

RESEÑAS / REVIEWS

Thomas E. A. DALE, *Pygmalion's Power. Romanesque Sculpture, the Senses and Religious Experience*, University Park (Pensilvania): The Pennsylvania State University Press, 2019, 276 pp.; 113 ills. b/n y 21 láminas en color. ISBN: 978-0271083452.

En su nuevo trabajo, Thomas Dale retoma la cuestión de la “invención de la escultura del siglo XI”, para insertarla en un marco historiográfico renovado: la materialidad consciente y efectiva del arte medieval. Considerada tradicionalmente como un signo de la asimilación de la herencia clásica del Románico, la traslación al ámbito arquitectónico de la escultura destinada a altares o imágenes de culto es interpretada por Dale como consecuencia de la progresiva revalorización de la dimensión material de la religión. En este nuevo uso de la escultura subyacerían cuestiones teológicas como el dogma de la presencia real y, especialmente, la aceptación de la percepción visual como un camino viable para acceder a la visión espiritual. Según el autor, precisamente esa materialidad escultórica generaría en el fiel la expectativa del milagro en potencia. Al igual que la bella escultura de Pígalión, para el creyente que se enfrentase a las rotundas esculturas románicas, una de las posibilidades plausibles sería que estas plasmaciones materiales de la divinidad adquiriesen vida. Para el autor, la receptividad del espectador, derivada de la liturgia y los rituales en los que se ponía de manifiesto el paso de lo material a lo espiritual, así como la materialidad de las piezas (espacio ocupado, materia y apariencia) otorgarían a las esculturas una capacidad milagrosa por la que dichos objetos, en apariencia inertes, podrían cobrar vida.

La investigación se dispone en cinco estudios que tratan de cartografiar los distintos jalones de un recorrido dirigido hacia la aceptación de la imagen en el ámbito público de las portadas y la escultura arquitectónica románicas. En el primer capítulo, el autor estudia la función ritual de *Madonnas* y crucifijos en exhibiciones públicas, a modo de antesala de la escultura arquitectónica románica. Al ser expuestas conjuntamente, crucifijos e imágenes de la Virgen con el Niño eran activadas, sirviendo como refuerzo del dogma de la presencia real. En ellas subyacería un poder en potencia que, según Dale, podría hacerlas cobrar vida en el ámbito privado. La polarización entre los ámbitos privado y público es fundamental en este capítulo, pues para el autor, la escultura de los tímpanos respondería al deseo de trasladar temas de los altares portátiles (y del culto privado) a un ámbito narrativo público, con el fin de que participasen como telón de fondo en ritos y ceremonias. El autor, sin embargo, no tiene en cuenta aquellas representaciones o narraciones en las que el milagro de la imagen cobrando vida se produce en público. Si bien la mayor parte de ellas datan del siglo XIII en adelante, contamos al menos con un ejemplo anterior en el tímpano de Sainte Foy de Conques, donde

la imagen-relicario de Sainte Foy es representada cobrando vida y descendiendo de su trono en un ámbito público.¹

