

Reseñas y normas





RESEÑAS / REVIEWS

Javier CASTIÑEIRAS LÓPEZ y José Alberto MORÁIS MORÁN (coords.), *Mass-Media-Medieval. Videojuegos, cine y tecnologización del arte medieval*, colección 'Folia Medievalia', 9, León: Servicio de Publicaciones Universidad de León, 2023, 264 págs, 56 figs.

De cuidada edición, como es habitual en la colección *Folia medievalia* del Instituto de Estudios Medievales de la Universidad de León, el libro coordinado por Javier Castiñeiras López y José Alberto Moráis Morán, medievalistas cuya preocupación por la innovación docente se acredita desde hace años, supone una reflexión poliédrica sobre la incidencia de los medios digitales y visuales en los estudios medievales. Asimismo, las aportaciones que contiene este volumen entrañan elocuentes consideraciones sobre el alcance de estos recursos como herramienta docente, de aprendizaje y, también, de divulgación.

Sus contenidos abarcan tres grandes ámbitos con sustanciales intersecciones: el centrado en las herramientas digitales para la investigación, docencia y transferencia; el de la estética de los estilos y su eco como escenarios y escenografías; y el de la percepción de la Edad Media en el imaginario colectivo actual. Como puede apreciarse, un planteamiento diverso que se adecúa al título del volumen cuyas páginas no decepcionarán al lector interesado por estos argumentos.

Tres estudios inaugurales abordan las reconstrucciones virtuales. El primero, de Pablo Aparicio Resco y focalizado en la reconstrucción gráfica de San Pedro del Vaticano en el siglo IV, subraya la relevancia de la arqueología virtual en la actualidad. Porque los resultados de su trabajo, que proceden de un escrupuloso análisis de fuentes documentales y arqueológicas, constituyen una recreación veraz que ultrapasa lo meramente divulgativo. El segundo, firmado por Fernando Gutiérrez Baños y Francisco M. Morillo Rodríguez, advierte sobre la necesidad de las recreaciones virtuales para la comprensión de ciertos objetos artísticos, como es el caso de los retablos-tabernáculo. Siempre de la mano de los ineludibles trabajos de documentación material y textual, proponen la restitución y el remonte virtual de tres estudios de caso (los alaveses de Olano y Yurre, y el burgalés de Castildegado, dañados y muy fragmentados) con claras consecuencias positivas para su comprensión por parte de todo tipo de públicos, también el académico. Finalmente, el de Enrique Martínez Lombó se adentra en el reto de la transformación digital a la que las instituciones museísticas, a partir de la nueva definición de museo aprobada por el ICOM, se han visto sumergidas en los últimos años para desarrollar su misión educativa. El sucinto (aunque ilustrativo) recorrido a partir de la selección de ejemplos exitosos, confirma la necesidad de no precipitarse en la modernización digital por parte de estas instituciones, que deben entender este tipo de recursos sólo como instrumentos de mediación.

Los estilos como escenografía arquitectónica es un tema que se aborda en otros tres trabajos, dos de ellos centrados en la fantasía del neogótico. Carlota Martínez se preocupa de la imitación, reproducción y reinterpretación de la edilicia medieval como recurso cinematográfico con fuerte sentido simbólico a partir de su incidencia visual en el cine, concretamente en el trabajo del cineasta Stuart Craig, diseñador de la producción de la saga de *Harry Potter*. También valora la huella de la tradición neomedieval, aunque en la producción del videojuego contemporáneo resultado de la relectura personal y singular de Hidetaka Miyazaki, el estudio de Javier Castiñeiras López, quien concluye que esta industria es un eficiente medio de transmisión del discurso histórico y artístico por su capacidad de generar paisajes monumentales del pasado con alta precisión. Por su parte, aunque centrado esta vez en el patrimonio real, José Alberto Moráis analiza la utilización del arte románico (no sólo en su vertiente arquitectónica) como fuente de los cineastas para recrear los escenarios de sus películas a partir de dos casos de estudio: *El nombre de la Rosa*, donde monumentos románicos franceses e italianos culminaron en escenografías eclécticas e imposibles, y *Cotolay. El niño y el lobo*, en el que una ingente labor de estudio de la catedral de Santiago de Compostela culminó en una recreación excelente.

