

SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío. *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Madrid, Akal, 2014. 297 páginas.

Siempre es de celebrar la publicación de una rigurosa monografía sobre arte medieval, sobre todo cuando se abordan temas sugerentes desde ópticas novedosas, disfrutamos con su exquisita prosa y nos emocionamos con su poética, aún a riesgo de perder el rumbo entre su cartografía ilimitada y su portentosa erudición no apta para principiantes.

Su autora, dignísima émula del inabarcable profesor Serafín Moralejo Álvarez, imparte clases en la universidad compostelana al tiempo que investiga fructífera y apasionadamente sobre el arte medieval hispano, superando desalientos y derribando fronteras. Y así, sin proponérselo, como un amanuense encorvado sobre el teclado, fue componiendo un ejemplar único donde cede la palabra/imagen a tantas voces extinguidas talladas sobre rebeldes piedras o delineadas sobre apergamizadas pieles silentes. Formas decorosas perfectamente situadas que aleccionaron tiernas audiencias y prefiguraron teologales criterios con la ayuda del verso, en el pasar página memorizando el milagro del rogar. Sermones que adoctrinaron almas de muy distinta condición, desde el rústico al campeón y desde el monje al rufián. No es fácil intentar desentrañar los programas iconográficos desplegados sobre las portadas góticas o las páginas de las cantigas alfonsíes. ¿Habremos perdido los manuales de uso anestesiados por las antífonas de la modernidad?

Godofredo de Vinsauf afirmaba en 1210 que los discursos había que “colorearlos siempre por dentro y por fuera”, aunque procurando escoger los pigmentos con sumo cuidado, lo más importante era el “alma de la palabra” y lo de menos el rostro “de cuya apariencia externa no debes fiarte” pues los rostros engañan, igual que la verborrea “finge ser algo cuando no se es nada”, incurriendo en miope deformidad cuando las cosas, vistas en la distancia, no son lo que parecen ser. Metáfora de nuevo cuño que pudo tener su origen en algún *Terencio* ilustrado en el siglo XII cuyo *aediculum* muestra un repertorio de máscaras propias del atrezzo teatral dispuestas sobre los estantes. Entre el arte y la retórica, el cerca y el lejos, sorprende el símil propuesto por la autora al acercar la lupa a los entrelazos del irlandés *Libro de Kells*, entre cuyos azules aparecen ocultos detalles como una pareja de pámpilos gatos que soportan con infinita paciencia malditos roedores encaramados a sus chepas y otros disputándose un queso, premonitoria lección *avant les vitraux* de *subtilis* ornato, *claritas* y *varietas*.

Más allá del decoro, el *ars praedicandi* adherido a las portadas monumentales encuentra excelentes antecedentes en el descabalgado señor Raimon del castillo de Aubin o la atractiva “mujer del cráneo” en las portadas del Juicio Final de Santa Fe de Conques y Platerías en Compostela, pues uno de los objetivos perseguidos por el libro “consiste en demostrar que los principios estéticos que encauzaron los tratados de retórica fueron fácilmente asumidos y asimilados –consciente o inconscientemente– por los clérigos encargados de dictar las trazas de los ingentes programas escultóricos de las portadas catedralicias del siglo XIII”. Pero la predicación facilitó la posibilidad de ponerle rostros a las palabras y formular sermones en imágenes (“Retórica literaria y retórica visual”). O tal vez a la inversa, las elocuentes portadas –algunas subtituladas– pudieron haber contribuido a dibujar en la mente de los predicadores ciertas variantes de patrones formales para organizar el sermón con rotundidad muy edificante y pastoral. Si Gregorio Magno defendió la homilética breve y concisa, los nuevos aires que llegaron con el siglo XIII propiciaron una instrucción más variada, vernácula e instrumental, formulando diferentes niveles de *elocutio* según escolásticas *partitiones*, *divisiones* o *amplificationes*.

La autora se propone rastrear los temas y cualidades que rondan los sermones, analizar las laborales vueltas de tuerca de los grandes talleres y esbozar un marco teórico capaz de hallar soluciones coincidentes en escenarios independientes (“De la homilía al sermón de piedra”). Los responsables de formular los discursos visuales empleados en las catedrales eran clérigos cultos, muchos de ellos formados en las aulas de la Universidad de París, que se las sabían todas en la

práctica del ministerio de la palabra. Otras tantas ilustraciones de manuscritos pudieron haber servido para que los predicadores amenizaran sus sermones con *exempla* extraídos de los bestiarios moralizados, condenando los pecados de la avaricia y advirtiendo sobre los infiernos de la idolatría. No deja de ser evidente que en las portadas de las grandes catedrales góticas, ante las cuales se ejercía el ministerio de la palabra, impensable marco más espectacular, abundaran las imágenes de proselitistas franciscanos y dominicos.

La tercera parte del libro (“Lenguaje poético e imágenes en verso”) se emplea a fondo en comparar las fórmulas tipificadas de la retórica y las poéticas latinas y nacionales con la configuración de las imágenes que ornaron los discursos versificados, capaces de vehicular contenidos líricos y emocionales o relatos narrativos, hallando barbecho feraz en el territorio del folio, manuscritos religiosos redactados en latín y destinados a audiencias cultas que, a finales de la Edad Media, y cuando los versos profanos en lenguas romances alcanzaron carta de autoridad y fueron interiorizados por los nobles, se desplazaron hacia el ámbito de los objetos suntuarios de dádiva íntima (valvas de espejo o arquetas marfileñas) que siguieron los dictados del buen *trobar* de estrófico rimado. Las últimas páginas del texto comparan la versificación y las composiciones visuales, *carmina figurata* encriptados en las vidrieras o las Biblias moralizadas susceptibles de ser analizados como recursos mnemotécnicos. Berenguer d’Anoia asimilaba la lectura provechosa de su libro con el gesto de contemplar un rostro en un espejo para saber rimar.