El segundo capítulo es la expansión de un trabajo anterior sobre el desnudo en Moissac.² Aquí, Dale explora la dualidad del desnudo en el arte medieval, al ser introducido bien como cuerpo puro otorgado por Dios al hombre antes del pecado original, o como símbolo de la lujuria, que evocaría los desnudos de los ídolos paganos. Este capítulo presta especial atención a ejemplos peninsulares como el sarcófago de Husillos, el capitel San Martín de Frómista y el capitel del sátiro de Jaca, pero no disecciona suficientemente la rica historiografía española sobre el tema, y se limita a citar algunos títulos dejando de lado otros más importantes (por ejemplo, de Serafín Moralejo sobre el sarcófago de Husillos y su impacto en el románico español solo cita una breve entrada de catálogo). En el tercer capítulo, Dale defiende la influencia que tendrían los relicarios antropomórficos en la justificación de los retratos escultóricos. Estos objetos supondrían la fusión del retrato idealizado del relicario y los verdaderos restos corporales albergados. En el cuarto capítulo, Dale retoma la investigación de su famoso artículo sobre los capiteles de Cuxa,³ en el que disertaba en torno a la conocida objeción formulada por Bernardo de Claraval sobre la presencia de criaturas monstruosas en los claustros. Para ello, además de los de Cuixá, Dale considera los capiteles del coro de la iglesia de Chauvigny en el Poitou, y el portal de la abadía benedictina de los Santos Pedro y Pablo de Beaulieu-sur-Dordogne. En este capítulo, el autor defiende que con estas escenas se trataba de materializar aquellas visiones monstruosas que los monjes eran susceptibles de sufrir durante las noches. Al experimentarlas materialmente en claustros o portales, se despertaba en los monjes una respuesta que los prepararía para afrontar los terrores de las visiones nocturnas. Habría sido el lugar apropiado para hablar de los sueños y su lugar en la concepción medieval de la *imago*, un tema abordado por Jean-Claude Schmitt y David Freedberg. Finalmente, Dale dedica el último capítulo a la función de las fachadas y esculturas arquitectónicas, como un espacio que despertaría una experiencia sensorial previa a la entrada al templo. Para el autor, estas esculturas serían equivalentes a las esculturas portátiles que son sacadas en procesión. Aunque obviamente las esculturas de los portales eran fijas, tendrían una similar función performativa, al ser el telón de fondo de una serie de rituales que se desarrollarían frente a ellas.

En *Pygmalion's Power*, Dale trata temas fundamentales de la historia del arte medieval: el problema de la imagen en el arte cristiano, la pervivencia de lo clásico, el retrato o la función de las imágenes en los espacios públicos, entre otros. Sin embargo, el lector especializado podrá advertir que no está en el ánimo de Dale el agotar las implicaciones de los temas que trata: por ejemplo, a pesar de fundamentar sus argumentos en cuestiones teológicas, limita su investigación fundamentalmente al ámbito de la historia del arte y, si bien es cierto que

¹ J.-C. BONNE, *L'art roman de face et de profil (le tympan de Conques)*, París, 1984, pp. 248-250, y especialmente, M. ANGEBEN, *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français: 1100-1250*, Turnhout, 2013, pp. 236-239.

² T. E. A. DALE, "The Nude at Moissac: Vision, Phantasia, and the Experience of Romanesque Sculpture", en *Current directions in eleventh- and twelfth-century sculpture studies*, R. A. MAXWELL, K. T. AMBROSE (eds.), Turnhout, 2009, pp. 61-76.

³ T. E. A. DALE, "Monsters, Corporeal Deformities and Phantasms in the Romanesque Cloister of St-Michel de Cuxa", *The Art Bulletin*, 83-3 (2001), pp. 402-436.

la amplitud y variedad de los temas tratados podría multiplicar las notas indefinidamente, su selección bibliográfica no siempre es incuestionable. Por ejemplo, a pesar de destacar la importancia de la aceptación de los sentidos, y en especial de la visión, en la “invención” de la escultura del siglo XI, el autor no presta especial atención a la teoría de la visión medieval, citando apenas a san Agustín y Gregorio Magno, o algún autor del siglo XII como Hugo de san Víctor. En este complejo proceso de “conversión a la escultura” que Dale explora, apenas si pasa de puntillas por el proceso de “conversión a las imágenes” en el que se enmarca.⁴ Para Dale, la invención de la escultura tendría que ver con debates teológicos (presencia real; cuerpo en el más allá; relación cuerpo-alma; la visión en el conocimiento de lo divino), pero no tanto con la aceptación de la imagen en la Edad Media. A pesar de ser un aspecto muy trabajado, no parece que esta cuestión pueda soslayarse en un trabajo sobre la reinención de la escultura en el siglo XI. Por otro lado, si bien incluye la famosa carta de Gregorio Magno al obispo Serenus de Marsella, no reflexiona sobre el papel que tendrían estas imágenes a la hora de explicar los misterios de la fe, los dogmas o los hechos de las sagradas escrituras.⁵

