



MEDIEVALISTA

N.º 39 | Janeiro – Junho 2026

ISSN 1646-740X

**Mimesis y naturalismos en el Arte Medieval
(XV Coloquio Ars Mediaevalis, Aguilar del Campoo, 10-12
de octubre de 2025)**

**Mimesis and Naturalism in Medieval Art
(XV Coloquio Ars Mediaevalis, Aguilar de Campoo, October 10–12,
2025)**

Elisenda Bautista

Departament d'Història i Història de l'Art
Universitat de Girona
Girona 17004, Spain

TEMPLA Research Team

elisenda.bautista@udg.edu

ORCID: 0009-0009-1244-1587

Data recepção do artigo / Received for publication: 6 de Novembro de 2025

DOI: <https://doi.org/10.34619/py4d-hisg>



Como cada año ha sido un placer escuchar las voces de algunos de los más reputados medievalistas a nivel nacional e internacional. Figuras imprescindibles de la historiografía del arte –de aquellas que aparecen en una bibliografía que se precie– nos han deleitado con sus intervenciones en el XV Coloquio *Ars Mediaevalis*, dirigido por Gerardo Boto (Universitat de Girona), Alejandro García (Universidad de Murcia) y Herbert L. Kessler (Johns Hopkins University). El tema no podía ser más sugerente: *Mimesis y naturalismos en el Arte Medieval*. Michele Bacci (Université de Fribourg), con su propuesta *¿Qué realidad? Sobre los fines miméticos de la pintura religiosa medieval*, reflexionó sobre la distancia y los puntos en común entre las tablas *alla greca*, fuera del tiempo y el espacio, y el ilusionismo incipiente del *trecento* italiano. Sobre la distancia y la proximidad. Los iconos –que igualan en belleza la realidad pero no la muestran tal como es– eran, tal vez, percibidos como más próximos a una realidad divina ultraterrenal; con ellos el fiel podía tener una relación emotiva y hasta, a veces, “curativa”. En el siglo XIII conviven y se fusionan las dos tendencias (en la Toscana del XIII se evoca el mundo bizantino, en el que, a su vez, también hay tentativas de mimesis y perspectivas, y, por ejemplo, podemos encontrar motivos latinos en iconos cretenses). Ya en el *quattrocento*, Bellini intentó acercar las dos tendencias. ¿Existió, pues, tal dicotomía? Bacci sugiere que quizás las dos posturas no fueran tan distantes.

Jorge Tomás (Universidad Autónoma de Madrid) nos ha sorprendido con una interesantísima propuesta: *El primer cuerpo de Polinices, o sobre la temporalidad de la imitación*. El ponente –destacando la parte performativa del arte que a menudo no se contempla– ha analizado la mimesis desde la acción performativa. Cuando se estrenó *Antígona* (441aC, en el teatro de Dionisio de Atenas), estaba en construcción el cuerpo político ateniense encarnado por el Partenón. Tomás argumenta que la obra de Sófocles pone en escena justo lo contrario: el “no-cuerpo”, utilizando el término necropolítica (tal vez siguiendo la estela de Foucault y Mbembe). Pero el cuerpo está en la imaginación del espectador porque este está fuera de la escena, es *ob-scēnus* (según la *Poética* de Aristóteles no crearía catarsis y no sería apropiado contemplar una muerte en el escenario). Aquí la mimesis opera, pues, en la fantasía

del espectador. La historia del arte retrasa la aparición del cuerpo de Polinices hasta 1380, en un manuscrito medieval sobre la *Tebaida* de Estacio: Antígona aparece con el cuerpo muerto de Polinices, como en la *Lamentación sobre Cristo muerto* de Giotto, o como en la fórmula iconográfica de la Piedad. El fantasma de Polinices se ha reencarnado en la iconografía cristiana.

Francesc Granell (Universitat de València) ha presentado un interesante tema: *Semejanza y captación de la fisionomía en los criptoretratos de Juan Fernández de Heredia (+1396)*. ¿Lo físico permitía ver el alma? Juan Fernández de Heredia, gran maestre de la orden de San Juan de Jerusalén, consejero de Pedro IV y de los papas Urbano V e Inocencio VI, manda reproducir sus rasgos más destacados, como su larga barba blanca bifurcada, en las caras de varios héroes y emperadores (de la talla de Hércules, Constantino o Carlomagno) en tres manuscritos encargados por él mismo en el último cuarto del siglo XIV. Las grandes figuras eran un espejo en el que los nobles debían reflejarse ya que eran sus modelos a seguir. El aspecto externo conllevaba los valores del personaje. Así, la fusión de las dos identidades presupone alcanzar también su categoría moral.