El texto reivindica la importancia de la plástica castellana bajomedieval, injustamente olvidada por la historiografía internacional, incidiendo en la portada occidental de la *pulchra leonina* –privilegiado laboratorio de experiencias– y sus discursos sermonarios en relación con otros grandes programas monumentales góticos (París, Sens, Rouen, Bourges, Reims o Auxerre), además de poner en solfa las imágenes versificadas de los *Códices de las Historias* de las *Cantigas de Santa María* (1280-84). La magistral portada leonesa fue concebida como un todo por el obispo Martín Fernández, canciller de Alfonso X el Sabio, y su entorno privilegiado, sin duda frecuentado por fray Juan Gil de Zamora, entregado apologista de los mendicantes frente a las reticencias de otros muchos preladados castellano-leoneses, muy reacios a aquellos predicadores que convirtieron las ilustradas portadas en púlpitos privilegiados. No cabe duda que don Martín solicitó los servicios de algunos experimentados escultores familiarizados con los talleres de la Île-de-France, y otros tantos adiestrados en Burgos, para incardinar los sermones pétreos de la triple portada leonesa, tupida glosa de hitos bautismales, exequias funerarias, esperanzas redencionales y ceremonias penitenciales. Al cabo, la portada del Juicio Final en León fue conocida, al menos desde inicios del siglo XV como la “Portada del Perdón”. La portada leonesa de la Coronación de la Virgen podría ser calificada de vernácula metáfora eclesiológica, labrada en un estilo más rígido, parangonable al del tímpano de la Portada de la Majestad de la colegiata de Toro, en contraste con el molondrón lenguaje del Juicio Final de la arquivolta externa, cuyo estilo resulta también perceptible en algunos cinceles de la portada leonesa del Juicio Final, tradicionalmente calificado como “naturalismo expresionista”, apuntando hacia otros discursos visionarios o proféticos presentes en Saint-Denis o Bourges.

De otra parte, para la autora, el equipo de miniaturistas de la corte alfonsí responsable de parir las loas visuales de los *Códices de las Historias* tradujo a imágenes no sólo los tropos y figuras del lenguaje, sino también su rima, convirtiendo las cantigas en verdaderos poemas visuales rimados. Y las laudatorias cantigas de *loor* están genéricamente emparentadas con los *carmina figurata*, parte integrante de un poemario sacro tejido de composiciones escritas en primera o segunda persona, concebido para ser cantado con acompañamiento musical, entroncando así con la tradición del salterio. Los responsables de las miniaturas de las cantigas debieron conocer viejas experiencias mozárabes entre imágenes y discurso en verso (el *Códice de Albelda*), además de otros ensayos como el *Salterio de París* o la *Biblia moralizada* que Luis de Francia regaló a Alfonso X. En suma, que nos enfrentamos ante una “compleja fecundación cruzada de antiguos y nuevos genes” al margen del tiempo y clasificaciones taxonómicas que han blindado su carácter gótico a pesar de su “anacronía”, categoría ganada a pulso por adelantarse a su tiempo, anticipando las alegorías

y metáforas de la poesía amorosa amodorradas entre arquetas, valvas de espejos y peines de marfil labrados en el París del siglo XIV, donde el discurso versificado no precisa ya de apoyatura textual alguna.

Sánchez Ameijeiras gusta recurrir al modelo biológico del rizoma, tipo de tallo subterráneo poblado de fértiles yemas que brota en sentido horizontal, estallando en nuevas raíces y herbáceos nudos difícilmente discernibles de un patrón central aviesamente mimetizado, rizomas que intermitentemente, a veces tras permanecer larvados durante largos periodos de tiempo, revelan sus últimos nudos en un universo que recuerda al de la virtualidad cibernética. Sería así plausible comprender la relación que guardan las composiciones visuales de la edición rica de las *Cantigas* con algunas arquetas de marfil parisinas, compartiendo rima final, repeticiones, paralelismos y gradaciones, aunque las preseas en marfil narren desdichas de amores, secretos y mentiras entre caballeros y damas casadas que subliman mareas de intimidad en sus selectos fetiches, táctiles objetos de cálidos deseos. La autora prescinde entonces de cualquier aparato crítico que refuerce lo obvio: “quizá porque seguimos anclados en una cultura del amor cuyas raíces se encuentran en la Edad Media. Cuando alguien recibe un regalo deseado, lo contempla y lo acaricia, y en la memoria ya no sólo opera la vista sino el tacto”, alivio ceñido a los tocadores de las damas, impenetrables alcobas que el tiempo redujo a secretos del corazón, piezas que los museos han beatificado y santificado. Yertos cofres sellados y hermosos soportes de espejo reconvertidos en asépticos exvotos profanos expuestos en el interior de carísimas vitrinas técnicas, libres de tartamudeces, noches en blanco, sangres, sudores y lágrimas.

Abundantes y cuidadas ilustraciones, hasta un centenar y medio, convierten el texto en un atractivo festín visual que se debe paladear con calma y visitar con tenaz frecuencia, imprescindible necesidad que convierte el libro en un modélico ejercicio de Historia del Arte, de los que sólo se consiguen cuando el oficio del parpadear se convierte en paciente análisis, valiente interpretación –que no mera traducción descriptiva– y sobrada láurea de saber, todo un lujo en tiempos medro e indecoroso ralentí.

José Luis Hernando Garrido
UNED. Centro Asociado de Zamora