Sin abandonar del todo las proyecciones en la pequeña y en la gran pantalla, las últimas aportaciones del volumen conforman el último bloque, donde se acomete la percepción de la Edad Media, incluyendo en ella los estereotipos, en el imaginario colectivo actual. Así, Oscar Perea aborda la poesía de protesta castellana medieval y su eco en el cine a través de tres referencias audiovisuales: *El valle de las espadas*, *Los caballeros de la tabla cuadrada y sus locos seguidores*, y *Juego de Tronos*, que confirman paralelismos con el pasado en el uso cultural de la poesía como denuncia o malestar social. Por su parte, Paulino César Prieto examina la figura de Juana de Arco y su transformación en santa mediática e icono nacional en los diversos formatos de consumo, demostrando el alcance de los *mass-media* en la configuración de la percepción de este mítico personaje por parte del consumidor de este tipo de productos, mayoritariamente joven. Termina la sección y el volumen la oportuna reflexión de Patricia Cupeiro sobre la construcción del imaginario medieval a través del turismo, cuyos destinos prioritarios, espectacularizados por el desarrollo de la cultura digital, suelen consolidar los estereotipos con elementos como la magia, la leyenda y, en definitiva, la fantasía.

En conclusión, los estudios que se glosan en este libro suponen un conjunto de consideraciones muy bien argumentadas también a nivel historiográfico acerca de la Edad Media y su visión en la actualidad tan mediatizada, en sentido positivo, pero también negativo, por las herramientas digitales. Los trabajos sumergen al lector en un mar de observaciones y controversias que, sin duda, van a suponer el punto de partida de nuevas líneas de estudio.

Marta SERRANO COLL
Universitat Rovira i Virgili-Templà
marta.serrano@urv.cat.

Vincent DEBIAIS y Morgane UBERTI (dirs.). *Traversées. Limites, cheminements et création en épigraphie*, colección 'B@lades', 3, Pessac: Una editions, 2024, ISBN 2-35311-158-0, 307 págs.

Esta publicación, bajo la dirección de Vicent Debiais y Morgane Uberti, es un digno colofón a la experiencia multidisciplinar iniciada con el proyecto de investigación *Limits* (Casa de Velázquez - Universidad Complutense de Madrid) que tuvo lugar entre 2017 y 2018, en la que se investigaron los límites materiales y tipológicos de la epigrafía. Allí nació la idea de colaboración entre investigadores en inscripción tardoantigua y medieval y artistas residentes de la Casa de Velázquez - Académie de France à Madrid. La intención era ir más allá de la investigación puramente académica (aligerar esa carga) e iniciar un proceso creativo de varios meses con artistas contemporáneos de distintas disciplinas: Marie Bonnin (grabado), Giovanni Bertelli y Carlos de Castellarnau (composición musical), Sylvain Konjali (grabado, junto con Paul Vergonjeanne, tallador de piedra), Naomi Melville (escultura) y Andrés Padilla (vídeo). Los trabajos resultantes, que reinterpretaban y actualizaban las epigrafías, más un fondo fotográfico —un banco de imágenes o galería epigráfica efímera a la manera del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg para interrogar las obras y establecer asociaciones— de inscripciones tardoantiguas y medievales sobre materiales diversos, fueron los protagonistas de la exposición *Sendas epigráficas*, comisariada por los mismos directores de este volumen, que se pudo ver en la Casa de Velázquez de Madrid del 8 al 28 de mayo de 2019. *Sendas epigráficas* estableció un diálogo entre la escritura antigua y las creaciones contemporáneas, destacando la dimensión estética de la inscripción. El objeto artístico emancipa la epigrafía del documento histórico en un estupendo maridaje lejos del “borrón y cuenta nueva” que practica, demasiadas veces, el arte contemporáneo.