Lucía Navarro (Humboldt Universität zu Berlin) ha presentado la ponencia *Inscribirse en el tiempo de la historia: notas sobre algunos casos de mimesis cristiana*. A partir de la obra *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942) de Erich Auerbach, Navarro se interroga sobre imágenes de las pinturas de Bagüés, de los capiteles de San Quirce de Burgos, Ripoll y la catedral de Girona y sobre la iconografía del relicario de San Millán. Analiza formas de construcción de la memoria visual de sus artífices, como por ejemplo la asociación entre el Arca de Noé con el Arca de la Alianza, entendiendo esta última como el modelo ideal en el capitel de San Quirce de Burgos, o la iconografía del Arca de San Millán, donde el santo alcanza la *imitatio Christi* con la realización de milagros.

Herbert L. Kessler (Johns Hopkins University) centró su intervención, *Sex in the Sanctuary: Sin and Salvation in San Marco's Atrium*, en las cadenas de mimesis. San Marco de Venecia se erigió queriendo emular la Iglesia de los Santos Apóstoles, y algunas de las escenas de los mosaicos de San Marco se recrearon, durante la segunda mitad del siglo XIII, a partir de las miniaturas del *Cotton Genesis* (siglo V). A

su vez, las referencias a la iconografía romana son constantes. Concretamente la narrativa de San Marco se incrusta en el arte antiguo en la escena del engendramiento de Caín, que proviene de la perpetuación, en el citado manuscrito, de la antigua pornografía de dormitorio romana (como la de la Villa Farnesina de Roma). El arte cristiano diferencia el sexo improductivo del que tiene como finalidad la reproducción, que forma parte del plan de Dios. El deseo, pues, estaba aceptado y era comparable con el deseo del fiel por seguir a Cristo.

Rocío Sánchez (Universidade de Santiago de Compostela) presentó *Imago Figura, Simulacrum: sobre los límites del parecido* ahondando en las efigies funerarias que implican una individualización, un doble tridimensional de un cuerpo humano, un cuerpo de ficción de material imperecedero sobre el cuerpo real en descomposición. La ponente reflexionó sobre “lo liminal”, “lo ficticio”, “lo material” y lo relacionó con el mundo literario de la época, los *romans courtois*, donde se fantasea con tumbas en las que las efigies cobran vida como autómatas imaginarios. No parece casual su aparición en estos dos campos artísticos: una efigie genera un estado de ficción (*fingere* tanto significa ‘labrar con arcilla’ como ‘imaginar’). La efigie es una anticipación; representa el cuerpo glorificado, regenerado para el momento de la resurrección. Las tumbas evocan también relicarios gigantes: piedras preciosas, esmaltes, plata y bronce dorados, repujados en oro... Sánchez se centró, concretamente, en el estudio de la corte de Champaña durante el último cuarto del XII. Algunas efigies sólo nos han llegado a través de grabados, como es el caso de la tumba del conde Enrique I de Champaña (+1181), que se entrevé entre columnas, siguiendo la estrategia de velar y desvelar de los relicarios que abren y cierran puertas. Las marcas epigráficas convierten también el sepulcro en parlante. Detrás del naturalismo había el deseo de volver a ver al ser querido.

Olga Pérez (Universidad Complutense de Madrid), con su ponencia *Los retratos arquitectónicos en el tardogótico hispano. Memoria, sustitución y mimesis* exploró la memoria y las cadenas de sustitución que crea el paisaje monumental. La ciudad, representada según modelos arquitectónicos que los pintores tenían a su alcance, es representada como lugar positivo donde es posible prosperar. Se puede hablar de particularización, de retratos arquitectónicos como en el caso de la narratología arquitectónica que evocaba Granada como la Nueva Jerusalén, en el siglo XV. Un

edificio o un santo podían también representar una ciudad: este es el caso de la Alhambra representada en la sillería baja del coro de Toledo. Allí se representa un hecho de rigurosa contemporaneidad. Esta representación ensalzaba la ciudad, era propaganda política y cumplía la función de identificación del monarca con el reino.

