte. Desarrollo que se realiza en el libro a partir del caso español casi en su totalidad. Contexto éste que los participantes, historiadores del arte especializados en la cultura del medioevo, han transitado en repetidas ocasiones con demostrada solvencia. Se trata por tanto de una suma de experiencias a partir de estudios de caso exitosos, pero asimismo de caminos de reflexión cabe preguntarse entonces si sería necesario visibilizar también las prácticas que ofrecen resultados adversos. Y así la publicación rehúye convertirse en un simple listado de enlaces que en poco tiempo quedarían obsoletos y también de fórmulas teóricas que no alcanzan su puesta en práctica. Es importante subrayar que la publicación fue gestada en un contexto prepandémico y por ende no constan los múltiples cambios producidos en todas las áreas del saber por exigencia de la COVID-19. De este modo, la obra servirá además para identificar con cierta claridad las modalidades, las similitudes y las diferencias existentes *ante quem* 2020. En todo caso la disciplina, como reconocen los coordinadores, requiere «sobrevivir ante la avalancha de recursos de divulgación, docencia e investigación». He aquí uno de los grandes retos de futuro para la Historia del Arte con el fin de no quedar obsoleta, pero tampoco como simple apéndice (de lo digital o de otras modalidades globalizadoras). Definir sus límites –si esto es posible– y las relaciones se manifiesta como una tarea urgente y una de las discusiones que aparecen como trasfondo en la obra.

El estudio, coordinado por los profesores Moráis Morán y Teijeira Pablos (ULE), investigadores que habían desarrollado estudios previos sobre varios de los apartados tratados en el libro, busca a partir de una tradición académica consolidada ampliar el conocimiento sobre los más recientes métodos de enseñanza e investigación en el arte medieval. Parajes estos últimos que

si bien no yermos en lengua castellana —véase por ejemplo el monográfico de 2018 ‘Humanidades Digitales. Miradas hacia la Edad Media’—, no cuentan todavía con copiosa bibliografía para el ámbito de las artes medievales. Factor que delata el rol e interés de aparición del libro. En realidad, los tres temas en torno a los que se articulan los trabajos, Academia, Educación e Innovación —con la Transferencia visible, si bien no dispone de un apartado específico—, se entrelazan entre sí y no siempre resulta fácil compartimentarlos. En la publicación hay espacio para la arquitectura, escultura, pintura, etcétera, con atención a obras singulares e instituciones concretas, con empleo de las TICs, SIG y 3D, entre otras herramientas necesarias para avanzar en el estudio y en la enseñanza del arte románico y el gótico (el altomedieval queda pendiente para futuros trabajos).

Discriminando por bloques y por capítulos, en el primero, Academia, se aborda la génesis y la evolución de los estudios y la docencia del arte medieval en España; las investigaciones pioneras en la materia para la Inglaterra del *xix*; en el mismo período, pero para el escenario español, la significación de lo medieval como elemento de configuración de la identidad nacional y, por último, en igual cronología, el cometido de los museos provinciales para el conocimiento del patrimonio del medioevo hispano. El segundo bloque, Educación, arranca con un proyecto de innovación docente que escudriña cauces de entendimiento entre la educación secundaria y la universitaria; la coexistencia del sistema educativo tradicional con la enseñanza en línea y semipresencial, así como el valor de los recursos digitales orientados a la formación; en consonancia con este bloque, una propuesta práctica sobre herramientas digitales en el aula y, finalmente, un compendio de varios proyectos de innovación docente basados en la investigación y en la resolución de problemas. En el tercer bloque, Innovación, la simbiosis que se genera entre la consulta de la documentación en modo presencial y la disponible en línea para el campo de la arquitectura; el papel de las bases de datos y el SIG con un estudio de caso concreto en escultura; las reconstrucciones 3D y su relevancia en la transferencia de la información; las bases de datos en línea para los manuscritos iluminados, con sus diferentes aprovechamientos, cerrando el bloque con el capítulo referido a los nuevos sistemas de análisis, la utilidad de los recursos digitales para intentar recomponer el panorama, así como las posibilidades de difusión para avanzar en el conocimiento de los textiles.