Es importante destacar que el presente volumen no es un catálogo de la exposición, sino que va mucho más allá. El libro se dirige a los que vieron la exposición y a los que no. Publicado durante el 2024, se trata de una mirada retrospectiva a la exposición con el tiempo necesario para hacer una valoración crítica y sopesar los efectos de la práctica de este diálogo. Esta publicación puede tener un amplio espectro de público ya que se juntan en él disciplinas como la arqueología, la epigrafía, la filología, la historia del arte, las ciencias humanas y sociales o las artes plásticas. La exposición no fue convencional y tampoco lo es este volumen. Se trata de un libro sugerente, multidisciplinar, plurilingüe, con apéndices y extensiones y realizado en exquisitos tonos líticos. Para empezar, encontramos cuatro cartones en la solapa de cubierta, cuatro manifiestos sobre esta experiencia de dar vida otra vez al signo epigráfico: Orden (no cronológico sino el de las formas), Ambigüedad (la poética de las formas sensibles de los soportes), Supervivencia (azarosa, del objeto hasta nuestros días) y Compromiso (el gesto de su realización incluye la acción del cuerpo del artista).

El libro se articula en tres apartados: Materia, Signo y Tiempo, y uno puede empezar por donde quiera sin modificar su sentido. En cada apartado se alternan las obras y reflexiones de los artistas con artículos de renombrados académicos. De gran impacto resulta la individuación de las filacterias de los profetas en tres dimensiones en la obra *Renommer* de Naomi Melville o la traducción epigráfica en sonidos de la instalación acústica *Epifanías* de Giovanni Bertelli y Carlos De Castellarnau. Además, incluye un mediometrage sobre las inscripciones

dejadas por Pepito Meijón en Marín, *Inscriptions sauvages, domestication graphique* de Andrés Padilla y Morgane Uberti, sobre la necesidad de dejar huella del ser humano. Con los códigos QR de cada artículo se accede a la documentación y a los materiales de la exposición.

La epigrafía incluye las inscripciones realizadas en materiales duros (sellos, mosaicos, orfebrería, jarrones, tejidos, madera...) y perdurables, antes de la invención de la imprenta. *Traversées* intenta romper con la idea de que la epigrafía es un tema de eruditos y actualiza su relación con la sociedad a partir de su interés visual, creando curiosidad y deseo de saber más sobre ella. Aparte de objeto de estudio, las inscripciones también son formas sensibles. Este volumen se ocupa, pues, de renovar la capacidad de interrogar al objeto y, sobre todo, de concederle una capacidad estética. Es necesaria una postura interdisciplinaria y no considerar la epigrafía como ciencia aislada del soporte. En palabras de Jaime Siles: “La epigrafía -que no es una disciplina de la estética- lo debería ser: esta exposición es una clara prueba de ello, lo demuestra”.¹

A mi modo de ver, las epigrafías son libros abiertos del mundo hacia el futuro. Quizá en una próxima revisión del proyecto cabría añadir las huellas que el ser humano ya deja en el espacio: obras de arte mandadas al Universo. Las primeras lo fueron por iniciativa de la EAT (Experiments in Art and Technology), que se creó en 1966 al juntar los ingenieros Billy Klüver i Fred Waldhauer y los artistas Robert Rauschenberg i Robert Whitman. Las primeras obras de arte que viajaron fuera de la Tierra se encuentran en la luna²: *The Moon Museum* (1969), un pequeño azulejo con dibujos de Andy Warhol, Claes Oldenburg, David Novros, Robert Rauschenberg, John Chamberlain y Forrest Myers, y *Fallen Astronaut* (1971) de Paul van Hoeydonck, homenaje a los exploradores espaciales que murieron en misiones (incluye una placa con sus nombres). La unión de ciencia y arte nos conduce hacia nuevos horizontes de una poética del conocimiento. *Traversées* es una prueba de ello.

Elisenda BAUTISTA
Universitat de Girona
elisenda.bautista@udg.edu

¹ Debais, Vincent y Uberti, Morgane. *Traversées. Limites, cheminements et création en épigraphie*, Una editions, Pessac, 2024, pág. 197.