No obstante, si el lector busca un tratamiento más exhaustivo de algunos temas o una conexión más explícita con algunos problemas cruciales de la experiencia medieval de las imágenes se debe a que el planteamiento de Dale es refrescante y provocador. El lector agradece la exploración del tema de la escultura arquitectónica a propósito de las inquietudes actuales de la historia del arte medieval, partiendo de veinte años de historiografía sobre la respuesta del espectador a las imágenes, desde el trabajo de David Freedberg —a pesar de su menor atención a la concreción histórica—, pasando por Caroline Walker Bynum, hasta los resultados de historiadores del arte como Herbert Kessler, Jeffrey Hamburger, Eric Palazzo o Aden Kumler. Partiendo del nutrido marco metodológico proporcionado por estos y otros autores, Dale pretende examinar la “reinención” de la escultura arquitectónica, considerándola en torno a conceptos en consonancia con las corrientes metodológicas actuales, como experiencia, sentidos y “agentividad” (*agency*). Lo que se obtiene de la lectura del libro es un repaso a algunos de los principales hitos de la escultura románica desde una mirada fresca y renovada que, incluso cuando se difiera del autor, servirá de punto de partida para abordar aspectos concretos de esta importante producción artística con un nuevo ímpetu metodológico.

Antonia MARTÍNEZ RUIPÉREZ
a.martinez.ruiperez@gmail.com
Universidad de Murcia

⁴ J. C. SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, París, 2002, pp. 167-198.

⁵ C. GILBERT, *The Saints' three reasons for paintings in churches*, Ithaca (NY), 2001.

Pamela NOURRIGEON, *De la translatio à la création. Les images dans les manuscrits du Rational des divins offices*, Paris: Cerf, 2018, 328 p. ISBN: 978-2-204-12967-1

Dans une étude tout à fait novatrice, Pamela Nourrigeon propose une lecture originale des formes, des contenus et des fonctions des peintures dans les manuscrits de la fin du Moyen Âge contenant la traduction française du *Rational des divins offices*. Dans sa version originale, ce texte important de la culture liturgique du Moyen Âge rédigé par Guillaume Durand propose une mise en ordre exégétique des lieux, des objets et des gestes de la ritualité chrétienne. Traduit en 1371, le traité de Guillaume Durand circule en ancien français dans un grand nombre de manuscrits dont l'auteur produit une liste complète et de précieuses notices.

Le grand mérite du travail de Pamela Nourrigeon réside dans l'analyse des mécanismes de traduction et des modifications s'opérant entre le texte source et l'œuvre traduite, et dans l'examen du rôle des images peintes dans ce processus de *translatio*. Elle montre ainsi que les peintures figurant des scènes liturgiques ou des manifestations communautaires dépassent très largement les propos de l'évêque de Mende et sa traduction, pour construire un discours très riche sur l'ecclésiologie et le sens ultime de la liturgie. Les images ne doivent dès lors pas être considérées comme un complément du texte, encore moins comme une illustration de son contenu, mais comme un moyen visuel de l'exégèse de la messe et de ses objets. On retiendra en particulier le traitement réservé par l'auteur aux images du *Traité du sacre*, un ajout dans le texte de Guillaume, ou l'attention portée à l'iconographie de l'ordre des Carmes, tout à fait novatrice dans le domaine des images monastiques.

Au long des cinq chapitres, parfaitement construits et argumentés, l'auteur démontre ainsi que le texte et l'image interagissent pour produire une analyse contextuelle de la liturgie au sein des communautés qui ont commandité ou utilisé les manuscrits. Les peintures articulent ainsi une lecture générique des principes théologiques à l'œuvre dans la célébration eucharistique notamment, avec des données plus factuelles qui ancrent la traduction de Guillaume Durand et ses images dans un temps et dans un lieu particulier. La *translatio* permet ainsi une nouvelle « création » – c'est le nœud de l'interprétation de Pamela Nourrigeon – qui repose autant sur le texte que sur l'image ; un nouveau traité, en somme, dont la pleine visualité permet une nouvelle élaboration théologique. L'auteur propose, avec le remaniement de sa thèse de doctorat en histoire de l'art médiéval, une véritable proposition méthodologique qui consiste à lire non plus dans les motifs de l'image, mais dans sa structure même, l'ambition exégétique du *Rational des divins offices*. Très soigné dans son écriture, très solide dans son érudition, cet ouvrage fourmille d'idées et de pistes de recherche à approfondir, notamment dans la figuration des cérémonies, des objets sacrés, des ecclésiastiques. Un premier livre brillant, sans aucun doute, qui ouvre bien des voies pour une étude des images manuscrites à la fin du Moyen Âge, plus en prise avec la théologie et la liturgie.

