

RESEÑAS / REVIEWS

Editor invitado / Guest review editor: Marta Serrano Coll (Universitat Rovira i Virgili)

L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel, Actes de la table ronde de Poitiers, 3-4 juin 2005, Cécile VOYER, Éric SPARHUBERT (dirs.), préf. Éric PALAZZO, Turnhout: Brepols, coll. «Culture & Société médiévales», 2011, 396 pp.

Ce volume rassemble des contributions dont l'objet est de préciser nos connaissances sur les relations entre l'espace et le sacré, considérées à travers l'architecture civile et religieuse, à travers le décor monumental figuré et aniconique, à travers les aménagements liturgiques ou bien encore à partir des manuscrits illustrés. L'investigation iconologique ainsi que la prise en compte d'une topographie de l'image en relation avec une topographie du sacré propre à l'architecture religieuse et, parfois, civile (hôpitaux), invitent à une réinterprétation de l'art médiéval en général et, en particulier, de la place de l'image dans l'espace.

L'ouvrage s'articule en quatre parties. La première –*L'Architecture du lieu sacré: valeur iconique, espaces, images*– collige plusieurs contributions qui, chacune à sa manière, réinvestissent l'espace médiéval. Parmi elles il faut signaler la réflexion de C. Roux sur l'arc triomphal étroit dans l'architecture romane traité à travers l'exemple de Jou-sous-Monjou (Cantal). Ce sujet intéresse le thème de l'espace ecclésial dans ses marges, ses frontières et la topographie de son décor sculpté. L'auteur met en évidence des distinctions décoratives entre l'enveloppe et la paroi du monument, entre l'avant et le revers de l'arc triomphal ouvrant sur le sanctuaire, de même qu'elle révèle une distribution distincte du décor iconique et aniconique. Surtout, C. Roux s'éloigne de l'interprétation structurelle (qu'elle ne néglige pas pour autant) en interprétant le recours au rétrécissement de l'arc triomphal à des fins d'individualisation esthétique et spatiale du sanctuaire. D. Sécula investit avec le même regard l'Hôtel-Dieu de Beaune. Rappelant que le fait de recevoir et de soigner les pauvres revenait à recevoir le Christ, l'auteur insiste sur la valeur sacré de la "salle des Pôvres" dans laquelle, par ailleurs, la chapelle ne se distingue pas –par son volume ou son décor– de la salle des malades, renforçant ainsi le rapport entre les souffrants et l'autel.

La seconde partie recentre le débat sur *Les fonctions de l'image dans le lieu culturel*. Elle est composée de deux contributions. Sur le fondement de diverses observations archéologiques, iconographiques et formelles des plaques du XI^e siècle qui constituaient les clôtures

de chœur des églises Saint-Laurent et Saint-Dominique de Zadar, Th. Creissen dévoile les relations entre les formes et les figures choisies et la présence eucharistique célébrée sur l'autel. Ainsi, par leur programme, les clôtures de chœur contribuent à la structuration de l'espace cultuel tout en illustrant de manière convaincante la tendance introduite vers l'An Mil d'une spécialisation des décors. A. Lamauvinière approche comme un "objet global" un recueil d'Évangiles de la fin du XIII^e siècle réalisé dans la mouvance de l'abbaye féminine de Notre-Dame-aux Nonnains à Troyes. Utilisé lors de la cérémonie d'investiture de l'évêque, comme un livre juratoire au cours d'un acte solennel de ce dernier devant l'abbesse, le livre était également porté en procession lors de la fête liturgique des Rameaux et, par conséquent, inséré dans la vie processionnelle. L'évangélaire, dès lors destiné à parcourir la ville, rendait matériellement visible la présence du Verbe de Dieu et permettait à la famille de Saint-Phal –dont plusieurs filles furent abbesses de la communauté et dont les armes figurait sur le plat– de s'inscrire dans la mémoire collective et individuelle. Ainsi s'éclaire la phrase liminaire de l'auteur: "Le livre liturgique ne peut être pleinement appréhendé qu'en étudiant le contexte liturgique et les pratiques sociales qui l'entourent".

La troisième partie, consacrée à *L'image et son milieu*, est introduite par une contribution de P. Brudy sur le décor peint conservé dans le réfectoire du prieuré de Ronsenac. L'auteur analyse ce décor constitué d'un moine assis devant un lutrin, d'Adam et Eve chassé du paradis et de la représentation de l'Agneau soutenu par deux anges, à la lumière de son emplacement et de l'usage du réfectoire. Partant du postulat de l'attribution de la baie décorée au lieu de la lecture, l'association des scènes prend tout son sens. Le sujet des images choisies est centré sur le thème de la nourriture. La représentation de l'expulsion d'Adam et Eve met le moine en garde vis-à-vis des excès de la table. L'Agneau, ou, plus précisément, le Christ-Agneau, est le Christ du banquet eucharistique. Enfin, l'identification du moine assis devant un lutrin au moine lecteur est justifiée par la fonction même du lieu, mais encore, parce que c'est dans la *lectio divina* que l'âme trouve sa nourriture. C. Voyer revisite quant à elle les images peintes de la crypte de Saint-Aignan-sur-Cher. Elle met en évidence un réseau d'images activé par des "connexions transversales" et ordonné par l'espace sacré. "Toutes les images se nouent à partir du motif de la conque absidiale de la salle centrale et s'articulent autour de la définition de la confession, mais d'une confession orchestrée par des prêtres". L'auteur de conclure: "Dé détenteurs du pouvoir de soigner les corps, les chanoines possèdent, en outre, un pouvoir bien supérieur: celui de soulager les âmes. Lavé de ses péchés, le malade pouvait espérer guérir. En raison de la *cura animarum*, les chanoines de Saint-Aignan se pensent et présentent au centre du dispositif du Salut. La confession est donc le nœud thématique central du décor peint de la crypte [...]".