² Van Houten Maldonado, Devon (BBC). <https://www.bbc.com/culture/article/20181214-the-artworks-floating-above-the-earth> 14 de diciembre de 2018.

Lourdes DE SANJOSÉ LLONGUERAS (colaboradores: Eloísa Ramírez Vaquero, Mikel Garciandía Goñi, Alicia Ancho Villanueva, Berta Balduz Azcárate, Georgios Magkanas, Héctor Bagán Navarro y José F. García Martínez), *El frontal de San Miguel de Excelsis y sus esmaltes de Limoges*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2023, 487 pp. + 142 láms, 86 figs., 23 cuadros y 4 despleables en color. ISBN: 978-84-235-3679-5

El frontal de esmaltes del santuario de San Miguel de Excelsis en el monte Aralar (Navarra), obra destacada de finales del siglo XII vinculada a los talleres de Limoges, es objeto de análisis en esta reciente monografía de gran formato (320 x 240 mm) y magnífica presentación. El proyecto editorial forma parte de las recientes actuaciones (excavaciones, museo) que, impulsadas por Mikel Garciandía Goñi, capellán entre 2009 y 2024, han enriquecido el conocimiento histórico del santuario y de la iglesia de Zamarce de la que inicialmente dependió.

La autora, Lourdes de Sanjosé Llongueras, cuenta con experiencia en el estudio de los esmaltes lemosinos, a los que dedicó parte de su tesis doctoral (*L'obra de Llemotges i d'altres orígens: l'obra de metal als segles XII-XIII a Catalunya*, Universidad de Barcelona, 2016), investigación que más tarde amplió al taller de Silos, con el que algunos estudiosos habían relacionado el frontal. En el libro han colaborado Eloísa Ramírez Vaquero, catedrática de la Universidad Pública de Navarra especialista en la historia medieval del reino, el ya citado Mikel Garciandía, Alicia Ancho y Berta Balduz, del Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra, y Georgios Magkanas, Héctor Bagán y José F. García Martínez, del Departamento de Ingeniería Química de la Universidad de Barcelona.

El prólogo de Eloísa Ramírez Vaquero (pp. 19-24) introduce al lector en la Navarra de la segunda mitad del siglo XII, un período de afirmación del poder regio durante el cual Sancho VI el Sabio (1150-1194) fue tejiendo una red de relaciones con los espacios aquitanos, normandos, champañeses y sicilianos que ayuda a entender la internacionalización y calidad del arte navarro llegado a Navarra en esa época. El frontal acredita igualmente la intensa formación religiosa de su autor intelectual, posiblemente el obispo de Pamplona Pedro de Artajona o de París (1167-1193), cuya compleja trayectoria vital y producción teológica son bien conocidas. Monarca y prelado tuvieron la posibilidad de contemplar obras artísticas de vanguardia de su tiempo y gozaron de la capacidad económica para movilizar “materiales y artistas de verdadero lujo”.

La aproximación histórico-teológica de Mikel Garciandía (pp. 27-57, en vasco, con traducción al español en cuadernillo adjunto) glosa aspectos de la iglesia navarra y de la espiritualidad plenomedieval, postulando su posible incidencia en el encargo del frontal. Repasa las corrientes que perfilaron el pensamiento de la época, la generación de “una estética nueva”, la reforma gregoriana y su aplicación en los siglos XI y XII en la diócesis de Pamplona, la importancia de San Saturnino de Artajona y del santuario de San Miguel de Excelsis, y la figura y aportaciones de Pedro de París. Concretamente, en línea de lo sugerido por Marie Madeleine Gauthier, busca claves explicativas del frontal en el prólogo de los tres tratados sobre la Trinidad compuestos por este prelado (que incluye una mención expresa a la “particular humanación del Hijo”) y en la aplicación de las tres ramas del sentido espiritual

propias de la exégesis medieval a lo que en su opinión sería el tema medular de la obra: la representación de la Nueva Jerusalén.