Como conclusión es necesario asumir que no existen fórmulas exitosas en investigación y en docencia, pero sí una serie de prácticas que es posible asimilar y aplicar con mayor o con menor acierto en nuestro quehacer. Y conocerlas es un primer avance para su consolidación y mejora puesto que «después de todo, dejar de innovar es una innovación como cualquier otra» (Gérard Genette, ‘Figuras V’). El libro publicado permite recorrer esas posibilidades y es en sí una introspección para la Historia del Arte. *Nolens volens*. Esta circunstancia ya de por sí anima a su lectura y, tal vez, interiorización.

Antonio LEDESMA
Universidad de Oviedo
ledesma@uniovi.es

Stefano RICCIONI, *The Visual Experience of the Triumphant Church: the Mosaic of S. Maria in Trastevere* (Monumenta Mediaevalia, 1), Scienze e Lettere, Roma, 2021, 185 pp., 70 figs.

Stefano Riccioni, profesor de la Università Ca'Foscari-Venezia, nos ofrece en este libro un estudio profundo, culto y exhaustivo del espectacular conjunto de mosaicos absidiales de Santa María in Trastevere. Con él, además, se inaugura una serie, «Monumenta mediaevalia», que se propone ofrecer a un público tanto especializado como general estudios sobre obras medievales de arte visual en un sentido amplio (incluyendo, por ejemplo, la epigrafía). Desde una perspectiva multidisciplinar y con un declarado sesgo antropológico, la nueva serie, que se define como abierta a jóvenes investigadores, tiene la intención de poner en valor los monumentos del medioevo en Europa y específicamente en Roma tanto para la investigación científica como para una adecuada divulgación dirigida indistintamente a residentes o turistas. Ciertamente, que el primer volumen de la *collana* sea una obra de un académico más que consagrado en su especialidad, madurada a lo largo de años y durante estancias en prestigiosos centros de investigación de varios países, le confiere un impulso tan espléndido que sume en la modestia algunos de los objetivos declarados en el texto programático de la serie, que acaso aconsejaría algunas mejoras gráficas y materiales en la edición para estar a la altura de este trabajo inaugural y que, en resumen, anima a desear a esta colección una larga y fecunda vida.

El trabajo, en efecto, excede en mucho los límites de la divulgación científica. Es comprensible, como hemos dicho, al considerar la trayectoria de su autor, en la que descollan estudios de objeto y orientación similares publicados anteriormente, como el dedicado al mosaico de la también romana iglesia de San Clemente. El autor empieza presentando una detallada, compleja y convincente situación de la obra estudiada en el convulso contexto de la Roma de las décadas 1130-1140 y en el marco de la oposición entre Anacleto II (finalmente declarado antipapa) e Inocencio II, el responsable último de la reconstrucción y decoración musiva de la iglesia, por ello figurado en el propio ábside. La trayectoria vital de estos dos personajes permite recorrer el paisaje geográfico, institucional y humano de la Europa de su época, de Roma a Cluny y de Suger a san Bernardo. Sigue el análisis de los elementos decorativos mayores y menores del extremo occidental de la iglesia transtiberina (esencialmente del mosaico del arco triunfal y de la cuenca absidal), ordenados secuencialmente y, nos atrevemos a decir, sin dejar detalle por comentar o interpretar (composición, estilo, formas, colores, textos y caracteres –aquí el autor emplea una aproximación «epiconográfica» de cuño propio–, ejes de lectura, implicaciones simbólicas, litúrgicas y teológicas). La obra, etiquetada en el propio título con el adjetivo «triumfante» –acaso parafraseando los planteamientos de Claussen–, se sitúa así perfectamente en una segunda (o tercera, según los autores) etapa del arte de la Reforma Romana. En resumen, todas las posibles claves para la interpretación del conjunto se revelan al lector, mucho más allá, por supuesto, de lo que requeriría una visita turística.