La dernière partie renforce l'idée maîtresse de l'ouvrage par une investigation à travers la *Structure de l'image et rapport avec l'espace sacré*. V. Debiais aborde "Les inscriptions peintes à la voûte de la nef et dans la crypte de Saint-Savin-sur-Gartempe". L'approche proposée se consacre aux inscriptions comme acte de communication dans un rapport du texte à sa matière réceptrice comme à sa technique productrice. L'étude des inscriptions peintes de Saint-Savin est ainsi menée pour son contenu, sa forme et son historicité afin de comprendre ce que donne à lire l'inscription, les moyens déployés pour assurer cette transmission (paléographie et linguistique) et son intégration dans un ensemble iconographique et un cadre architectural. Il résulte de son analyse que les inscriptions contribuent "à la mise en ordre visuelle et sémanti-

que de l'image" surtout lorsqu'il s'agit d'un discours narratif. L'auteur de conclure: "Si la page est paysage –c'est l'un des sens médiolatins du terme *pagina*– l'écriture est *iter*, mouvement mais surtout cheminement spirituel". A.-O. Poilpré propose quant à elle une réflexion sur la manière dont la structure de l'image exprime la conception du pouvoir royal. Elle revisite ainsi les représentations de Charles le Chauve trônant des Bibles de la Bnf et de Saint-Paul-hors-les-murs, du *Codex Aureus* et du *Psautier de Charles le Chauve*. Insérés dans les Evangiles, les portraits attestent l'imbrication de la fonction royale dans une vision chrétienne du temps et du monde. Plutôt que dominant l'espace sacré du manuscrit, la figure royale et surtout la fonction royale s'y définissent pour y être circonscrites. Au lieu de réduire ces images de majesté à une simple exaltation de la personne royale et de l'apparat aulique, M.-O. Poilpré propose donc une interprétation de ces portraits comme l'évocation d'une société médiévale en attente de la Parousie. C'est justement à la question des Fins dernières que nous invitent R. Del Porto Ortuzar et S. Biay par une réflexion sur la structure narrative des chapiteaux hagiographiques du cloître-cimetière de San Pedro de la Rua à Estella. Ils proposent une étude, non pas comparative, mais contextuelle des chapiteaux de ce cloître du XII^e s. Les auteurs procèdent ensuite à une identification précises des scènes dévoilant Pierre qui s'échappe de la Jérusalem terrestre, André qui s'assure de mourir en martyr pour mieux rejoindre les cieux et Laurent qui en fait autant. Ces chapiteaux semblent dès lors constituer une série intégrant à une trame narrative des rapprochements sémantiques à portée ecclésiologique mise en œuvre à la faveur de jeux subtils sur la succession des épisodes et l'orientation des scènes. Ces images éclairent ainsi l'un des cloîtres funéraires les plus précoces.

Ce volume constitue un outil de référence pour la méthode d'analyse et la connaissance de la production iconique et aniconique du Moyen Age. L'image-lieu, l'image-objet, l'image-espace, l'image-texte; bref, l'image intrinsèquement liée à son environnement et à la fonction de celui-ci est investie avec succès.

Dr. Arnaud Timbert
Université de Lille 3

Achim TIMMERMANN, *Real Presence. Sacrament Houses and the Body of Christ c. 1270-1600*, Turnhout: Brepols, 2009, 442 pp.

La reciente monografía *Real Presence* (2009) de Achim Timmermann, investigador de la Universidad de Michigan en Ann Arbor, responde a un desiderátum que había existido en el campo de la arquitectura y del arte religiosos desde hace varios decenios. Sobre varios elementos en el interior de iglesias medievales, como por ejemplo pilas bautismales, altares y retablos, canceles de coro, sillerías, etc. ya se había generado una literatura profesional considerable, pero ésta seguía haciendo falta en el caso del tabernáculo eucarístico. Desde los estudios de Joseph Hertkens (1907) Felix Raible (1908) y Erika Baare Schmidt (1937) sólo han aparecido algunas tesis doctorales sobre tabernáculos en regiones específicas, como Hesse y la Cuenca del Rin central (1937), Westfalia (1942) Franconia (1948) y Austria (1991). Con su libro ambicioso, Achim Timmermann se ha fijado como objetivo describir e interpretar el desarrollo del tabernáculo eucarístico desde el siglo XIII hasta el siglo XVI en Europa. El fenómeno del tabernáculo como elemento separado en el interior del templo se produjo sobre todo en Alemania y regiones limítrofes (Países Bajos, Alsacia, los países alpinos y varias partes de Italia, Bohemia, Eslovaquia, Polonia y las tierras alrededor del mar báltico). En Inglaterra, Francia, grandes partes de Italia y en la Península Ibérica, la práctica y las formas de la reserva eucarística se desarrollaron de forma muy distinta. Consiguientemente, este libro presenta, en esencia, la historia del tabernáculo eucarístico medieval en el Sacro Imperio Romano Germánico y en Escandinavia.

Como receptáculo de la Reserva eucarística, el tabernáculo era considerado como uno de los más importantes elementos sagrados del templo medieval. Como foco para la devoción eucarística fuera de las misas, para el creyente, el tabernáculo debió de haber tenido un estatus comparable –o incluso más elevado– que el altar mayor. En él, se guardaba permanentemente el cuerpo de Dios y allí fue donde el creyente pudo obtener acceso (visual, pero directo) a la realidad divina –por esta razón la fórmula *Ecce panis angelorum* (“mira el pan de los ángeles”) fue una de las inscripciones más habituales en ellos. Timmermann presta mucha atención al aspecto visual del tabernáculo, tal como lo hizo también, y más explícito aún, en su tesis doctoral, no publicada, *Staging the Eucharist*, defendida en el Courtauld Institute of Art en Londres en el año 1996. El autor articula la importancia del tabernáculo para el devoto medieval de forma concisa y precisa: “*manducatio per visum* no longer necessarily required the mediation of a priest, and because the Host had temporarily lost its kinetic momentum (i.e. was no longer elevated or carried in procession) it could afford a more profound and satisfying viewing experience” (página 7).