Vincent DEBIAIS
École des Hautes Études en Sciences Sociales
vincent.debiais@ehess.fr

Justin KROESEN, Micha LEEFLANG, Marc SUREDA i JUBANY (eds.), North and South. Medieval art from Norway and Catalonia 1100-1350 (Museum Catharijneconvent, Utrecht: 25 de octubre del 2019 al 26 de enero del 2020; Museu Episcopal de Vic: 15 de febrero al 15 de septiembre del 2020), Zwolle: WBooks, 2019, 192 p., ISBN: 978 9462 583658.

A primera vista puede parecer un disparate comparar un país de Escandinavia medieval con otro del mundo mediterráneo. Y más aún, dentro de este contexto, querer emparentar los países escandinavo y mediterráneo más alejados uno del otro, Noruega y Cataluña. Les separan dos mil kilómetros, con grandes poderes culturales como Francia y el Imperio alemán de por medio. Sin embargo, en el siglo XIII y la primera mitad del siglo XIV las dos regiones tenían mucho más en común de lo que cabría suponer hoy. Eran grandes poderes navales que controlaban zonas muy alejadas de sus propios puertos: Noruega, el Norte del Atlántico hasta Islandia; Cataluña, como núcleo del poder aragonés, el Mediterráneo occidental hasta Cerdeña y Sicilia, y temporalmente incluso hasta Atenas. Y en ambos casos, sus respectivas épocas de esplendor fenecieron bruscamente hacia la mitad del s. XIV. Mientras las posibilidades de Aragón fueron cada vez más limitadas por divisiones internas y el auge de Castilla, entre otras razones, Noruega perdió la mitad de su población con la Peste Negra, además de sufrir poco después la invasión danesa que puso fin a su independencia. Sin embargo, precisamente por estas rupturas históricas, una parte considerable de la decoración de las iglesias noruegas y catalanes sobrevivió a lo largo de las épocas sucesivas. El aislamiento de los valles pirenaicos y de los Fjord noruegos fue un factor determinante para que en ambos territorios subsistiesen piezas de las que apenas queda rastro en Francia o Alemania, donde cayeron víctima de la Reforma, de la Revolución francesa, de la barroquización y a otras muchas vicisitudes históricas. Más drástica aún fue la situación en los países británicos, donde se consumó una destrucción casi total de imágenes; las islas, por supuesto, mantuvo relaciones particularmente estrechas con Noruega a lo largo de la Edad Media.

Esto explica, entre otras muchas cosas, la pérdida casi total de los frontales de altar del siglo XIII y de la primera mitad del XIV. Estas piezas que decoraban la frente de la mesa de altar dirigida a los fieles deben haber existido en toda la Europa occidental. Sin embargo, del centenar de ejemplares que se han conservado, más de la mitad tiene su origen en Cataluña, y treinta en Noruega. Así, las dos regiones proporcionan el 80 % de las obras conocidas. Mucho más raros todavía son las decoraciones laterales de los altares, limitados en su casi totalidad a Cataluña. Lo mismo vale para los baldaquinos pintados que se colgaban encima de los altares, puesto que no se conoce ningún ejemplar fuera del territorio catalán. Algo más numerosos son los retablos de tabernáculo a los cuales Fernando Gutiérrez Baños y Justin Kroesen, junto con otros colegas, acaban de dedicar un número especial de *Medievalia. Revista d'Estudis medievals*. Estas esbeltas construcciones se conocen sobre todo en Escandinavia, pero las hay también en España. Nigel Morgan observó ya en el 1995 hasta qué punto los ejemplares peninsulares se parecen a los noruegos. De Noruega se conocen además iglesias en miniatura de madera, que un estudio del 1994 acreditó que sirvieron de remate a esos retablos tabernáculo.