Pero aún hay mucho más. El autor aprovecha el análisis de esta obra concreta para desplegar el fruto de sus años de estudio acerca del arte de la mencionada Reforma de la Iglesia (la llamada Reforma Gregoriana o Reforma Romana, incluyendo algunos de sus episodios como la Querrela de las Investiduras) y articular de este modo una teoría propia a propósito del tema. Su

enfoque es tanto histórico (consideración y relectura de las fuentes y obras relacionables con el fenómeno) como historiográfico (crítica y discusión de las teorías avanzadas hasta la fecha), de modo que el primer capítulo del libro se erige como un friso historiado por el que pasean no solamente los actores políticos e intelectuales mayores de entre los siglos XI y XIII (Gregorio VII, Pedro Damián, Bruno de Segni, Sicardo de Cremona, Honorio de Autun, Hugo de San Víctor, Ruperto de Deutz, Suger de Saint-Denis, Bernardo de Claraval, Inocencio III...) sino también los historiadores que a lo largo del último siglo han sentado cátedra en el estudio de la materia o de algunas de sus derivadas (Toubert, Claussen, Quintavalle, Kessler... y muchísimos más). Este capítulo se constituye por sí mismo en una lectura altamente recomendable para quien quiera situarse tanto en las coordenadas históricas del fenómeno como en las líneas maestras de su interpretación histórica, evitando ciertos enfoques fáciles, automáticos y omnívoros que en ocasiones han podido difundirse (basados por ejemplo en un dirigismo papal universal, como si un *dictatus papae* de Gregorio VII hubiese fijado de una vez por todas las coordenadas obligatorias del nuevo arte). La rica y atenta lectura de Riccioni, como era de esperar, dibuja un panorama más racional, cambiante, variado y variable, estableciendo una oportuna diferencia entre el arte producido en la ciudad de Roma, escenario de conflictos concretos además de generales, y el verificado en el más amplio teatro de la Cristiandad latina, dentro de un marco cronológico dilatado (entre mediados del siglo XI e inicios del XIII) en cuyo interior es fundamental prestar atención a coyunturas concretas.

Dicho capítulo concluye en la página 37 con una novedosa propuesta, una hipótesis de común denominador de un «arte de la Reforma» (si llegó a existir tal cosa) estimado más adecuado para su definición que otros factores comúnmente invocados, como las imágenes diseñadas para legitimar el poder, los programas de orientación ideológica o las relecturas formales, decorativas o temáticas de la Antigüedad. Sin negar el valor puntual de estos aspectos por separado o combinados, para el autor, «si existió un arte reformado, este podría ser caracterizado por una atención progresiva y consciente prestada por los promotores eclesiásticos hacia las prácticas experienciales de los fieles/observadores, que eran sumergidos en la contemplación estética y hechos partícipes del proceso de elevación del alma, de acuerdo con un proceso desarrollado simultáneamente en el contexto de las actividades litúrgicas». Más que una declaración de intenciones institucionales o políticas, pues, el arte de la Reforma se relacionaría con la tendencia manifestada en aquellos tiempos a realzar los factores de tipo emotivo. Esta propuesta, tan sugerente como osada, no solamente deriva de una lectura inteligente de textos de teólogos e intelectuales de aquella época, a menudo relacionados con la articulación de interpretaciones del propio arte (en la misma página el autor cita por ejemplo unas líneas de Guillermo de Saint-Thierry), sino que se inscribe perfectamente en la tendencia, reforzada en las últimas décadas, a prestar atención a lo experiencial y a lo emocional, tanto en un plano general social y cultural (e incluso comercial) como en la dimensión específica de la historia del arte medieval. Los variados empleos de dicha perspectiva suelen ser ampliamente aceptados, aunque a menudo también ponderados en virtud de objeciones relacionadas con la imposibilidad de restituir con fiabilidad los sentimientos humanos del pasado o el peligro de proyectar al medioevo vivencias, consideraciones o tendencias propias de la contemporaneidad.