El primer capítulo del libro contiene muchos datos valiosos sobre la liturgia y la práctica devocional que urdieron el contexto funcional del tabernáculo medieval. En esta sección bien documentada y profusamente ilustrada hay muchas aportaciones de provecho, no sólo para el historiador del arte, sino también para el medievalista y el historiador de la iglesia, la cultura y las mentalidades medievales. Timmermann, consecuentemente, se centra en la relación entre formas, funciones y significados, por lo cual coincide con los colegas –que, por otra parte, son legión– que se mueven en el campo del “arte y liturgia”. A veces, sin embargo, su aproximación simbólica induce al autor a error, como por ejemplo en el caso del tabernáculo de Dalhem

en la isla sueca de Gotland, donde Timmermann basa su interpretación en la similitud entre este tabernáculo y algunas portadas monumentales: “When the tabernacle door was opened, viewing the species through this festive architectural frame must have been akin to a spiritual procession or *introitus*, leading to an antechamber of Heaven itself”. Sin embargo, las formas arquitectónicas de este tabernáculo son producto del romanticismo de finales del siglo XIX, lo que, obviamente, invalida su argumento. El hecho de que la torre-tabernáculo de Väte, también en Gotland, sea hexagonal en lugar de octogonal, puede haber llevado a Timmermann a otras conclusiones con respecto a su valor simbólico. Ambos casos ilustran cómo algunos razonamientos parecen haberse producido de forma precipitada.

El verdadero eje argumental del libro, el tabernáculo arquitectónico entre alrededor de 1430 y 1600, se desarrolla de forma exhaustiva a partir de la página 63. Los capítulos 3 y 4 tratan, a modo de díptico, la historia del tabernáculo tardogótico en forma de torre, formulación con arquitectura propia que era tomada de la arquitectura religiosa, pero que contenía un simbolismo y un significado iconográfico aún más profundo. El análisis se basa en ejemplos bien conservados, o sobre los cuales existen muchas fuentes escritas. De forma muy cautivadora, Timmermann logra evocar el contexto espiritual en el que se originaron los tabernáculos torreados y el marco funcional en el que fueron empleados. No sólo los ejemplos clásicos, como los de la catedral de Ulm, San Lorenzo de Nuremberg o San Pedro de Lovaina, sino también los de lugares menos conocidos en Eslovaquia (Levoča, Bardejov) y en una serie de localidades de Westfalia, Renania y Franconia cuyos conjuntos también son revisados. En el capítulo 5, dedicado a la “Eucharistic Architecture in the Provinces”, el lector puede disfrutar de una gran cantidad de tabernáculos-nicho y tabernáculos-torre sitios en establecimientos menores, la mayoría desconocidos por completo fuera de la propia región.

No resultan completamente nítidos, sin embargo, cuáles son los principios rectores según los cuales se ha organizado la discusión, más o menos cronológica. La priorización de elementos formales define automáticamente una cierta aproximación geográfica, pero la abundancia de ejemplos analizados en ocasiones confiere al libro un carácter un tanto casuístico. Asimismo, el límite entre forma e iconografía no siempre se mantiene con el suficiente rigor. Aunque las imágenes empleadas alrededor de los tabernáculos también se discuten en los capítulos 3 y 4, los capítulos 6 y 7 se dedican en su totalidad a la iconografía. Aquí, la pesquisa temática saca a la luz muchos datos nuevos, junto a otros motivos ya conocidos aunque ilustrados con nuevos ejemplos.

La presentación de semejante abundancia de nuevo material resulta, sin duda, uno de los puntos fuertes del libro. El capítulo 8, que versa sobre las consecuencias de la Reforma y la Contrarreforma en relación con la iconografía eucarística es, de nuevo, una sección muy ricamente documentada y rigurosamente anotada. Puede asombrar que este tema tan importante no hubiese sido estudiado antes. El Apéndice B contiene 13 páginas con transcripciones de fuentes textuales contemporáneas muy valiosas con respecto a tabernáculos medievales. Por lo demás, la bibliografía de unas 40 páginas es un documento “state of the art” que refleja el estado de la cuestión del tema actual.

Un libro con un tema tan visual como es el caso que nos ocupa, requiere material fotográfico de suma calidad. Aquí, las imágenes –muchas realizadas por el propio autor– poseen en muchos casos calidad buena o suficiente, pero a menudo es regular o mala. Las fotos en las pá-

ginas 30 (Dalhem), 60 (Nuremberg), 120 (Altenberg), 122 (Düsseldorf), 222 (Fleischwangen), 164 (Zwettl) y 316 (Ulm), casi no permiten distinguir los detalles por una falta de nitidez. Reproducciones tomadas de libros viejos, como de Hertkens (1907) en las páginas 166 (Hradec Králové) y 181 (Castrop-Rauxel), o de otras publicaciones existentes, como en las páginas 211 (Linköping), 234-235 (Nebel), 236 (Schönfelde), 258 (Charvatce), 273 (Richis) no hubieran sido necesarias, ya que la mayoría de estos objetos aún se conservan. Otro tanto sucede con la pieza de Niederrotweil, del que Timmermann publicó una foto muy borrosa y aparentemente antigua en la página 238 que permite reflexionar acerca de cómo debemos leer la indicación al pie de la foto, escrita por el propio autor. Caso similar constituye la ilustración de la torre eucarística de Vieux-Thann (Alsacia), que presenta un estadio histórico con revestimientos de madera neogóticos que ya no existe, lo que, de nuevo, nos remite a la misma pregunta. En fin, es una lástima que una serie de fotos del mismo autor no muestre el pie de la torre, como en las páginas 11 (Friedberg), 68 (Steyr), 70 (Wrocław), 79 (Schwäbisch Hall), 93 (Lovaina), 96 (Kempfen), 167 (Kežmarok), 177 (Marburgo) y 221 (Bochum-Stiepel), y que la deformación perspectiva de muchas de las torres, que a veces son verdaderamente monumentales, no deje de incomodar.

Imperfecciones y ocasiones perdidas como éstas se deben lamentar aún más en un libro sobre un tema tan importante como son las formas, los significados y las funciones del tabernáculo medieval en Europa Central. No obstante, su contenido es de tal riqueza que, indudablemente, se reputará como obra de referencia obligatoria en las futuras décadas.

