

se le menciona como un proceso de duración definida: “si la condena de los réprobos se distingue por el tipo de pena, la purificación de quienes se salvarán pasando por el fuego se distingue por el tiempo que durará dicha purificación. Para ellos el suplicio purgatorio se prolongará más o menos tiempo según el grado de su amor a las realidades terrenas” (p. 96).

En definitiva, una obra importante en su tiempo, por supuesto, pero aún más trascendente en la configuración del discurso bajomedieval e incluso moderno sobre el tema de los novísimos, que el lector podrá degustar en lengua castellana, gracias a la precisa traducción de José E. Oyarzún, acompañada de una introducción rica en matices, de la que sólo debería matizarse, en última instancia, el anacronismo de referirse a Idalio como obispo “catalán”. Pero tal mínimo matiz no ensombrece, en ningún modo, una edición tan esperada como bien preparada.

Xavier Baró i Queralt

Universitat Internacional de Catalunya

xbaro@uic.es

orcid.org/0000-0002-7222-4519

María Lucía Lahoz, *Visión y revisión historiográfica de la obra de Don Ángel de Apraiz*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2014, 172 pp., ISBN: 978-84-7299-728-8.

En 2014 se publicó esta monografía, *Visión y revisión historiográfica de la obra de Don Ángel de Apraiz*, una investigación de Lucía Lahoz, profesora de estudios medievales en el Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. El libro se escribió en 2009 y, en él, la autora nos presenta su apreciación de la obra de uno de los primeros historiadores del arte hispanos, el alavés Ángel de Apraiz (1885-1956).

Se trata de una crítica de la disciplina histórico-artística que hace emerger la figura del profesor vasco, al tiempo que revisa una historia metodológica de la historia del arte medieval, sin dejarse llevar por la inercia de los discursos consagrados. Tal como Lafuente Ferrari requería de la historiografía artística a mediados del siglo XX, Lahoz lleva a cabo un estudio de “calidades”, que compensa los excesos e insuficiencias de los catálogos “descriptivos” previamente realizados en la materia, basados en “métodos cuantitativos”. Así, la revisión de la obra de Apraiz no descubre nuevas obras de arte, ni documentos inéditos que añadir a los catálogos, sino que desempeña una labor más necesaria.

En el libro se encuentran los principios de la mirada reflexiva que acompaña a una historia del arte crítica, donde Apraiz aparece como “pionero” y “adelantado”, contando con que sus trabajos ya se centraban en el estudio de la metodología y la bibliografía allá por los años 20. Considerando que hoy la historiografía artística adolece de falta de atención a la teoría, Lahoz reivindica los principios cualitativos del método de Apraiz, concentrados especialmente en el capítulo dedicado a sus “estudios de orden metodológico”; aunque este tipo de apuntes teóricos también los encontraremos repartidos a lo largo del resto de la monografía, problemáticas derivadas de los diversos casos prácticos que se analizan.

En aquella historiografía temprana, el interés por la metodología venía facilitado por una Universidad que hoy nos parece interdisciplinar, donde Apraiz tenía una cátedra de *Teoría de la Literatura y de las Artes*. A partir de entonces, el contexto de guerra y franquismo supuso un “retraso” de la historia del arte respecto a otros países europeos, y ello ocasiona en el libro de Lahoz un análisis de las “peculiaridades de la historiografía” española. Éstas se asocian a las problemáticas del método en las que se va a engarzar la obra de Apraiz con las corrientes que influyen, continúan y detractan sus teorías y, a partir de ahí, se desgrena la labor investigadora del profesor vasco. Para ello se recurre a una amplia y variada bibliografía, general y específica de cada caso abordado en el ámbito del arte medieval que Apraiz investigaba, desde los pioneros hasta 2009.