El núcleo del libro, a cargo de Lourdes de Sanjosé (pp. 59-404) y cuyo objetivo está centrado en lo deducible del análisis de la materialidad y la figuración del frontal (p. 63), consta de seis apartados: introducción, historiografía, contexto histórico, “iconografía histórico-litúrgica”, estudio del frontal y conclusiones. Parte fundamental son las láminas que emparejan fotografías y dibujos de cada pieza (elaborados por J. Deneo y L. de Sanjosé), así como los desplegables, uno de ellos con la propuesta de restitución gráfica del estado original. El examen extremadamente minucioso del frontal y los dibujos confluyen en aplicación del método *close looking* y constituyen su principal aportación.

Como paso previo, resume en el estado de la cuestión las principales contribuciones al conocimiento del frontal desde el siglo XVIII hasta nuestros días. En cuestiones como la datación, la acumulación de investigaciones ha llevado a establecer un plazo aceptable en las últimas décadas del siglo XII. No se ha alcanzado consenso, en cambio, en la identificación de los personajes. Se ha discutido especialmente la identidad del ángel (Miguel o Gabriel), la de san José y la hipotética inclusión de reyes: descartada completamente la presencia de Sancho el Mayor y su esposa, así como de García Ramírez el Restaurador, recientemente se ha defendido con escasa apoyatura documental la de Ricardo Corazón de León y Enrique II. Se ha debatido la filiación del taller o talleres creadores del frontal: antiguamente se pensó en Colonia o Verdún; más tarde y con mejor criterio se han venido propugnado Limoges y Silos, y se ha puesto en duda que el lugar de elaboración de las placas esmaltadas sea el mismo que el de montaje definitivo (varios autores han sugerido su ejecución en Pamplona). Se ha polemizado, finalmente, acerca del contenido de la inscripción que porta el ángel del tetramorfos (año 1028, iniciales de palabras, nombres como “Joannes” o bien la palabra griega “*agios*”), acerca de la personalidad de los promotores (además de los ya citados, fue traída a escena Berenguela de Navarra), de la distribución original de las piezas y del destino inicial del frontal (santuario de San Miguel de Excelsis o catedral de Pamplona). La revisión historiográfica no contempla las recientes aportaciones publicadas en revistas de difusión local o a través de internet.

El contexto histórico se limita a doce páginas, quizá por haber sido confiada esta faceta del estudio al prólogo y la aproximación ya comentados. La autora sintetiza informaciones acerca de Sancho VI el Sabio, el obispo Pedro de París y el santuario de Aralar, incidiendo en dos detalles que podrían ser significativos respecto de la materialidad y el contenido teológico del frontal: el viaje del rey a Limoges en 1172 y la amistad del prelado con el cardenal Laborante, quien le dedicó la *Compilatio Decretorum* terminada en 1182. Acepta una anticuada datación de la capilla de San Miguel, hacia 1170-1180, a la que da importancia “en la formulación de la hipótesis del posible traslado del frontal” (p. 100). Posiblemente la inclusión en este apartado de otras creaciones navarras vinculables al patrocinio de Sancho VI y de Pedro de París hubiera proporcionado nuevas perspectivas susceptibles de enriquecer la significación histórica, artística y cultural del encargo del frontal.

El apartado “Iconografía histórico-litúrgica” (pp. 101-146), que a algunos lectores se les antojará prolijo en comparación con el anterior, repasa la tradición iconográfica hasta el siglo XII de las escenas que componen el frontal, así como de los elementos que las acompañan

(alfa y omega, arco iris, Jerusalén celestial). El análisis iconográfico se prolonga en las primeras páginas del quinto apartado, “Estudio del frontal” (pp. 147-257), con la intención de identificar los personajes y aclarar la disposición original de las placas. En este y en varios asuntos más no es objetivo prioritario de la autora ser original, sino acumular evidencias, unas ya conocidas, otras novedosas, que le permitan decantarse por alguna de las hipótesis planteadas por los estudiosos más solventes. Al respecto, tanto en la autora como en los restantes especialistas que han trabajado sobre el frontal en los últimos cincuenta años resulta patente el impacto de los avances aportados en su día por Marie Madeleine Gauthier.