Dr. Justin Kroesen
Universidad de Groningen (Países Bajos)

***Images, Memory and Devotion. Liber Amicorum Paul Crossley, Zoë Opačić - Achim Timmermann* (eds.), Turnhout: Brepols, 2011, 287 pp.**

Il volume raccoglie venticinque contributi, dedicati allo storico dell'architettura Paul Crossley, incentrati intorno ad un tema di grande interesse nell'attuale ricerca storiografica sull'arte medievale: le connessioni delle immagini (dipinte su muro e su pergamena o scolpite) con le finalità mnemoniche e devozionali loro attribuite, ma anche con l'uso liturgico e rituale dei testi sacri. Tutti gli studiosi coinvolti nel progetto prendono l'avvio da un tema, da un'area geografica o da una direzione di ricerca alla quale Crossley ha legato le sue ricerche sull'arte medievale, e propongono nuove interpretazioni dei fatti artistici in un contesto di indagine che esamina innanzitutto la visualizzazione e la visibilità di un'idea o di un concetto, e la relazione tra le immagini e il loro fruitore/spettatore all'interno di spazi architettonici dalle specifiche funzioni memoriali o liturgiche.

A contributi sul romanico si alternano contributi sulla prima età moderna, in un'area dell'Europa che va dall'Inghilterra all'Italia, dalla Germania alla Boemia, e lo stesso vale per l'alternanza dei temi, che spaziano dalla miniatura alla pittura su muro o su tavola, alla scultura monumentale o di piccolo formato.

Alla miniatura sono dedicati molti dei saggi: Jeffrey f. Hamburger analizza l'iconografia del mantello della Vergine sporco del sangue della passione di Cristo; John Lowden riflette sulla scena del bacio di Caino nella cosiddetta Bibbia di san Luigi conservata nella Cattedrale di Toledo; Lindy Grant ipotizza che la Bible Moralisee di Toledo sia stata realizzata per commemorare l'incoronazione di Luigi IX a Reims; Jonathan J. G. Alexander prende spunto da una pagina delle Ghistelles Hours per riflettere su quanto ogni immagine medievale fosse il riflesso di una rete di condizionamenti culturali e ideologici che rivestivano un significato comprensibile per gli spettatori contemporanei; Ron Baxter affronta il modo in cui il parlato e lo scritto furono illustrati nei Vangeli di Matilde di Canossa alla Pierpont Morgan Library; Maria Thiesen si occupa della figura del miniatore Frana, che fu al servizio del re Wenceslao IV alla fine del XIV secolo; di argomento praghese è anche l'articolo di Milanda Studničková, sull'arcivescovo Jan di Jenstein e su una particolare iconografia della visitazione di Elisabetta attestata nel cosiddetto Jenstein Codex alla Vaticana.

Al rapporto tra immagini dipinte e liturgia è rivolto l'articolo di C. M. Kaufmann, al quale si devono interessanti riflessioni sia sull'ampia storiografia novecentesca su questo tema, sia una conclusione molto condivisibile: vale a dire che la quantità di varianti con cui anche il racconto biblico era messo in scena sulle pareti degli edifici sacri rende in effetti impossibile oggi trovare un legame univoco e univocamente diffuso con la liturgia quotidiana; e sebbene Kaufmann ammetta che sicuramente fu la liturgia a dare la "raison d'être" alla costruzione delle chiese, non si può negare che alla base del dispiegamento dei cicli biblici o evangelici dovettero concorrere altri elementi, dai commentari biblici alla volontà individuale dei committenti, e non ultime le diverse tradizioni di bottega.

Riguarda la relazione esistente tra testi e immagini anche il saggio di Kathleen Doyle sull'*Apologia* di Bernardo di Clairvaux, notissima agli storici dell'arte per il passo relativo alla decorazione scultorea dei chiostri, ma qui interpretata, attraverso una serrata analisi testuale, come un perfetto esempio di retorica medievale di primo XII secolo. Il contributo di Doyle

dimostra bene come sarebbe ormai necessario evitare di usare i testi medievali *per excerpta* e come è fondamentale analizzarli nella loro interezza e a partire dalle rigide regole di scrittura dei generi testuali medievali.

Alla pittura murale sono dedicati i saggi di David Park, sulla decorazione romanica della chiesa parrocchiale di Corhampton (vicino Winchester), e di Janet Robson, sul giottesco *Miracolo di Greccio* nella Basilica superiore di Assisi. Beth Williamson analizza invece il tema della visibilità e della relazione tra oggetti animati e inanimati attraverso opere come il dittico di Hans Memling raffigurante Maarten van Nieuwenhove (1487); Robert Maniure, la relazione tra il venerato pannello della Vergine con il Bambino di Cześćochowa e gli spazi della grande chiesa costruita alla metà del XV secolo (ancora riconoscibili attraverso la barocchizzazione tardo-seicentesca); Joanna Cannon, un pannello italiano della Crocifissione nella Národní Galerie di Praga, dall'originale iconografia.

Sulla scultura di diverso formato e materiale si concentrano i saggi di Dušan Buran, sul Crocifisso di Kežmarok (1510-1520), attribuito al maestro Paolo di Levoča; di Achim Timmermann, sulla Armsünderkreuz di Heilbronn; di Nicola Coldstream, sulle sculture realizzate, tra il 1291 e il 1294, sulle croci e tombe poste tra Lincoln e l'abbazia di Westminster, per commemorare la defunta Eleonora di Castiglia, moglie di Eduardo I di Inghilterra; e di Richard Marks, sull'originario tramezzo nella chiesa della Vergine a Woolbridge. Robert Suckale prende a pretesto una piccola statuetta lignea conservata nel deposito della collezione di scultura degli Staatliche Museen per riproporre la validità del metodo stilistico e della "Stilkritik".

Rose Walker scrive su Berengaria di Navarra, vedova nel 1199 di Riccardo Cuordileone, e sulla fondazione del monastero cistercense a L'Épau, a pochi chilometri dalla cattedrale di Le Mans. Tim Ayers studia come il nuovo transetto della chiesa di Merton e le sue vetrate possono essere connesse all'autorevolezza del college di Merton nel primo Quattrocento. Markus Späth analizza i sigilli della comunità religiosa della Christ Church di Canterbury, individuando un nesso tra raffigurazioni architettoniche delle immagini sui sigilli e identità monastica. Agnieszka Rożnowska-Sadraei esamina l'internazionalizzazione dei santi nazionali sotto la dinastia jagiellonica; Evelin Wetter i tesori ecclesiastici nel Brandeburgo. Infine Peter Kidson dedica alcune pagine alla figura di Christopher Hohler.