Laurence Terrier (Université de Neuchâtel) propuso *Quasi viventes : la réactivation des mythes de Pygmalion et de Dédale entre le IXe et le XIIIe siècles* con el objetivo de explorar el cruce de las artes visuales y la literatura –una fuente muy importante que a menudo no se contempla. Además, paralelamente a la literatura en lengua romance se desarrolla el arte de la descripción. Durante los siglos XII y XIII algunas estatuas cobran vida en la literatura –un *topos* de la literatura medieval– como en el mito de Pigmalión. A partir de 1200, la mimesis cristiana intensifica también el naturalismo (las esculturas llegan a parecer vivas) y los efectos ilusionistas, y se reflexiona sobre la ambigüedad de la representación. El paradigma del naturalismo emergente es la estatua de Utta (1243-1249) de la catedral de Naumburgo. La ilusión de vida añade una dosis extra a la naturaleza que Terrier compara con un museo de cera de la época. La representación del ser ausente reactiva su presencia y hasta puede suscitar amor hacia la persona ausente. Nunca se había escrito tanto sobre autómatas y estatuas vivas como en los *roman courtois* y, al mismo tiempo, hubo una auténtica revolución en la escultura. No pudo ser una casualidad.

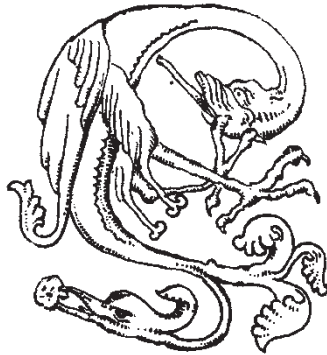
Amadeo Serra (Universitat de València) ha disertado sobre *Natura naturata. Paisaje y mimesis en la pintura gótica hispana de los siglos XIV y XV*. La recepción de Aristóteles en el siglo XIII y el creciente interés por la observación de la naturaleza sentaron las bases de la figuración del paisaje. La naturaleza amplió su territorio con el descenso demográfico del siglo XIV. La *Natura naturata* –ahora un *locus amoenus* en el arte y la literatura– se redescubre: se representa cubriendo los muros de lujosos aposentos de los siglos XIV-XV, se realizan más actividades al aire libre o se abren ventanas y belvederes. El paisaje es modificado, artificializado por la actividad humana: jardines, entornos naturales evocadores del paraíso o inspiradores de poetas. El naturalismo va conquistando espacios de precisión pero la fantasía sigue teniendo un papel fundamental. En esta fase es más importante evocar que centrarse en los detalles; pero paso a paso se adquiere más precisión y aparece el encuadre. En la pintura del norte vemos vistas, ventanas –aún no la albertiana.

Roger van der Weyden no representa ciudades reconocibles sino su propia fantasía sobre esas visiones enmarcadas.

Así pues, aspectos como los límites del decoro, la fidelidad al prototipo, la resignificación o el deseo de perpetuación modelaron, en cada época, aquello que se podía “imitar”. El Coloquio –y el magnífico entorno y la calidez de los miembros de la Fundación Santa María la Real– ha sido muy enriquecedor no solo por la calidad de las intervenciones sino por la relación que se ha establecido con otras disciplinas artísticas, como el teatro en el caso de Jorge Tomás y la literatura en las ponencias de Rocío Sánchez y Laurence Terrier. Para concluir, como si se tratara de una intervención más, fue un placer escuchar las conclusiones en torno al XV Coloquio *Ars Mediaevalis* recogidas por Vincent Debiais de la *École de Hautes Études en Sciences Sociales*. Añadió una guinda: el tema de la sombra, mostrando su representación en una miniatura del Evangelio de Xanten (*ca.* 810). Su adición a una figura u objeto es una clara muestra del intento de reproducir la naturaleza en el renacimiento carolingio. Seguidamente Debiais enumeró una lista de ideas sugeridas en el Coloquio: en la mimesis, como demostró H. Kessler, la cadena de operación se puede complicar mucho; la mimesis consiste en hacer como si; tiene el propósito de ir en contra de la ausencia (como hizo la hija de Butades de Sición); la similitud o el parecido desencadenan la imaginación; en la mimesis –yo diría que en toda representación– existe un deseo; un cuerpo sin vida es un lugar donde pensar la mimesis pues está dentro y fuera del mundo. Para Debiais, cada iconografía contiene las anteriores y las que están por hacer –¡qué idea más bonita!–. Un último apunte para la reflexión: “las obras de arte están destinadas a desaparecer pues no están incluidas en la resurrección”, concluye Debiais.

COMO CITAR ESTE ARTIGO / HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:

BAUTISTA, Elisenda – “Mimesis y naturalismos en el Arte Medieval (XV Coloquio Ars Mediaevalis, Aguilar del Campoo, 10-12 de octubre de 2025)”. *Medievalista* 39 (Janeiro – Junho 2026), pp. 363-369 Disponível em <https://medievalista.iem.fcs.unl.pt>.



Esta revista tem uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).