Iconografía y discusión del estado original van de la mano. En el caso del presunto san José, la recopilación de ejemplos de esmaltes lemosinos dedicados a la Adoración de los Magos afianza la conclusión de que la imagen del esposo de la Virgen hubo de estar al lado de la gran placa central, a la derecha del espectador, formando parte de la Epifanía (en la producción lemosina no hay ejemplos comparables de los esposales de María). Sin embargo, la propuesta de la autora respecto de la distribución original de los Reyes Magos no encuentra respaldo en las arquetas de Limoges. Lourdes de Sanjosé, como Daniel Rico, opina que el rey que gira la cabeza habría de ocupar la plaza intermedia para así mirar al tercero, disposición frecuente en el siglo XII (lo que a mi entender resulta muy convincente; las identificaciones del tercer rey con personajes ajenos a la Adoración defendidas por algunos autores carecen de paralelos taxativos de aquella época). De igual modo, la conclusión respecto de la colocación del arcángel y de la Virgen María con el lirio en la mano, integrantes de una Anunciación, es la más plausible, lo que no obsta a la constatación de la atipicidad de la dirección de la acción y de su ubicación a la derecha del espectador.

Hubiera enriquecido el estudio una exposición pormenorizada acerca del profundo contenido teológico al que la autora y los colaboradores aluden en diversas ocasiones (el análisis del programa iconográfico como tal no forma parte de los objetivos de la investigación planteados en la página 63). El lector hubiera deseado la ampliación en todos sus extremos de la afirmación: “el frontal recoge de manera inhabitual una síntesis que, con pocos personajes, nos informa del proceso de humanización [sic] del Hijo” (p. 156) y la mención a la “temática del Apocalipsis” (p. 171). Ya dejaron claro otros estudiosos que el tetramorfos, los apóstoles y las arquitecturas sobre las arquerías remiten a la Jerusalén Celeste, mientras la Anunciación y la Epifanía aluden a la “humanación”. Garciandía recuerda cómo la teología de los siglos XI y XII puso bajo su foco el misterio de la Encarnación en obras tan conocidas como el *Cur Deus homo* de Anselmo de Canterbury o los *Cuatro libros de Sentencias* de Pedro Lombardo, objeto de controversia. Hace décadas M. M. Gauthier animó a consultar el tratado *De Trinitate et Incarnatione*, redactado por el obispo Pedro de París, a la búsqueda de la fundamentación intelectual del discurso visual del frontal. Quizá los estudios en curso sobre el manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca logren avances en esta línea. Quizá se encuentren paralelos en las artes figurativas coetáneas que aporten claves inequívocas.

La aplicación del *close looking* alcanza plenamente sus objetivos en lo que respecta a la filiación de los talleres y a la diferenciación de artífices (en cada una de las tareas habría intervenido más de uno). La autora demuestra que la combinación de colores, el espléndido vermiculado y la maestría de ejecución de las placas esmaltadas de mayor tamaño son

propios de “un artífice excepcional (...) de Limoges (...) probablemente ligado a la corte Plantagenet” (pp. 220-221), mientras que las maneras de trabajar las cabecitas (en su técnica, no en sus modelos), las columnas y los medallones tienen paralelos cercanos en los esmaltes de Silos. En opinión de Sanjosé, las veintiuna placas habrían sido realizadas en Limoges hacia 1175; las cabezas, columnillas y medallones serían obra de artistas de notable creatividad conocedores de fórmulas presentes en el frontal de Silos (aunque no de los artífices que habían elaborado las cabecitas o las columnas silenses: p. 249) y el “taller de Pamplona” sería el responsable del montaje (p. 263). Evidentemente, cabe imaginar otras explicaciones, pero la realidad es que carecemos de evidencias capaces de certificar cualquiera de las hasta ahora planteadas.