En el caso del estudio que nos ocupa, el autor destaca todos los vínculos posibles de la obra tratada con tal planteamiento, no solo con la cita ya mencionada de numerosos pasajes de obras teológicas o espirituales a grandes rasgos contemporáneas, sino también iluminando la resonancia en las imágenes (figuras, rostros, textos, empaginaciones) de circunstancias

propiamente litúrgicas en las que pudiera estimarse la participación emotiva de los fieles. Destaca, en este último sentido, la argumentada relación que se establece entre las variadas fuentes iconográficas y conceptuales del mosaico y de sus componentes y las festividades romanas de la Asunción de la Virgen del 15 de agosto, especialmente la célebre procesión en la que interactuaban el icono cristológico del *Sancta Sanctorum* y otros de María en pose no muy distinta a la reflejada en el ábside transtiberino.¹ Aun así, la fuerza de los factores invocados en esta dirección, como la potencial implicación de los fieles en el desarrollo de la fiesta mediante los cantos litúrgicos, el reconocimiento por parte de estos últimos de los mencionados iconos en el mosaico o bien una percepción y emoción inducidas por el aumento gradual de la luz en la iglesia, regulado por la distribución de las ventanas originales desde la puerta hasta el ábside (que da pie al autor para interpretar, junto con algunos otros factores, la presencia de un incipiente espíritu «gótico» en el concepto de la iglesia tal como la dejó Inocencio II), no consigue a nuestro modo de ver desbancar el sustancial peso de otras claves hermenéuticas de tipo podríamos decir más tradicional, invocadas también de manera sabia y exhaustiva por el propio autor. Así –por limitarnos a unos pocos ejemplos– puede leerse la presencia de Cristo y de la Virgen/Esposa/Iglesia como imagen de la unión entre el Papa y la Iglesia romana y universal; o la de Pedro y de los demás santos en el eje horizontal de la cuenca absidial tanto como reflejo de hagiografías significativas en aquella iglesia y barrio, como vehículos de transmisión de una renovada idea de poder y prestigio del cuerpo clerical, según el espíritu de la Reforma plasmado en varios decretos conciliares anteriores, que se citan; o bien la elección y ordenación de los colores, orientada a manifestar las virtudes cardinales o incluso, en clave prácticamente heráldica, la dignidad papal mediante la combinación de rojo y blanco; o hasta la adopción de ropajes «reformados» como las sandalias pontificales o el posible atuendo de canónigo regular para la efigie del propio Inocencio II. Hay en el estudio muchos más elementos como estos, que permiten proponer sólidamente un anclaje de la obra estudiada en los conceptos políticos, teológicos y visuales al alcance de los teólogos de la época al servicio del Papa. Por ello puede prácticamente asegurarse que su mensaje se dirigía, con éxito óptimo, a los clérigos, *litterati* y personas informadas de cierto nivel cultural. En contraste, aunque la idea sea sugerente, es legítimo preguntarse hasta qué punto percibirían tales contenidos con igual intensidad los fieles que, aun siendo partícipes o espectadores de brillantes ceremonias litúrgicas –que, dicho sea de paso, aunque se modificaran más o menos en aquellos tiempos, eran ya de rancio abolengo, como la procesión del 15 de agosto, ya documentada en el siglo VIII–, acaso no podrían aportar a ello ni una gran conciencia ni altos conocimientos, ni tan siquiera, quizás, el canto de ciertas antifonas que por su complejidad pudiesen ser ejecutadas solamente por una *schola cantorum* de especialistas.