La selección de temáticas en el libro también es fruto de un criterio cualitativo y no cronológico, dirigido a “contextualizar la obra de Apraiz en sus coordenadas” para “calibrar la dimensión de sus teorías”. Apraiz “no fue un especialista”. Si se ha extraído una tríada temática de su obra para articular un índice en la revisión, que se sintetiza en tres campos: “*arte medieval, arte popular y peregrinaciones*”, Lahoz apunta: “ni que decir tiene que no consisten en compartimentos estancos”. La densidad de los trazados que interconectan los capítulos en el libro trasluce lo compacto de la relación de los temas y subtemas que aglutina, y lo transversal en que coinciden las perspectivas de ambos historiadores.

En el *Discurso* de Apraiz para la apertura de Curso universitario en Barcelona (1931), la revisión de Lahoz detecta el esquema de un modelo metodológico recurrente: una catalografía que organiza su material a lo largo de una línea vertical de sucesión temporal (“genética del estilo”) cruzada por el eje de las relaciones sincrónicas entre temas que se presentan en un mismo tiempo y distinto lugar (“literatura comparada”). Ese mapa metodológico, se pone a prueba de las prácticas medievales en los mismos estudios de Apraiz, desde un visor actual. Si aquel hablaba de una “crisis de la historia del arte”, ésta radicaba en los “métodos de aproximación” descriptivos, aún dominantes.

Desde el punto de vista de las múltiples relaciones entre texto e imagen que caben en dicho mapa metodológico, a lo largo del libro se aborda, en distintos casos, el problema de los nombres. Se rechaza la historiografía vasariana para apreciar la vía onomástica, la interpretación de etimologías y condiciones peculiares de autoría reflejadas en firmas e inscripciones de obras ajenas al “concepto elitista de la creación”. Los nombres de lugares ofrecen la misma posibilidad de estudio terminológico, dando un sentido histórico coherente a toponímicos y advocaciones.

Respecto al uso de fuentes literarias, se critica igualmente un método no decantado por el filtro de la localidad, que yerra en la identificación de motivos por un estudio superficial de los textos. En el otro extremo, los estudios formalistas fiados en filiaciones establecidas por enumeración de semejanzas, sin imponer a las plásticas los textos literarios, no dejan de participar del mismo método aproximativo de descripción, y suponen, como la historia vasariana, “la concepción centrífuga de un proceso de propagación de formas” —en palabras de Lahoz— que no se ajusta a los modos de “influencia y fluencia” de los estilos en las prácticas medievales.

Estas críticas a la catalogación descriptiva se entresacan de la propia obra de Apraiz, descubierta bajo el influjo de una historia del arte sin nombres que partía de la lingüística y del formalismo matizados en una *teoría de la visibilidad*, cuyos precedentes y referentes en la historiografía hispana se sientan en la revisión de Lahoz a partir del historiador alavés.

A través de claves iconográficas, onomásticas, topográficas, devocionales, la hipótesis revisada de Apraiz sobre el gótico y el románico en Álava, comienza a articularse en rutas de peregrinación que reúnen imágenes religiosas en diversos soportes, y las hacen discurrir por esos “caminos de espiritualidad” atravesando continentes. Desde la experiencia actual en el estudio de promociones, Lahoz entresaca de los textos historiográficos distintas referencias a mecanismos de manipulación de imágenes, cuyos poderes legitimadores y taumatúrgicos controlan la fe, la opinión, el flujo de las masas, configurando mapas de redes culturales y sedes institucionales en competición por intereses políticos. Los estudios de Apraiz atienden a fenómenos de “desviación” del cauce principal en las rutas de la religiosidad y el arte, superpuestas y cruzadas con aquellas por las que se extiende el poder económico, y el camino del peregrinaje comienza a plantearse en los términos definidos por Serafín Moralejo, “como vía y como empresa”, por la articulación de funciones de una imagen religiosa que se entiende como imagen de culto, objeto artístico y herramienta de proyección social. Esta misma consideración de la *imagen* agudiza la crítica a la historiografía en una contra-hipótesis al fenómeno del peregrinaje, porque la cultura del Camino, según Lahoz, “no explica la totalidad de las imágenes que configuran una obra”.