Quizá por considerar insuficiente la información fotográfica, la única disponible por ahora, el estudio no profundiza en los sombreados que quedaron a la vista en el soporte lignario después del robo de 1979, ni en las “múltiples perforaciones de clavos, medievales y modernas” que, como escribió Gauthier, podrían “revelar la colocación antigua de los esmaltes”¹. Ya se ha comentado que las tradiciones iconográficas han guiado buena parte de las decisiones de la restitución gráfica del estado original (desplegable 3 y p. 264). Otras, como la colocación de los medallones o la repetición de los diseños arquitectónicos de las arquerías superiores en las inferiores, merecerían mayor aclaración (frecuentemente los frontales de la época, como se aprecia en la comparativa de la lámina 142, muestran medallones en las esquinas y el centro de cada lado del marco). La ausencia de las cuatro placas menores de “santos” en el dibujo restituidor se fundamenta en que “o formaban parte de otro objeto litúrgico, cosa rara, o pudiera tratarse de una muestra del trabajo del autor de los esmaltes” (p. 264). En estos y en otros aspectos la percepción de cada estudioso puede conducir a inferencias divergentes entre sí e igualmente defendibles.

En las conclusiones, la autora se decanta por la realización del frontal para la catedral de Pamplona por “la excepcionalidad del encargo” y aventura que el traslado a Aralar pudo deberse al asalto al templo catedralicio durante la Guerra de la Navarrería (1276). Son razones atendibles, pero no convencerán a quienes piensen que fue el propio santuario su destino inicial, apoyados en la popularidad del culto rendido al arcángel en la cima del monte Aralar, la dedicación de su altar mayor a Santa María y la existencia de una exitosa cofradía unida por fuertes lazos a los obispos de Pamplona (el propio Pedro de París estableció en 1191 que el prelado habría de ser siempre su cabeza y rector, en el mismo documento en que acordó donarle la gran casa situada al sur del santuario).

El libro se completa con dos anexos consagrados al “estudio material” del frontal. El redactado por Alicia Ancho y Berta Balduz comenta los materiales y técnicas empleados en el frontal y ofrece un panorama de su historia en cinco apartados (el frontal hasta 1980, robo y recuperación, la restauración de Ángel Marcos entre 1982 y 1986, los estudios técnicos recientes y el estado de conservación en la actualidad). El segundo anexo resume el *Estudio material del frontal con esmaltes de San Miguel de Aralar* realizado por el Departamento de Ingeniería Química de la Universidad de Barcelona y termina con el “Informe del estudio material del

¹ Marie-Madeleine Gauthier, “El frontal de altar de San Miguel de Excelsis”, en *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros*, Pamplona: Institución Príncipe de Viana – Caja de Ahorros de Navarra, 1982, p. 28.

frontal” que suscriben Georgios Magkanas, Héctor Bagán y José F. García Martínez, al que acompañan las tablas de composiciones semi-cuantitativas, las tablas de medidas de distintos elementos (fondos de placas, cabezas, edificios, columnas, arcos, separadores y medallones) y, finalmente, las tablas comparativas de composición de los esmaltes. Este estudio material ha podido verificar en todas las placas el uso de técnicas antiguas compatibles con las empleadas en los siglos XII y XIII en los talleres de Limoges, y constatar que la calidad de materiales cambia en función de la importancia de las distintas partes de la pieza. Así, las cabezas de todas las figuras tienen una composición en oro superior a todos los demás elementos y son justamente la cabeza y el fondo de la Virgen los que “presentan una aleación más rica en oro que el resto de las figuras”. Por tanto, las placas principales son las mejores en cuanto a materiales y a calidad de ejecución. Los medallones, en cambio, acusan un menor gasto en materiales, compensado por la indiscutible inventiva en el diseño de las luchas entre dragones o contra seres humanos.

En definitiva, *El frontal de San Miguel de Excelsis y sus esmaltes de Limoges* constituye una valiosa aportación al conocimiento de esa singular creación y de los esmaltes meridionales en general, y una publicación a la altura de la labor de difusión del arte medieval acometida desde hace décadas por las sucesivas administraciones de Navarra.

Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE
Universidad Complutense de Madrid
jmtzagui@ucm.es

Vinni LUCHERINI (dir.). *De la sigillographie féminine médiévale dans l'Europe méditerranéenne*. Roma: Viella, 2024, pp. 206. ISBN: 979-12-5469-567-8

El octavo volumen de la colección “Quaderni napoletani di storia dell’arte medievale” de la editorial Viella contiene los estudios que fueron presentados en la segunda sección del congreso internacional *La sigillografia medieval a Catalunya i a l’Europa mediterrània*, surgido a partir de la colaboración del Institut d’Estudis Catalans (Barcelona) y de la Università degli Studi di Napoli Federico II, que tuvo lugar en Nápoles el 23 de noviembre de 2022.

En la introducción, Xavier Barral i Altet (pp. 7-17) expone la tradición historiográfica de los estudios de sigilografía centrados en personalidades femeninas, una materia que no había suscitado gran interés hasta que en la década de los años ochenta del siglo XX se abordó, en parte, desde una perspectiva de género. Evolucionan a comienzos del siglo XXI en aproximaciones interesadas la sociedad medieval, y dichos precedentes son el punto de partida para realzar la complejidad metodológica de los estudios de este volumen, exponentes de la notable evolución de la investigación centrada en la sigilografía femenina.

Jean-Claude Cheynet (pp. 19-44) es el autor de un estudio sobre los sellos de emperatrices bizantinas (entre los siglos VII-XI) ignoradas hasta ahora, cuyas bulas constituyen una evidencia inequívoca de su influencia política.

Laurent Hablot (pp. 45-65) llama la atención sobre la adecuada definición del ámbito de estudio, esto es de los sellos pertenecientes a las damas, y a continuación se centra en la complejidad del análisis de sus representaciones heráldicas, con referencias a su linaje y a su filiación matrimonial.

El estudio conjunto de Clément Blanc-Riehl y de Ambre Vilain (pp. 67-90) incita a reflexionar acerca del rol de los orfebres en la creación de matrices. Y por otra parte tomando el ejemplo de un conjunto de princesas y reinas de Francia con vínculos familiares (a finales del siglo XIII e inicios del siglo XIV), se nos invita a reflexionar sobre los motivos de ciertas semejanzas iconográficas y compositivas.

Sellos inéditos de las reinas angevinas de Nápoles datados entre mediados del siglo XIII y finales de la siguiente centuria son los protagonistas del análisis de Vinni Lucherini (pp. 91-116). Presenta estas evidencias en un contexto comparativo con los de otras reinas francesas y con los sellos de monarcas angevinos, y apunta los motivos por los que se produjeron ciertos cambios en las matrices sigilares.

Marta Serrano Coll (pp. 117-137) dirige su mirada al territorio de la Corona Catalano-Aragonesa, donde reinas y damas sellaron documentos desde finales del siglo XII. Estudia las formas, dimensiones, colores, figuración, tipos, escudos de armas e inscripciones a partir de un extenso corpus que se extiende hasta el siglo XIV.

Otros estudios presentan una aproximación monográfica, a propósito de un único sello o de una sola personalidad femenina, y evidencian la complejidad de los usos diplomáticos y la riqueza artística de estos testimonios. Laurent Macé (pp. 139-153) se centra en el único sello de cera de Cecilia de Foix, condesa de Cabrera a mediados del siglo XIII, un medio por el que se atestigua su linaje al tiempo que se remarca su rango. El sello de Clémence de Hungría, reina viuda de Francia y de Navarra, es el punto de partida del análisis de Gergely

Kiss (p. 155-169) sobre su representación dinástica ligada a Nápoles y Hungría. Por último, Emir Filipovic (pp. 171-X) se interesa por María de Anjou, reina de Hungría a finales del siglo XIV, y por los nexos con sus *insignia*.

Con independencia del notable interés de los resultados puntuales de cada uno de estos estudios, la lectura de este volumen conduce al lector a conocer otra realidad subyacente, la de la riqueza y complejidad de las aproximaciones metodológicas y de los resultados que se pueden obtener mediante el estudio de los testimonios sigilográficos de las damas del medioevo. Las miradas de los autores de este libro son modelos a seguir que sin duda tendrán eco en futuras investigaciones.

Isabel ESCANDELL PROUST
Universitat de les Illes Balears
isabel.escandell@uib.cat