Cada vez más tendemos a pensar que el sentido iconológico de una cierta obra –que, en ocasiones, con suerte, nos parece poder detectar en nuestras pesquisas– puede afirmarse con cierto énfasis solamente en el contexto de su concepción y creación, con algo menos de seguridad en cuanto a su recepción y con una curva descendente en ambos aspectos a medida que corre el tiempo, a menos que se disponga de atestaciones en sentido contrario. Nada impide

¹ La principal aportación del autor en este sentido quizás sea la identificación en el mosaico del tipo mariano presente en el célebre icono del siglo VII conservado en la misma iglesia, con todo lo que ello conlleva también en un sentido histórico muy concreto.

considerar que las razones conscientes y concretas que impulsaran al cuidado diseño y ejecución de tales obras pudieran ser en aquel momento explícitas, incluso explicadas en sermones destinados a los *rustici*; en un segundo paso queda la posibilidad de que las obras, por ellas mismas, pudieran comunicar sin mediación y con la misma precisión tales principios indistintamente a *litterati e idiotae*. Todo ello sin menoscabo, claro está, del margen reconocible a una potencia estética tan destacada como la de los mosaicos de Santa María in Trastevere, acaso capaz –como expresan los teóricos medievales competentemente citados por Riccioni– de elevar anagómicamente el alma de cualquiera, superando todas las barreras. En definitiva, ello no es tan distinto de la acción –no constreñida obligatoriamente a mediación– que la Iglesia siempre ha esperado y espera que produzca en el corazón de los seres humanos el Espíritu Santo, cuyo viento sopla como y cuando quiere (Jn 3,8).

Marc SUREDA I JUBANY
Museu Episcopal de Vic
msureda@museuartmedieval.cat

Iban REDONDO PARÉS, *El mercado del arte entre Flandes y Castilla en tiempos de Isabel I (1474-1504)*, Madrid: Ediciones de la Ergástula, 2020, 376 p. ISBN: 978-84-16242-74-0

La tercera monografía de la colección “Monumentia” de Ediciones de La Ergástula presenta los resultados de la tesis doctoral de Iban Redondo Parés, que fue defendida en la Universidad Complutense de Madrid en el año 2019. El autor, a partir de una formación inusual en las disciplinas de Historia del Arte y de Economía, dirige su investigación sobre el comercio artístico que se desarrolló durante el reinado de Isabel I de Castilla.

Se estructuran los contenidos en tres apartados principales, diversos y a su vez complementarios: la demanda artística (35-92, cap. 2), la oferta artística (93-205, cap. 3) y el mercado del arte (207-309, cap. 4). Pero es relevante también el primer capítulo (21-33) en el que se exponen los fundamentos metodológicos, el estado de la cuestión y la exposición de las dificultades y límites a propósito de las fuentes documentales. El lector apreciará una escritura cuidada y un relato progresivo en el que se va revelando la trama y que enlaza hechos históricos, económicos, sociales y artísticos.

En el capítulo de la demanda artística (35-92, cap. 2) se expone y analiza un marco histórico en el que las obras, el modo de adquisición y los compradores fueron extremadamente heterogéneos. A partir de ocho apartados se atiende a las variables de la población castellana, en continuo crecimiento demográfico, y a los recursos de una etapa de bonanza que condujeron a la promoción y adquisiciones de bienes artísticos. La modificación del sistema impositivo y los cambios políticos y jurídicos de los Reyes Católicos redundaron en la promoción del comercio y del consumo, y auspiciaron el desarrollo de rutas hasta Flandes. Junto con esto, las prácticas devocionales ligadas a la *Devotio Moderna* impulsaron también la producción artística.

En la explicación sobre el mercado artístico se presenta un elenco variado de productos, en su mayoría obras de menor precio, estandarizadas y derivadas de obras carácter genérico, y dirigidas a un elevado grupo de clientes. Fueron producciones seriadas que se correspondían con modos de fabricación y transporte en los que el coste debía ser también reducido. Entre éstos se hallan los de uso personal y pequeño tamaño –como los rosarios y *paternosters*– y aquellos que ornaban edificios o estancias –como los retablos y esculturas–. En cualquier caso, esta producción seriada distaba de los minoritarios encargos de obras personalizadas de los comitentes. El autor presenta y explica la diversidad de materiales y procesos, usos, referencias documentales y obras conservadas a propósito de rosarios, *paternosters*, amuletos y suvenires, estatuillas y ampollas. Pero también libros de horas, retablos, trípticos, portapaces o grabados. Iban Redondo reúne y comenta un impresionante repertorio de obras europeas –y entre ellas hispanas– de esta producción seriada, pero también las identifica en cuantiosos relieves, miniaturas y pinturas de esta época.