Da questa rapida rassegna del contenuto del volume si evince come si tratti di una pubblicazione utile, non solo per l'ampiezza dei contenuti, ma anche dal punto di vista del metodo di ricerca. I differenti approcci attraverso i quali le immagini sono prese in esame, la modernità dell'interpretazione critica (consapevole della lunga tradizione storiografica che vi è non solo alle spalle degli oggetti di studio, ma anche alla base delle idee attraverso le quali sono stati spiegati) e l'ampio raggio geografico ne fanno un testo destinato ad entrare stabilmente nelle bibliografie internazionali, non meno dell'altrettanto importante volume *Architecture, Liturgy and Identity*, anche pubblicato nella medesima serie *Studies in Gothic Art*.

Dra. Vinni Lucherini
Università degli Studi di Napoli Federico II

Miguel Cortés Arrese, *Bizancio. El triunfo de las imágenes sagradas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010, 160 pp.

Desgraciadamente no podemos decir que el estudio del arte bizantino en España haya gozado de gran interés, y salvo las aproximaciones generales realizadas por los más importantes medievalistas en sus manuales, tan sólo podemos señalar a un reducido número de investigadores entre los que destaca el catedrático de la Universidad de Castilla-La Mancha, Miguel Cortés Arrese. En otras áreas de las humanidades contamos también con pocos especialistas, entre los que ahora recordamos a Signes Codoñer, Pérez Martín o Bádenas de la Peña, entre no muchos más.

Aprovechamos estas líneas para reconocer la dilatada labor de Cortés Arrese por presentarnos y explicarnos la complejidad de toda esa realidad que hoy conocemos bajo el apelativo de arte bizantino. Es obligado recordar la pionera exposición que coordinó en 2003 en el Museo Arqueológico Nacional bajo el título *Bizancio en España. De la Antigüedad tardía a El Greco*, o la exquisita exhibición que dirigió en 2008 junto a Inmaculada Pérez Martín, *Lecturas de Bizancio*, en la Biblioteca Nacional. Junto a las mencionadas muestras Cortés Arrese ha coordinado varios libros (*Toledo y Bizancio –2002–*, *Elogio de Constantinopla –2004–*, *Caminos de Bizancio –2007–*) y publicado diferentes monografías, *El descubrimiento del arte bizantino en España* (2002), *Memoria e invención de Bizancio* (2008) y el libro que ahora nos ocupa.

La labor investigadora de Cortés Arrese forma parte del interés creciente que en los últimos años se está produciendo hacia el Imperio Romano de Oriente en general y por el arte bizantino en particular. Entre las grandes muestras celebradas recientemente es obligado recordar que tan solo hace unos meses, en el verano de 2012, se clausuraba en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York la exposición *Byzantium and Islam. Age of Transition, 7th – 9th Century*. Se trata de la tercera de las grandes exhibiciones dedicadas al arte bizantino en el museo neoyorquino de los últimos quince años, en las que ha intervenido activamente un gran número de investigadores encabezados por la especialista Helen C. Evans. En 1997 tuvo lugar la muestra *The Glory of Byzantium: Art and culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, y siete años más tarde, en 2004, la que se dedicó al período siguiente bajo el título *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*. Casi a la par, pero lejos del magno proyecto norteamericano, se pueden mencionar también otras exposiciones celebradas en Europa, casi siempre a partir de las mismas piezas, especialmente en Londres (2008) y París (2007 y 2009). Junto a todo ello, debemos recordar la magnífica colección conservada en el Museo Arqueológico de Estambul, la cual sigue creciendo gracias a los aportes de las excavaciones que siguen realizándose en la ciudad. Esta colección sirve de motor de las pequeñas exposiciones monográficas organizadas por la dirección de dicha institución sobre el arte bizantino, como la que tuvo lugar durante 2011 centrada en los palacios medievales de la ciudad y en la que pudieron verse piezas realmente novedosas. La visualización de tanto esfuerzo puede verse en la red, y en particular, en el ambicioso proyecto *Byzantium 1200* (www.byzantium1200.com), proyecto en el que se presenta a través de infografías el aspecto que tenía la ciudad y sus monumentos, de forma pormenorizada, justo antes del saqueo veneciano de 1204.

En *Bizancio. El triunfo de las imágenes sagradas* el autor nos muestra un libro muy personal fruto de su experiencia y que organiza en tres grandes apartados: *La fascinación de Constantinopla*, *El triunfo de las imágenes*, *Un sistema de imágenes sagradas*. No es un ma-

nual al uso ni pretende serlo tal como se avisa en el título, pues no intenta introducirse en la problemática conceptual del arte bizantino, en lo que debemos entender con tal concepto, ni en cuándo comienza, o dónde debe situarse su final en el caso de que este se haya producido. Tampoco se pretende mostrar una sinopsis ordenada paso a paso, cronológicamente hablando, de la compleja continuidad del arte romano, en creatividad y diversidad, en la parte oriental del imperio que supera el milenio de existencia desde que a finales del siglo IV se desgajó de la parte occidental tras la muerte de Teodosio. Complejidad que no radica tan solo en la vasta cronología, ya que según el momento que analicemos podemos ubicarnos en Italia, en la Europa oriental, el Oriente Próximo o en el norte de África, sin olvidarnos que también el sureste de la Península Ibérica formó parte de los territorios bizantinos.

A lo largo de las 158 páginas del libro, bibliografía e índices incluidos, el lector se irá encontrando con obras bizantinas esenciales de la cuenca del Mediterráneo y de la Europa oriental, y con todas aquellas que forman o han formado parte de las colecciones españolas, tanto desde antiguo como aquellas que terminaron en la Península Ibérica en fechas más recientes, tal como sucede con el *Díptico de Apión* (s. VI), conservado en el museo catedralicio de Oviedo o con el importante códice de Juan Escilitzes, *Synopsis Historiarum* (ss. XII y XIII) de la Biblioteca Nacional.

