



De Cristo. Dos fantasías iconológicas

Fernando R. de la Flor

Madrid, ABADA Editores, 2011.

El presente año de 2012 se cumplen cien de la irrupción de Aby Warburg en el Congreso de Historia del Arte de Roma (1912) presentando su memorable estudio sobre el *Salón de los meses* del Palazzo Schifanoia de Ferrara, en donde puso en evidencia la relación cultural entre el arte y la astrología, hecho que dejó atónitos a los historiadores presentes, acostumbrados a abordar los problemas histórico-artísticos desde visiones atribucionísticas y formalistas. Aquel acontecimiento significó la presentación pública de un proceder que, transformándose con el tiempo, sobre todo a partir de los estudios de E. Panofsky, recibe el nombre de «iconología». La fuerte impronta ejercida por Panofsky, un estudioso perteneciente a la segunda generación del entorno warburguiano, ha contribuido en cierto modo a ensombrecer durante décadas el complejo entramado intelectual por el que transitó Aby Warburg.

Su legado intelectual está siendo recientemente recuperado e incluso reinterpretado y reelaborado por parte de algunos estudiosos, sirviendo como fuente de nuevas especulaciones sobre el fenómeno cultural de la imagen, y no precisamente desde la óptica exclusiva de la Historia del arte.

Con todo, el mundo de Warburg se caracterizó como un entorno interdisciplinar alrededor de un concepto fundamental: el «símbolo». Entendido por él desde una apreciación eminentemente personal como «engrama» mnemónico, estuvo conectado de modo lineal y continuo con algunas formulaciones de otros intelectuales contemporáneos (R. Simon, F.T. Vischer, o E. Casirer), algo que en modo alguno debe ser confundido con el «símbolo» en el sentido de recurso del *ornatus* retórico (la metáfora, la alegoría, el emblema, el jeroglífico, etc.) con el que las epistemologías realistas lo

confunden¹. Desde esta perspectiva puede ser entendido el presente libro de Fernando R. de la Flor, como un libro sobre dos «fantasías iconológicas» –como R. de la Flor las denomina–, que justamente pueden recibir el calificativo complementario de «warburgianas». Como el maestro de Hamburgo, el autor aborda en primer lugar el tipo iconográfico del «Cristo de la Victoria» según la versión del escultor barroco Domingo de la Rioja, manifestado en dos casos –Serradilla en Extremadura y la Capilla la Orden Tercera de Madrid– una imagen de carácter conceptual sobre Cristo, uno de tantos tipos atemporales destinados a expresar un concepto intelectual, y no un tipo narrativo o derivado de una concreta fuente evangélica –aunque R. de la Flor intenta en vano situar temporalmente «en un instante mítico entre la tierra y el cielo, y durante el cual Cristo se presenta a María Magdalena, cuando también irrumpe en la cena de Emaús». Esta imagen es el producto inspirado por la visión de la beata Francisca de Oviedo y Palacios, probablemente influenciada por las especulaciones teológicas de un dominico cuyo nombre no nos ha llegado.

Esta primera «fantasía iconológica» es eminentemente warburgiana, y no tanto panofskiana, debido precisamente a su incidencia en el símbolo, para este caso el de «Orfeo», o «lo órfico» que es percibido como un complejo intertextual trabado en múltiples conexiones de diferentes «efectos órficos» –elocuente expresión que en algún caso utiliza el autor–, cuya confluencia tratará de observar en el tipo iconográfico del «Cristo de la Victoria» como nuevo o *verior* Orfeo. Para ello ha procedido, como bien suele plantear la iconología, «extensionalizando» el símbolo en diferentes facetas, comenzando por poner de relieve los aspectos esenciales de la tradición órfica a partir de

lo representado en las *Geórgicas* de Virgilio, donde queda referido en lo sustantivo el mito órfico, pasando también por el hecho mismo de que el propio Cristo fuera representado primitivamente como Orfeo, una dinámica que «abre la posibilidad de una continuidad, de una constante histórica, en realidad de un *arquetipo* que se despliega en la temporalidad histórica» (p. 38). Pero el autor se concentra con más detalle en la cultura de la Edad Moderna, advirtiendo innumerables registros de lo órfico, desde Juan de Mena y Garcilaso, hasta el *Orfeo* de Pérez de Montalbán, pasando por san Juan de la Cruz, o Fray Luis de León por citar solamente algunos, y con constantes referencias entre estas fuentes modernas y el pensamiento cristiano desde los padres de la Iglesia, como la referencia a san Clemente de Alejandria. En este contexto expositivo, uno de los aspectos, o «efectos órficos» más interesantes será el musical –que junto al amoroso y el «catabático» conforman los tres ejes centrales–; la «magna armonía» de las esferas dispuesta con número peso y medida como modelo para el alma humana «para que como un monocordio entone el sí a la divina voluntad», como expresaba Athanasius Kircher (p. 54). Se trata de referir también la cristianización del mito de Orfeo, algo que afecta a todos los ámbitos culturales: no sólo el literario, también el de las artes visuales. Cristo y Orfeo acaban asimilándose por medio de «un complejo sistema de alusiones morfológicas que finalmente asimilan y funden armónicamente las dos figuras» (p. 72). Los dos últimos capítulos de esta primera parte del libro significarán la completa absorción y transformación de lo órfico a través de la figura de Cristo, quien «ofrece algo más justamente allí donde Orfeo fracasa: promete la *anástasis* de la carne, como hace con Lázaro,