La misma reflexión se halla implícita en los estudios del profesor vasco, y lleva a valorar el modo en que se cruzan datos históricos y estilísticos en esas investigaciones pioneras, perfilando figuras de promotores y funciones de las tipologías arquitectónicas. Aparecen así las nociones metodológicas de “fluencia e influencia”, que podemos aquí definir como *camino*s de las imágenes que viajan de unos soportes a otros, o como direcciones que toman la iconografía, la técnica, el estilo. Las influencias siempre se dirigen desde el centro (de poder) a la periferia, pero, según Lahoz, cabe la posibilidad de que el estilo fluya, y las tipologías se adopten y se adapten en centros de cultura marginales respecto al gran foco de los estilos históricos. Respecto a la iconografía, el método de análisis de Apraiz ya buscaba activar las funciones específicas de la imagen, sus claves olvidadas, para hallar las dimensiones históricas de los encargos locales.

Podemos ver más clara la inflexión o superación de una Historia de la Cultura hacia la “teoría de los estilos artísticos” en la crítica a la teoría de Apraiz sobre la recurrente iconografía del Caballero. A partir de Moralejo y Bialostocki, Lahoz reconoce el elemento figurativo que Apraiz consideraba tema iconográfico, como “tema de encuadre” (arquetipo que varía de “encarnación” según las situaciones), cuyo campo de interpretación se limita, para el historiador, atendiendo a la ubicación de esa imagen que se presenta, ahora, inserta en el orden de un “programa”. La forma corresponde a la “función” de la obra, y esta relación está íntimamente ligada al significado programado; la función queda inscrita en la forma, comunicada en los programas, y la lectura de lo programado según códigos específicos impide las inducciones generalizadas de las premisas de “la cultura de la peregrinación”, por ejemplo, en las obras.

Aunque no queda explícito en el libro de Lahoz, de la anterior reflexión se desprende aquel *principio de intersección*, formulado por Gombrich: Aplicando la semiótica y la crítica literaria, él postulaba una *primacía de los géneros* relacionada con el decoro y la *función institucional* de las imágenes. Moralejo lo definió como corrector y filtro de posibilidades interpretativas, que no impone la preconcepción de un arte absolutamente programado y confinado al género, pues supone que la *descripción* historiográfica de géneros y programas tiene algo de *interpretativa* o inductiva (Moralejo, 2004, p. 65). Lo programado, en la revisión de Lahoz, no sustituye a ningún otro concepto como premisa metodológica, sino que se construye como nuevo objeto de análisis.

Las dataciones adelantadas o retrasadas, por ejemplo, son un problema derivado de los abusos de inducción programática en la descripción que no tiene en cuenta aquellas indeterminaciones, diacronías ejecutivas, cauces de rotura, sutura, pervivencia de formas y transformación, e induce categorías de análisis de

lo programado en las obras. Poniendo a prueba los programas y sus análisis, en la obra de Apraiz, Lahoz encuentra *principios de indeterminación*, o evocaciones de iconología wagneriana, que desvelan otras “fuentes en la irrupción de la plástica románica”. La misma historiadora indica que, a la hora de releer los textos del profesor vasco, investigaba relaciones artísticas debidas al uso de “modelos, plantillas y transferencias” que daban luz a casos controvertidos de pervivencia de tipos o estilos, fenómenos que dificultan al historiador de hoy la cerrazón de conceptos como el de arte “gótico”, “románico” o “popular”.

Revisando “el Románico” según Apraiz, y tendiendo lazos con la lingüística e historiografía recientes, se resalta la posible equivalencia al “Romance” explorando una vía que profundiza hacia la teoría del estilo, la hipótesis de los *modos*. Los trabajos del alavés desarrollaron un sistema de catalogación y unas listas de influencias y relaciones que buscaban definir “lo genuino del arte vasco”. En la revisión de Lahoz, mientras se rebate la fórmula del “Gótico Vasco” como “falacia en su misma definición”, se contempla el horizonte de un “arte alavés”, pero “no tomado en el sentido de peculiaridad absoluta ni de separación, sino en atención a su extensión y permanencia”. Lahoz revisa los textos de Apraiz que gradualmente aclaran su postulado del “románico alavés”, y acepta, al menos, un “arte románico *en Álava*”, decantando hipótesis de las “influencias y fluencias” del estilo que se ponen a prueba en los análisis de lo popular.