De gran acierto nos parece iniciar el estudio por la fascinación que produjo la ciudad de Constantinopla, acorde a la que hoy día sigue suscitando su heredera Estambul. Junto a las importantes exposiciones mencionadas estamos igualmente asistiendo a la recuperación de los edificios emblemáticos medievales de la que un día fuera la capital del Mediterráneo oriental. Santa Sofía, por fin, puede contemplarse sin andamios, y la iglesia de los Santos Sergio y Baco ha quedado sorprendente tras su última restauración. Pero más allá de los hitos artísticos vinculados con Justiniano, en estos últimos años hemos apreciado un mayor interés hacia todo el pasado medieval de Estambul que se traduce en la restauración y puesta en valor del patrimonio bizantino de los siglos IX-XV. En la preciosa *Kalender Camii*, antigua iglesia de los siglos IX-XI, hoy podemos estudiar el nacimiento de un nuevo concepto de templo acorde a la espiritualidad interior surgida tras la querrela iconoclasta. Por otra parte las restauraciones sirven de motor dinamizador de zonas deprimidas de la ciudad al ponerse en marcha la recuperación del barrio en el que se insertan los monumentos. Así sucedió con San Salvador en Chora (ss. XIII-XV), o está sucediendo con la rehabilitación que en estos momentos se está desarrollando en el complejo de Cristo Pantócrator (*Mollazeyrek Camii*), del siglo XII en su mayor parte. Por último, es obligado citar el excepcional descubrimiento del denominado Puerto de Teodosio en el barrio de Yenikapi y cuya musealización se está diseñando ahora.

En este primer capítulo Cortés Arrese se mueve especialmente en la Antigüedad Tardía y escribe sobre el valor que adquiere la utilización de la imagen en la propaganda imperial. El autor nos introduce con agilidad en los iconos de Santa Catalina del Sinaí, en los mosaicos de San Vital de Ravena o en la cultura material de la Hispania Visigoda, desde las Coronas de Guarrazar a las laudas sepulcrales griegas localizadas en Mérida. Lógicamente el siglo de Justiniano será el protagonista de todo este epígrafe en el que se dedica un apartado a Santa Sofía: el edificio por excelencia del siglo VI, culminación del impulso creativo del arte romano.

El segundo capítulo se dedica al *Triunfo de las imágenes*. Cortés Arrese de una manera personal y clara nos explica como se llegó a los excesos en el culto a los iconos que termina

ocasionando la querrela iconoclasta. Una vez superado este periodo asistimos al *Triunfo de las imágenes* propiamente dicho. El autor genera su hilo conductor entre dos ámbitos que conoce a la perfección, el de los manuscritos y el de los viajeros. Entre ellos teje todo el marco en el que se va explicando el nacimiento o configuración de los grandes asuntos de la iconografía bizantina. Es el capítulo donde comprenderemos la dimensión iconográfica de la Virgen, de Cristo, de la Biblia en su conjunto, o de los santos bizantinos por excelencia. E igualmente aquí nos deleitaremos con las obras maestras de la iluminación bizantina, especialmente con los célebres salterios realizados durante el denominado renacimiento macedonio-comneno de los siglos X-XII.

En el tercer capítulo, *Un sistema de imágenes sagradas*, el lector encontrará la explicación del nacimiento de un nuevo templo fruto de una nueva espiritualidad. Frente a las grandes construcciones del siglo VI, y tras la querrela iconoclasta, se produce el nacimiento de un templo más íntimo y cercano, de *Una iglesia a la medida de los fieles*, en palabras del autor, tal como podemos contemplar en la *Kalender Camii*, anteriormente citada. Un ámbito arquitectónico que no puede comprenderse sin el despliegue iconográfico que se produce en su interior. Todo está calculado y los grandes temas, que se repiten una y otra vez, encuentran su lugar: el Pantócrator, la Theotokos, los ciclos cristológicos, el Juicio Final, los promotores, etc. La iglesia se convierte en el escenario donde el creyente encontrará todas las respuestas de su drama existencial, de la historia y salvación de la humanidad, de su pasado y de su inexorable futuro y final.

Más allá de la política, la proyección de la realidad material de Bizancio fue capaz de traspasar sus propias fronteras, tal como se estudia en tantos casos del arte altomedieval de la Europa occidental o en toda la Europa oriental desde la Edad Media a nuestros días. Difícilmente podríamos comprender la evolución de la iconografía del arte otomano y altomedieval de Europa en su conjunto, sin tener en cuenta el desarrollo del mundo de la imagen en Bizancio. Cortés Arrese lo deja muy claro en el último apartado del tercer capítulo *Enseñanzas de Bizancio* y en el *Epílogo* final.

Seguramente por deformidad profesional y por nuestras propias inquietudes nos hubiera gustado que el libro fuera más extenso y se hubiera introducido en la problemática conceptual del arte tardoantiguo y del nacimiento del arte islámico.

El ortodoxo Bizancio es esencial para comprender el devenir de la historia del Mediterráneo en su conjunto. La corte constantinopolitana fue un referente continuo para todos los poderes que fueron surgiendo en el Mediterráneo desde el siglo VI al XV. No deberíamos seccionar el *Mare Nostrum* en dos partes: la cristiana y la musulmana. Hoy no es posible comprender el surgimiento de los talleres de eboraria de Madinat al-Zahra en el siglo X sin tener en cuenta el desarrollo que dicho arte había alcanzado en Bizancio, por poner tan solo un ejemplo. Pero hay temas realmente fascinantes. Bizancio, con anterioridad al mundo islámico, se hizo eco y a la vez foco difusor de muchos elementos del arte sasánida, y posteriormente del arte neosasánida que se estaba desarrollando en la corte abasí de Bagdad en el siglo X, tal como se evidenció entre las conclusiones de la exposición neoyorquina de 1997, ya citada, en donde se puso de manifiesto el origen bizantino de piezas que anteriormente se catalogaban como islámicas.