Confrontar estos y otros objetos de dos mundos distintos era el argumento de una exposición muy instructiva que se mostró primero en Utrecht, en los Países Bajos, y después en Vic, en la propia Cataluña. La propuesta fue ideada por Justin Kroesen, cuya biografía intelectual

justifica que afrontase de forma ejemplar este tema, en diálogo con Marc Sureda, miembros de proyectos y equipo de investigación comunes. Kroesen, nacido y doctorado en los Países Bajos, es profesor para la cultura material del mundo cristiano en Bergen, uno de los centros culturales más importantes de Noruega. Sin embargo, desde el 2004 ha impartido seminarios también en España. Un foco central de sus investigaciones lo forman las distintas funciones litúrgicas del espacio eclesial, y los diversos muebles que se idearon para ello –un inventario que básicamente era idéntico en todas las regiones donde se celebraba el rito occidental. Además, Kroesen, licenciado también en teología, entiende que las convicciones y estructuras eclesásticas compartidas son la base esencial por comprender que las obras catalanas y noruegas seleccionadas se puedan parecer tanto. Según Kroesen, la uniformidad litúrgica nunca fue mayor que en aquella época. Socios entusiastas del proyecto fueron Marc Sureda del Museu Episcopal de Vic así como el Catarijneconvent de Utrecht, el museo neerlandés estatal más especializado en el arte y las tradiciones medievales cristianas.

La muestra contó con el apoyo de varios museos internacionales, en especial el Museo Nacional de Dinamarca, que cedió una obra clave para el argumento: un retablo de la Virgen procedente de Islandia. Por el material empleado se sugiere que no se trata de una obra de importación. Si fuese así, subrayaría el (muy) alto nivel conseguido por los talleres de Noruega, que no tienen nada de provincial. En la muestra se apreciaba que incluso superaban por su calidad a distintas obras catalanas. En otra obra, una pequeña arca del museo de la Universidad de Bergen, ya las cabezas de dragones decorando el techo indican de que se trata de una obra local. Combina de forma muy fascinante tradicionales motivos cristianos, formas de origen nórdico e ideas que tienen su origen ya en la antigüedad clásica.

Entre el resto de obras espectaculares que se exponían hay que destacar el frontal de San Olaf, la mejor y más importante obra que narra la vida del patrón de Noruega, con un estudio a cargo de Øystein Ekroll. Fue prestada por el Museo del Palacio Episcopal de Trondheim, en cuya catedral se veneraba hasta que se consumó la reforma el cuerpo del Santo. Un baldaquino del Vall d'Aran, cedido, con muchas otras obras, por el Museo de Vic, fue una de las atracciones de la muestra de Utrecht. Una tabla con San Pedro que pertenece al Kulturhistorisk museum de Oslo es una de las raras obras consideradas posiblemente británicas; incluso si fue pintada en Noruega, queda fuera de duda su excelente calidad y, de todas formas, da una idea precisa de las cotas de la pintura inglesa del momento. Los autores del catálogo incluso llegan a sugerir, a través de sendos contactos con Inglaterra, una posible conexión indirecto entre el autor de la vida de San Olaf de Trondheim y los artistas catalanes.

Lo más sorprendente y la mayor justificación del proyecto era que en algunos casos –sobre todo cuando se trataba de obras de menor calidad– incluso los especialistas vacilaban a la hora de distinguir objetos de Noruega de otros de Cataluña. Así la muestra se convirtió, en el mayor sentido del término, en una escuela para adiestrar al ojo experto.

Hay que subrayar por fin que las dos exposiciones se distinguían fuertemente por su presentación. Mientras el concepto de Utrecht era muy didáctico, tratando de acercar las obras a los visitantes a través de una narración algo prepotente, de visualizaciones y de las tecnologías modernas, el concepto de Vic era más tradicional, confiando sobre todo en el poder y atractivo de las propias obras. Por eso hay que lamentar que por las limitaciones impuestas por la lucha contra el coronavirus haya tenido menos visitantes de los que habría merecido.

