

## //LA IMAGEN BIZANTINA//

---

SERGI SANCHO FIBLA  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

*L'image byzantine ou la transfiguration du réel*

Tania Velmans  
Editions Hazan  
Paris, 2009  
225 pp.

El último estudio editado de Tania Velmans sigue con la mirada fija hacia el Oriente bizantino y sus formas de expresión. Directora de investigación del CNRS francés y encargada de un seminario en el INALCO (Institut National des Langues et Civilisations Orientales), Velmans ha ido acumulando durante años publicaciones en revistas y libros sobre el estatuto teológico y sociológico de la imagen en el arte bizantino. Todo este caudal lo oímos borbollar en esta nueva obra que, a pesar de sus escasas 225 páginas, arroba por su densidad referencial. Tania Velmans es sin duda la persona indicada para emprender un proyecto tan ambicioso como el que aquí se plantea. Se trata de una revisión transversal de la concepción del icono en casi todas sus posibilidades. La historia del arte deja aquí espacio para la antropología histórica o incluso la historia social.

Osado y a veces generalizador, este libro no obstante consigue atraer la atención y proponer varios y diferentes temas de interés muy plural. El texto, sumamente preciso, discurre a lo largo de cerca de 600 pies de página y 61 ilustraciones en blanco y negro sin pizca de carácter periférico, sino de obligatoria lectura/observación para la comprensión completa de los argumentos. Vemos pues, que no se trata precisamente de un libro de divulgación, aunque las continuas explicaciones referentes a determinadas condiciones históricas quizás vayan encaminadas precisamente a ayudar al asimiento del texto. En definitiva, presentamos aquí uno de esos libros que quedará como título de consulta obligatoria y manual (está acertadamente dividido en abundantes subcapítulos y con un

índice de conceptos extremadamente útil) al que volver para capturar esta “imagen bizantina”.

En el texto se vuelve a aspectos largamente tratados por la crítica como es la sacralización de la imagen en Bizancio a causa de un tal vínculo directo entre la representación y lo representado (el reputado *prototipo*). Sin embargo Velmans en este primer capítulo intenta exponer asuntos “secundarios”, durante años apartados de la historia del arte, no obviando el célebre recorrido por Platón, Plotino, los padres y teólogos bizantinos Atanasio de Alejandría (295-373), Máximo el Confesor (580-662), Juan Damasceno (675-741), etc. En un principio la autora se concentra sobre todo en el rol que adquieren el sueño y la imagen mental en la legitimación de diferentes modelos iconográficos, estudiando a partir de éstos, el índice de libertad del que disponía un creador bizantino.

Seguidamente se pasa al estudio de la relación del espacio y los personajes (creadores y reformuladores de éste). Así vemos la aligeración progresiva de las siluetas (menos exigencia de espacio), respondiendo a una voluntad de desmaterialización del cuerpo, el cual en ausencia de todo otro elemento, reduce la profundidad de campo y libera a los personajes de las contingencias terrenales proyectándolos en un “allá” abstracto.

Esta tendencia se invierte con la llamada revolución de los Paleólogos (s.XIII-XV), un humanismo precoz que apareció ya con la victoria de los iconófilos en el siglo IX. El Cristo en la cruz, figurado hasta entonces vivo, con ojos abiertos e impasible se transformó en cadáver. Esta humanización vino acompañada de una nueva sentimentalidad respecto a la Virgen y santos (y sus respectivas imágenes). Con ello se pasó, según Velmans, de un modo de expresión simbólico a otro de narrativo, aspecto que implicó la necesidad de pintar cada vez más detalles y, por tanto, profundidad. En líneas generales conocíamos ya este recorrido. Lo que nos propone la autora es su fundamentación en obras residuales y no canónicas, al tiempo que le sirve para aseverar continuamente el hecho de que Bizancio no sólo tuvo que romper esquemas iconográficos para participar en esta llamada “revolución de las imágenes” (siglos XII y XIII), sino también mentales, de sacralidad de la forma. No era un problema de técnica (los modelos griegos de los siglos V, VI y VII estaban allí, al alcance), sino de concepción sociológica y teológica de la representación.

En el cuarto capítulo se vuelve a ideas abordadas al final del segundo, cuando se concibe el fondo de oro como la expresión plástica que llevará a cabo no sólo las ideas teológicas sobre la imagen en su dimensión espacial, sino también en el plano temporal. Esta figura simbólica del espacio da paso a toda una serie de estructuras novedosas que suprimen el tiempo inmaterial y hacen surgir modelos como el de Cristo con ojos cerrados (muerto), el calendario y la liturgia o el fin del tiempo (el juicio final); así como la desestabilización de las figuras, que provocaría sensación de movimiento.

Pero es a partir de aquí cuando se nos presenta la parte más novedosa del estudio de Velmans. En estos quinto y sexto capítulos, opera una verdadera antropología de la imagen (sin atribuirle dogmáticamente a Hans Belting), intuyendo toda una serie de inquietudes escatológicas alrededor de los monumentos funerarios. Es también aquí uno de los pocos casos en los que la mirada vira hacia Occidente, representando esta “fijación” casi una virtud teniendo en cuenta la cantidad de estudios sobre Oriente basados en contraposición a Occidente, por tanto, sujetos a estructuras ajenas a su

contexto. Aquí, Tania Velmans, desafortunadamente, cae en tal patrón al enfrentar un cierto “pesimismo occidental” ante la muerte, contra el optimismo oriental en el que se mitiga la dramatización del pecado y la culpabilidad cristiana (concepciones que en Occidente, según Velmans, llevaron a la individualización, a la responsabilidad del individuo y el miedo a la muerte). Quizás ésta represente la parte más débil del trabajo de esta autora, pues aunque el estudio de los retratos funerarios es justo y deja aparte - como en casi todo el libro- prejuicios y presunciones; no sucede lo mismo cuando sus argumentos apuntan a Occidente. La autora aquí no ha considerado estudios renovadores como los de J.C. Schmitt, J. Hamburger o Jérôme Bâschet; y se queda con lo que para nosotros representa la crítica obsoleta que no tiene en cuenta la profunda pluralidad de la *imago* medieval.

Como conclusión, Velmans retoma el recorrido cronológico para descifrar la influencia de las corrientes místicas hesicastas en la nueva transformación de la iconografía icónica. A partir de 1330-1340, el estilo, profundamente alterado por la época de los Paleólogos, empezó a ser retrógrado, inspirado en la pintura de antes del siglo XII. Sin embargo, la autora evidencia claramente que no hubo desprecio por las imágenes por parte de esta antigua mística como se ha dicho largamente, sino que se operó en base a un rechazo a la “contaminación” de modelos griegos antiguos. El hesicazgo, dice Tania Velmans, es en realidad lo que opone Italia y Bizancio en el siglo XIV, caminos divergentes hasta entonces paralelos.