El estudio del arte tardoantiguo en toda la cuenca del Mediterráneo nos ayudará a redimensionar los puntos de inflexión tenidos en cuenta en la historia del arte, centrados en

demasiadas ocasiones en la confesión religiosa de los gobernantes y sus territorios. Es esencial comprender que los cambios políticos no siempre se acompañan de cambios artísticos inmediatos. Para el caso hispano ya va siendo hora que seamos capaces de comprender que supuestos aportes del arte cordobés ya estaban presentes con anterioridad al 711 al formar parte de la romanidad en su conjunto. Sugerir, por ejemplo, que en el campo de la arquitectura los omeyas traen consigo a al-Andalus elementos, formas o técnicas constructivas específicas del Imperio Romano de Oriente, nos parece incomprensible. El tema no es baladí, pues el desenfoque que se está produciendo por una parte de la historiografía española respecto al arte de los siglos VI-X, está ocasionando a su vez una terrible distorsión del arte del Mediterráneo en su conjunto, analizado y visto desde España, al plantearse un imaginativo “canal de transmisión omeya” en arquitectura, que no funciona si atendemos a los resultados científicos de un sinnúmero de excavaciones arqueológicas muy recientes (Cataluña, Valencia, Córdoba...). Así, todavía hoy hay investigadores que consideran que la gran arquitectura visigoda de los siglos VI-VII, desde San Juan de Baños o San Pedro de la Nave a Santa María de Melque, es fruto de la incorporación de elementos técnico-constructivos del Mediterráneo oriental bizantino, de la mano de los Omeyas. Investigadores que no se detienen en reflexionar que por ejemplo la mezquita de Córdoba, en su etapa del siglo VIII, felizmente conservada, es muy inferior, técnicamente hablando (abovedamientos, cimentación, estructuras sustentantes, cantería, etc.), a la que presentan los edificios visigodos anteriormente citados. Llama la atención que dicho edificio cordobés, el más importante del emirato y califato omeya en España, por sus promotores y recursos, tenga tantos elementos constructivos inexistentes en el resto del mundo islámico, que por otra parte son comunes en la tradición hispana previa (sistema de arquerías por ejemplo). ¿Entonces?, ¿quién influye a quién? No es un problema de metodología como algunos se empeñan en repetir, sino de comprender las claves básicas de la historia del arte como disciplina científica, que va más allá de parecidos epidérmicos.

Por todo lo anteriormente expuesto se hace necesario, hoy más que nunca, abordar el arte del Mediterráneo en su conjunto a lo largo de los siglos V-X para superar los localismos historiográficos y las divisiones religiosas, que permita mirar de frente a frente a Roma, Constantinopla, Mérida, Rávena, Toledo, Damasco, Jerusalén o Córdoba, para ubicar, si es que ello mereciera la pena, el arranque del arte bizantino e islámico, o por el contrario, defender, tal como parece más lógico, el concepto del arte de la Antigüedad Tardía.

Dr. Juan Carlos Ruiz Souza
Universidad Complutense de Madrid

Justin E. A. KROESEN, *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Leuven: Peeters, 2009, 467 pp. y 139 lám.

Una de las más importantes líneas de investigación de Justin E. A. Kroesen, profesor de Historia del Arte Cristiano en la facultad de Teología y Ciencias Religiosas en la Universidad de Groningen (Países Bajos), se centra en el estudio del interior de las iglesias medievales. Y dentro de este argumento, conforme a sus publicaciones y proyectos todavía en curso, se ha interesado especialmente en el mobiliario que ocupa estos espacios, como los altares, los tabernáculos o los retablos, asunto nuclear del trabajo que ahora se reseña de forma tan breve y que es resultado de su tesis doctoral, dirigida por el profesor Sible de Blaauw y presentada en 2003, lo que le ha obligado a actualizar la bibliografía engrosándola con estudios más recientes de Checa, Escolano, Favà, Gutiérrez Baños, Heim, Hueso Sandoval, Steensma, Schmidt, Lacarra Ducay, Melero, Navascués Palacio, Ruiz Quesada, Silva Maroto o Williamson, entre otros.

Las páginas de *Staging the Liturgy* describen y analizan la aparición, el desarrollo y las transformaciones de los retablos peninsulares desde inicios del siglo *x*i hasta mediados del *xvi*, lo que supone una obra ambiciosa y amplia que, no sin desconcierto para muchos, ha tenido un recibimiento sigiloso, y con seguridad desmerecido, en la Península Ibérica. Y más si se tiene en cuenta que algunos de los retablos estudiados son prácticamente desconocidos por la historiografía.

Kroesen, sin olvidarse de comparar el ingente material con otros conjuntos europeos, entiende los retablos con una categoría esencialmente litúrgica en la que las tradiciones y las prácticas locales son fundamentales. Así, los analiza en un contexto multicultural que, además, lo demuestra versátil: el autor constata que las imágenes se vieron afectadas en su significado y que actuaron de forma diversa conforme a los entornos cambiantes (funerarios, políticos, litúrgicos, etc.) que los envolvían, por lo que concluye que el retablo, más que un objeto histórico, tiene que ser abordado en cuanto a artefacto religioso que ve alterado su propósito o significado según su contexto.

Previo al núcleo discursivo, las páginas ofrecen una presentación general donde se evidencia hasta qué punto el título del libro resume perfectamente su contenido: Kroesen, a través de un trabajo serio que abarca una escala de cinco siglos, explica la creación de los retablos peninsulares a la luz de las necesidades litúrgicas. La disertación se articula en tres grandes líneas argumentales: en *Form*, el autor explica cómo evoluciona el retablo en la Península; en *Environment* analiza el por qué de las particularidades hispanas, que relaciona, entre otros aspectos y como se ha anunciado, con la liturgia; mientras que en *Message* responde al qué, a los mensajes anunciados por todos ellos. Esta estructuración del texto, que se revela útil y estimulante para el lector, ha obligado al autor a efectuar ciertas reiteraciones que se ven amplificadas en relación con conjuntos relevantes como Santiago, Toledo o Burgos.