1. Para una visión diacrónica sobre el concepto de símbolo desde la epistemología idealista vid. García Mahiques, R., «Sobre el símbolo y su interpretación», en *Iconografía e iconología*, vol. 2. *Cuestiones de método*, Madrid, Ed. Encuentro, 2009.

cuando sobre él ejecuta y pone en acción su propia esencia y el significado de su presencia en el mundo: 'Yo soy la resurrección y la vida' (Juan 11,25)» (p. 89). La lira de Orfeo se transforma en la cruz del «nuevo Orfeo» como signo de salvación y armonía del universo. El Cristo de Serradilla sostiene su cruz precisamente con aquella mano con la cual Orfeo sostenía su lira, como también ocurrirá, entre otros ejemplos con aquel *Niño de la Pasión* de la Colección Arce (México), en donde éste toca las cuerdas tensadas sobre el mástil de su cruz.

A lo largo de la lectura de este libro, quien suscribe, esforzándose por tratar de entender qué cosa ha querido significar el autor con el término «fantasía iconológica», advierte que es un término hartamente escurridizo. Dentro del entramado de preñadas sugerencias que contiene el libro –como lo es, en general, el estilo literario de R. de la Flor–, uno trata de preguntarse si por «fantasía» debe ser tomada la propia construcción/percepción icónica de Cristo –válido tanto para el «Cristo de la Victoria» como para el «Cristo de las Claras» de Palencia–, o más bien el propio proceder del autor como historiador de la cultura, entendiendo dicho proceder como una especulación «fantasiosa» en el sentido de que –como toda especulación idealista–, resta subjetivamente abierta a nuevas o dispares especulaciones. O quizás, se trate de ambas cosas, puesto que la lectura ofrece motivos para cada una. Incluso algo más, tomando de modo más extensivo la segunda de las acepciones: si entendemos por «fantasía» aquel «sueño para los que están despiertos», como definió Gombrich lo que era sustancialmente el arte.

Quizás de acuerdo con esto último pueda encajar mejor la lectura de la segunda parte del libro, menos «warburgiana» que la primera –aunque también– y más literariamente creativa, de cuya lectura se goza como de un ensayo artístico-literario. Es como ningún otro estudio, una construcción verbal sobre la visualidad de los ico-

nos de Cristo, en donde el elocuente uso del lenguaje, sin perder de vista un argumento claro y estructurado, aviva un gran cúmulo de sensaciones perceptivas, el aspecto –a mi juicio– más valioso del libro. Su centro de atención reside en las imágenes de Cristo articuladas artificialmente, como el «Cristo de los Gascones» de Segovia, entre otros. Aquí trata de «acercarse a los 'efectos' que induce o genera tal figura, sin considerar lo que de divino en ella parece que se sintetiza» (p. 139). Mas acaba poniendo de relieve como «efecto» central de su mitología «la exigencia performativa de desplegar un misterio; la necesidad de una conversión de la materia de representación finalmente en una suerte de 'presencia'» (p. 141), algo que se acentúa en aquellos cristos yacentes como el de Gaspar Becerra de las Descalzas Reales de Madrid, destinados a contener, para la adoración, el «pan de los ángeles». Desde estas perspectivas considera el «Cristo de las Claras» de Palencia, «un cuerpo inanimado que mimetiza la vida o la representa a lo vivo en algún grado, reciclado para una vivencia de tipo cultural» (p. 151). Contrapondrá este Cristo, también móvil, al Cristo de Velázquez con referencia a sendas percepciones de Unamuno verificando en ellos una polaridad de regímenes en cuanto a imágenes sacras: la *via santa* de la imagen velazqueña y la «perversa» de las Claras que hunde en la perplejidad al alma que la contempla –un cadáver humano disecado convertido en imagen sagrada de devoción–, el cual «por el obstáculo que interpone su propia materialidad infamante, no vehicula el 'sublime' deseado sino que, antes bien, lo obtura y abole definitivamente» (p. 170).

Desde la metafísica de la presencia, pasa el autor a considerar la concreta realización artística de las imágenes de Cristo. Es ya un terreno más warburgiano en el sentido de que plantea la cuestión del «títere sagrado» como una *pathosformel* [fórmula de pathos], un símbolo figural de movimiento corpóreo como, según Berrucúa, «un conglomerado

de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social». A partir de aquí, se irán encadenando aspectos diferentes que afectan a la creación de la imagen, como el estudio por los creadores de todos los procesos de corrupción y laceraciones del cuerpo humano desde la creación de la imagen en el siglo XIV, los fines catequéticos con las minorías raciales y religiosas que mantenían prácticas ani-

cónicas, hasta las experimentaciones con cadáveres crucificados. Es central la atención prestada a toda clase de vivificaciones así como a las portentosas y milagrosas. Termina el estudio con dos capítulos que tienen en común la función de la imagen como conector de dos mundos: el de los fieles y el divino, algo que llega a su plena sofisticación en la «composición viendo el lugar» ignaciana, siendo, especialmente las de Cristo, imágenes performativas, es decir imágenes que «piden ser incorporadas eficazmente al 'teatro' (móvil) de la mente».

Rafael García Mahiques
Universitat de València