Ahora que las muestras han cerrado, queda el catálogo. Ampliamente ilustrado, presenta una serie de obras poco conocidas, y establece relaciones sorprendentes entre otras más familiares. Incluye también algunas piezas que al final no pudieron ser prestadas. El libro seguramente presenta una base para nuevos descubrimientos y para una mayor apreciación de aspectos del inventario eclesiástico hasta ahora poco estudiados – también más allá de las dos regiones que estaban en el foco de la exposición y del consiguiente catálogo.

Matthias WENIGER
matthias.weniger@bnm.mwn.de
Bayerisches Nationalmuseum München

Guido de WERD, Moritz WOELK (eds), *Arnt der Bilderschneider. Meister der beseelten Skulpturen*, Munich: Hirmer, 2020, 251 pages. ISBN: 978-3-7774-3492-6

The book *Arnt der Bilderschneider. Meister der beseelten Skulpturen*, that serves as catalogue to the exhibition of the same title in Museum Schnütgen in Cologne, Germany (on show 25 June–20 September 2020), is the first monograph on the late medieval woodcarver Arnt, who worked in the towns of Kalkar (Germany) and Zwolle (The Netherlands). Master Arnt of Kalkar and Zwolle, as he is generally known in art historical research, was the most influential woodcarver of the second half of the 15th century in the Lower Rhine region (in German: Niederrhein). In the catalogue, this area is regarded as a German-Dutch cultural landscape, for which the historian and archivist Friedrich Gorissen (1912-1993) introduced the term ‘Niederrheinlande’ (a conjunction of ‘Niederrhein’ and ‘Niederlande’). While Arnt’s work in Zwolle is no longer tangible due to the Calvinist iconoclasm, some important works from his workshop are preserved in churches in the Lower Rhine region.

During the late 15th and early 16th centuries, the Lower Rhenish towns of Kalkar and Kleve became artistic centers with the presence of woodcarvers such as Dries Holthuys, Henrick van Holt, Henrick Douwerman and Arnt van Tricht. Several churches in the region were decorated with their sculptures and altarpieces, as can still be seen in St Nicholas’ church in Kalkar and St Victor’s in neighbouring Xanten; the furnishings of these two churches are among the best preserved late medieval interior ensembles in Europe. With their wealth of side altars, all equipped with winged altarpieces, they give a unique impression of what many other late medieval town churches must have looked like, not only in the ‘Niederrheinlande’, but also elsewhere in Central Europe. They are particularly stimulating to our imagination of church interiors in the neighbouring parts of the Netherlands and the prominent artistic center of Wesel, where all medieval art works fell victim to the Calvinist purge.

Besides being a beautiful exhibition catalogue, the book doubles as a seminal monograph that will be of lasting value for future research into the oeuvre of Master Arnt and on Lower Rhenish sculpture in general. It makes an important addition to the earlier catalogues raisonnés on Henrick Douwerman published in 1997 by Barbara Rommé (*Henrick Douwerman und die niederrheinische Bildschnitzkunst an der Wende zur Neuzeit*) and Arnt van Tricht by Christiane Paulus (*Arnt van Tricht. Werkkatalog eines Bildhauers am Niederrhein im 16. Jahrhundert*, dissertation available online) from 2015. The richly illustrated introductory essay, several catalogue entries, and the catalogue raisonné were all written by Guido de Werd, who is a leading expert on Late Gothic sculpture in the Lower Rhine region. His art historical and stylistic perspective is enriched by essays on polychrome techniques (by Marc Peez) and dendrochronological analysis (by Reinhard Karrenbrock). While the chapter on polychrome techniques offers fascinating insights into the working process of Master Arnt’s workshop, dendrochronology appears to confirm the dating of several art works known from written sources. The comparison of Master Arnt’s works with prints and the influence of printmaking on late medieval art production in general (p. 120-125) contains several new insights. In her chapter, Karen Straub draws attention to several special features in Arnt’s work, such as the movement and interaction of figures and scenes, the involvement of the viewer and simultaneous narrativity (p. 36-49).