La primera parte, *Form*, brinda al lector la evolución del retablo en la Península a partir del siglo *x*i, estudio morfológico que sigue un orden cronológico que culmina en lo que el autor denomina la transición hacia el retablo del Renacimiento, que considera emergente de tempranas tradiciones de la segunda mitad del *xiv* en Cataluña, aunque con aportaciones castellanas que alcanzaron su culmen en tiempos de los Reyes Católicos. De las reflexiones que pueden hallarse entre sus páginas, destaca la que concierne a las dimensiones de los retablos españoles,

que hacen gala de una monumentalidad que contrasta con las del resto de Europa, si bien el autor destaca que la principal diferencia de estos retablos peninsulares reside en la combinación entre la composición estructural nativa y los estilos foráneos llegados principalmente de Francia, Italia y, más tardíos en el tiempo, Flandes. Aunque es esencialmente descriptivo, en este bloque Kroesen no se olvida de los precedentes, de detallar formas y técnicas utilizadas región por región, y de demostrar de qué modo las ideas viajaban a lo largo de las vías de comunicación, fuesen éstas comerciales o de peregrinación. La movilidad de los artistas, la importación de obras, o las corrientes culturales que afectaron a formas y estilos, también tienen cabida en su discurso.

Si la primera parte se centra en el desarrollo de esta invención propia del arte español que es el retablo gigantesco, en la segunda, *Environment*, resuelve esta singularidad relacionándola con el contexto litúrgico y a cómo estos conjuntos interactuaban con este entorno cambiante. De esta manera, en este segundo apartado, abandonamos la materialidad, asunto neurálgico del primer bloque, para adentrarnos en el espacio en el que los retablos se ubican, a menudo compartido por otros elementos como altares, tribunas o vidrieras. El autor también aquí constata particularidades hispanas, pues en nuestras catedrales, salvo casos concretos que siguen modelos ultrapirenaicos, existe una separación física y evidente entre el altar y las sillerías eclesíásticas, separación que no se da en los monasterios, donde se sigue la forma que es habitual en el resto de Europa. De acuerdo con las investigaciones del autor, Diego Gelmírez sería la pieza clave para entender el proceso de engrandecimiento del retablo ya que, al promover la separación, y por tanto la distancia, entre el “coro mayor” y el de la sillería o “coro de sillas”, contribuyó inconscientemente a su paulatino crecimiento, pues este artefacto religioso debía verse desde lejos. Kroesen no esquiva otras cuestiones relevantes alusivas al aspecto sensorial y también concernientes a las sillerías, que provocaban divisiones naturales del espacio de culto al tiempo que favorecían diálogos, y no pocas veces rivalidades ornamentales, con otros mobiliarios más o menos cercanos, entre ellos los retablos.

Los mensajes enunciados por estos conjuntos son abordados en *Message*, donde incide en su iconografía en relación con su contexto socio-cultural y, por tanto, haciendo especial hincapié en hasta qué punto estas obras deben ser consideradas como medio de comunicación entre comitente y destinatario. Además de establecer correlaciones entre los tipos representativos, el autor observa que esta imaginería no sólo es ilustrativa y simbólica, sino que sirve también para reforzar la liturgia y la devoción, finalidad esta última que se enriquece con especificidades hispanas como sería el caso de la aparición, en Aragón, de los tabernáculos eucarísticos, donde la obertura de ventanas expositivas para permitir el acceso visual al Santo Sacramento con el fin de adorarlo jugaría un rol importante en la práctica devocional. Otras funciones, compartidas con otros conjuntos europeos, serían la de soporte para la predicación o la de objeto de prestigio, cometidos que en la Península se enriquecerán con otros de aquí específicos, como el de ser espejo de las aspiraciones de la mal llamada reconquista o como expresión de ideas reformadoras, conceptos, ambos, que alcanzarán especial protagonismo en tiempos de los Reyes Católicos, quienes mejor supieron utilizar estos artefactos para mostrar, a modo de escaparate visual, una suerte de *propaganda fidei*.

Así, en *Staging the Liturgy*, Kroesen esclarece las causas morfológicas, espaciales y comunicativas del retablo hispánico, que juzga tan particular con respecto al resto de conjuntos europeos, tanto en su formato como en su mensaje. La cantidad de preguntas que se formula

en relación con la liturgia y sus vínculos con el retablo le lleva a afirmar, no sin razón, que las imágenes, aunque siempre existen, *son o están* en relación con su contexto, por lo que su significado y su propósito se ven afectados, y por tanto alterados, con respecto a él.

El compendio de imágenes resulta revelador del ingente trabajo del autor. Ciento treinta y nueva páginas con ciento noventa y seis ilustraciones, en blanco y negro y de buena calidad, resultan imprescindibles para el correcto seguimiento del discurso. Bien es cierto que algunas son demasiado generales y no permiten ver los detalles, y que podrían estar intercaladas en el texto para mayor comodidad del lector, pero son abundantes y están muy bien organizadas, incluyendo entre ellas no sólo fotografías, sino también mapas o reconstrucciones. Por otra parte, el apoyo documental y bibliográfico se constata en las últimas veintiocho páginas, donde el lector puede advertir más de quinientas cincuenta referencias escritas en siete idiomas distintos. Aunque algunas fuentes son antiguas o secundarias y faltan algunos de los estudios más recientes de autores consagrados como Teófilo F. Ruiz, Thomas Bisson o Denis Menjot, entre otros, hay que reconocer a Justin Kroesen su esfuerzo por compilar bibliografía dispersa y a menudo conocida sólo en un ámbito local y, por tanto, reducido. Y, aunque desatina en ciertas valoraciones históricas o resulta impreciso en algunos aspectos, algo excusable teniendo en cuenta la envergadura de la obra no en vano tildada por algunos de enciclopédica, es un estudio ejemplar por su rigurosidad, exhaustividad y meticulosidad.

De gran amplitud cronológica, geográfica y temática, este volumen constituye una obra de primer orden al abrir nuevas perspectivas en el estudio de las obras de arte de carácter religioso. Para conseguirlo, el autor ha trascendido de los contenidos puramente artísticos para relacionarlos con la liturgia, asunto que Kroesen tanto domina, y los contextos espaciales, históricos, culturales y devocionales. Pionero en muchos sentidos, este estudio será, sin duda, una obra de referencia para todo aquel que quiera trabajar sobre los retablos medievales de la Península Ibérica; es, en definitiva, una obra que merece a todas luces ser traducida al español.

Dra. Marta Serrano Coll
Universitat Rovira i Virgili (Tarragona)