La oferta artística (93-205, cap. 3) se estructura en tres apartados: la producción, los mercaderes, y los mercaderes como consumidores de arte. Al comienzo se exponen las evidencias de los modelos, plantillas, moldes, materiales y herramientas que utilizaron los artífices, de los que se conservan unos pocos artefactos y que figuran en representaciones –siglos xv y xvi– de artistas y artesanos en sus talleres o durante el proceso artístico. El aumento de la producción enlaza con el interés por controlar la calidad del producto, que se canaliza mediante las

asociaciones gremiales y que se evidencia con la aparición de sus marcas, visibles y reconocibles por parte de los mercaderes. A estas marcas de una guilda se pueden incorporar además otras, del taller, el mercader o relativas a su procedencia; Iban Redondo nos las señala tanto en obras destinadas a la venta libre como a las contratadas. Estatuas, retablos, mobiliario, objetos de bronce y latón, xilografías y calcografías, libros y cuadernos, textiles, azulejos y cerámica llegan a tierras de Castilla, pero también algunos productos siguieron el camino inverso hacia el Norte de Europa y tierras italianas. Este rico y complejo panorama de producción y comercio se completa con el análisis de la figura del mercader, desde aquellos que estuvieron ligados a la nobleza y realeza a los más modestos de carácter ambulante. Se comenta el uso y exhibición de las marcas de mercader, y del ejercicio del patrocinio artístico, a la manera aristocratizante, en un contexto religioso y en el ámbito privado.

El apartado dedicado al mercado del arte (207-309, cap. 4) pivota alrededor de dos ejes: la diversidad de espacios en los que se producían las ventas –como son las tiendas y las ferias–, y las particularidades de los medios de transporte –embalajes, cargas y rutas–. Se nos dan a conocer las principales ciudades comerciales del área castellana, portuarias o del interior, se valora su topografía urbana, y se exponen las características y variantes de las tiendas y talleres gracias a la exposición de una amplia representación gráfica. Por otra parte, la documentación a propósito de las ferias detalla su regulación, ubicación, periodicidad y características. Y en cuanto al transporte se expone, entre otros muchos recursos, el uso de cajas, toneles, arcas, baúles, cofres, fardos y sacas. En este contexto llama la atención la versatilidad del tonel para todo tipo de productos, desde consumibles hasta objetos de metal desmontados, lienzos o libros. El transporte de las mercancías, y su carga y descarga en puertos marítimos y puertos secos concluye este apartado.

El libro de Iban Redondo analiza los *Arts Markets* de una manera compleja y muy completa. Su planteamiento se aparta de estudios previos, que se centraron en obras artísticas de renombre y en sus relevantes artífices y promotores. Tiene el propósito de exponer la reconstrucción histórica del mercado artístico de forma objetiva y extensa, y por ello son protagonistas las obras de producción seriada, que en demasiadas ocasiones se han dejado de lado. La lectura de su investigación nos permite comprobar, una vez más, hasta qué punto es imprescindible atender a la historia para aprehender el pasado, y ratifica la necesidad de revisar la concepción de un arte medieval de perfil elitista y excluyente. Es una publicación imprescindible para conocer el mundo del mercado artístico tardomedieval, tanto para las prácticas desarrolladas en tierras castellanas como para las que tuvieron lugar en el norte de Europa.

Se aprecia la erudición del autor, pero el relato es ameno y satisface progresivamente las preguntas que el lector pueda formularse. Su publicación estimulará a aquellos futuros investigadores que decidan embarcarse en los *Arts Markets*. Por ejemplo, para investigaciones con un perfil similar que se centren en la Corona de Aragón, y también para otros que sigan su sugerencia acerca de los intercambios mercantiles que se desarrollaron desde la Península Ibérica hacia otros destinos europeos.

Isabel ESCANDELL PROUST
Universitat de les Illes Balears
isabel.escandell@uib.es