La idea de “arte popular” que se construía en la época de Apraiz, era un derivado categórico de la historiografía y filología del siglo XIX, que confinaba los pueblos a sus fronteras nacionales. Pero en la revisión de Lahoz encontramos corrientes plásticas que atraviesan territorios donde pueblan distintos dialectos, manifestaciones estilísticas que dificultan una definición cerrada del estilo, revierten en lo popular lo antiguo, lo nuevo, lo culto alto y bajo, usan exotismos, escogiendo y construyendo códigos de prestigio y desprestigio sujetos a técnicas de adaptación de imágenes a soportes, materiales y condiciones del entorno, como se advierte, por ejemplo, en ciertos casos del arte mudéjar. De este modo se pone en duda el “alcance” concedido a un arte interpretado como “propio” o identitario de una comunidad, pivotando sobre los ejes de centro y periferia y cuestionando si se decantan o no los “prototipos que cristalizan en modelos”. Estos modelos sí pueden llegar a irradiar un estilo representativo, teniendo en cuenta que su “ascendencia” depende de la “óptica” con que se mire, y en qué época; “lo que se privilegia en un momento o mirada, puede haber pasado al fondo en otros”.

Al abordar las distintas relaciones que se establecen entre forma y contenido de las imágenes en los distintos análisis de Apraiz, Lahoz observa: “no depende tanto de lo que el objeto significa como del modo de representar o significar”.

Se reflexionan los catálogos en su posibilidad de acotar la especificidad de un estilo con modulaciones, estilo como idiolecto: una elección restringida por las condiciones de producción de cada obra, según Moralejo. Estas cuestiones se perfilan en el reenfoque del citado problema de lo programado desde el punto de vista de las *audiencias*, a quienes se dirigen, por esa primacía decorosa, los *modos* de las artes, incidiendo aquí en el estudio de la sociología, pues, escribe Lahoz: “según tal concepción, la jerarquía de los estilos estaría fundada sobre las categorías sociales”. El reconocimiento de la versatilidad de los artistas y la atención a los destinatarios reintroduce en la teoría del estilo el problema de los modos que se aplican desde la oratoria y las artes del discurso, sugiriendo la posibilidad de captar con el método historiográfico una práctica medieval (en 2014 se publicaba el estudio de Rocío Sánchez Ameijeiras acerca de las relaciones entre arte y retórica). De esta manera, en la crítica a los fundamentos de la historia del arte de los estilos, se descubren vías abiertas a una *teoría de la producción*.

No hemos procurado un resumen de lo que contiene la monografía, sino que se ha tratado de entresacar, sintetizar e hilvanar tan sólo algunos de los contenidos teóricos que se encuentran como tejidos en el libro, del que se podían haber seleccionado otras cuestiones. Pero resalta así lo que supone esta publicación en cuanto fuente y ejemplo de labor de historia de la historia del arte. Emprende la crítica de los principios de la historiografía en un gesto de respetuosa reflexión sobre la literatura pionera, y traza por ella un camino de problemas teórico-prácticos que profundiza en una amplia y selecta bibliografía. La crítica se mueve en ambos sentidos y, como se demuestra en esta revisión, “mejora sin duda la investigación artística”.

Se añade a la edición del libro una adenda facsimilar que da ocasión al lector de manejar fragmentos de la obra de Ángel de Apraiz desde puntos de vista distintos. Se podrá confrontarla con el análisis crítico de su meta-historiadora, en una historia del arte inacabada, en diálogo consigo misma.

Moralejo Álvarez, S., 2004: *Formas elocuentes, reflexiones de la teoría de la representación*, Madrid.

Sánchez Ameijeiras, R., 2014: *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Madrid.

Elena Muñoz Gómez
Universidad de Salamanca

elenia@usal.es

orcid.org/0000-0002-4869-1790