The essays are followed by a detailed catalogue on the exhibited works from the workshop of Master Arnt. To a fragment of an Adoration of the Three Kings, which has been in the collection of the Museum Schnütgen since 1993, three more fragments could be added in 2019. Remarkable loans include a wonderfully preserved small altar from the collection of the Musée de Cluny in Paris, fragments of a Tree of Jesse from the Mayer van den Bergh Museum in Antwerp, and the nearly five meter wide St George's altarpiece from St Nicholas in Kalkar. The ambitious exhibition in the Museum Schnütgen offered a unique overview of Master Arnt's oeuvre. The catalogue raisonné presents and discusses all 135 works attributed to the master, all accompanied by small black-and-white figures. Showing the works in color and adding photographs of significant details would have increased the catalogue's accessibility for a wider audience, but this would perhaps exceeded the possible scope of the volume that, as a beautiful art book, also aims at a wider audience.

The catalogue raisonné includes a sculpture of a standing Virgin with Child with Saint Anne in an altar shrine in the church of Trondenes, near Harstad in northern Norway (WV 48, Fig. 22). This figure had already been attributed to Master Arnt's workshop by De Werd in 1974, while a Lower Rhenish origin was also surmised by Jan von Bonsdorff in 2015. One misses a reference to Kristin Kausland's recent art technological studies on the construction of late medieval altars in Norway. Kausland assumed that the entire altar shrine in Trondenes was produced in a Northern Netherlandish or Lower Rhenish workshop (see: 'Nailing it! The identification of northern Netherlandish altarpieces through common features in their methods of construction', available online), which turned the assumption that the sculpture was placed in a shrine from Lübeck obsolete. In a forthcoming article on the Trondenes shrine, Kausland will argue that the Trondenes retable was a Master Arnt commission in its entirety, and its production a joint venture between him and his affiliates (research presented at the conference *Bergen, Hanse and Church Art* in September 2019, see also Stephan Kuhn, "Tagungsbericht Bergen, Hanse und Kirchenkunst – Kunst- und Kulturgeschichte rund um die Nordsee (1150-1550). 11.09.2019–14.09.2019, Bergen", in: *H-Soz-Kult* 12 October 2019).

Considering all these new insights, the reference to the outdated attribution of the high altar in Trondenes church to Bernt Notke (on p. 210) is surprising since recent art historical research has established that Notke is hardly recognizable as an artist. Peter Tångeberg, for example, has convincingly refuted several traditional attributions (e.g. in *Wahrheit und Mythos* from 2009, and 'Auswegslose Forschung' from 2014). A more critical, differentiated comparative examination of the altarpiece in the context of northern German art production would have increased the importance of the publication as a state-of-the-art reference work on late Medieval sculpture in the 'Niederrheinlande' even further. The Trondenes sculpture offers important evidence that the Lower Rhenish workshops not only catered to the local market, but that art works from this region also found its way abroad, to beyond the polar circle. This is only natural in view of the lively commercial exchange that is known to have existed between the Hanseatic towns on the Lower Rhine and along the IJssel, which include both Kalkar and Zwolle, and Scandinavia. Moreover, late Medieval carved altarpieces are also known to have been exported from the cathedral city of Utrecht, situated on a branch of the Lower Rhine, both to the north (Norway) and to the south (three examples in the monastery of San Antonio el Real in Segovia, Spain).

The catalogue *Arnt der Bilderschneider* is an important publication on one of the most influential late Gothic wood carvers from the 'Niederrheinlande'. It will greatly increase awareness of his large oeuvre, as well as of the entire body of Lower Rhenish late Gothic sculpture, still relatively little known in international art historical circles. Examination of Master Arnt's work is indispensable for our understanding of late Gothic art in the Northern Netherlands, which is almost completely lost to the west of the present-day German-Dutch border. Rich interior ensembles such as in Kalkar and Xanten, in addition to many objects now preserved in museums, enable us to fill the void of so many austere churches and increase our understanding of the dynamics of late Gothic art in Northern Europe. This way, a better-balanced picture of Netherlandish late Gothic altarpieces can be gained, the study of which has traditionally focused almost exclusively on examples from the Southern Netherlands, particularly Flanders (Bruges) and Brabant (Brussels, Antwerp and Mechelen).

Stephan KUHN
University of Bergen (Norway)
Stephan.Kuhn@uib.no