

RESEÑAS / REVIEWS

Editor invitado / Guest review editor: Esther Lozano López (UNED - TEMPLA)

Mary CARRUTHERS, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press (Oxford - Warburg Studies), 2013, 233 pp.

Il nome e le opere di Mary Carruthers, emerita della New York University, sono ben noti al pubblico colto europeo. I suoi studi sulla retorica e la letteratura medievale sono celeberrimi. Grande interesse hanno sollevato anche presso gli storici dell'arte medievale i volumi *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge, 1990) e *The Craft of Thought. Meditation, Rethoric, and The Making of Images, 400-1200* (Cambridge, 1998) –entrambi più volte tradotti in altre lingue–, nei quali, prendendo l'avvio da una concezione della memoria intesa come una delle modalità della cultura medievale (quasi al pari della cavalleria), la studiosa americana ha tentato di ridurre il peso esercitato dalla retorica classica sulla cultura medievale, mettendo in luce il ruolo svolto dalle tecniche della meditazione, in special modo monastiche, come processo e prodotto di retorica, e il nesso inscindibile tra scrittura, oralità e immagini, con una peculiare attenzione per gli aspetti peculiari della *inventio*, vale a dire sull'insieme delle procedure cognitive della retorica antica messe in pratica come arte della composizione piuttosto che come arte della persuasione.

The Experience of Beauty, il volume appena pubblicato, è costituito da sei saggi e da una densa introduzione: nasce da una serie di seminari e di conferenze tenute da Mary Carruthers, tra il 2005 e il 2009, in Inghilterra e negli Stati Uniti, sul tema della bellezza nel Medioevo. Due di questi saggi erano già apparsi in altre sedi, ma tutti sono stati ripensati e riscritti in una nuova forma. Si tratta, comunque, di un libro volutamente breve, che fa dell'idea di *brevitas* una chiave di interpretazione dei fatti, un invito all'approfondimento e alla discussione.

Fin dall'introduzione ci rendiamo conto che ci troviamo, con questo libro, in un ambito di riflessioni con il quale spesso noi medievisti non facciamo i conti, vale a dire con quello della percezione e del salto di percezione che si può avere di fronte a un'opera d'arte figurativa nella quale sono espressi concetti teorici che, resi in immagine, possono provocare uno shock nello spettatore. La domanda essenziale che la studiosa si pone in apertura è la seguente: nel Medioevo esisteva un lessico peculiare per descrivere l'esperienza estetica, esisteva un riconoscibile vocabolario estetico non semplicemente trasferito dai discorsi etici e teologici?

Nel tentativo di rispondere a questa domanda, Carruthers si pone rispetto all'oggetto del suo studio come un archeologo lessicale, alla ricerca dei diversi strati retorici (perché tali sono in effetti) che hanno condotto alla formulazione del linguaggio estetico medievale. I saggi nei quali cerca di trovare una soluzione a questo problema si intitolano significativamente *Artful Play*, *Sensory Complexion and Style*, *Taking the Bitter with the Sweet*, *Taste and Good Taste*, *Varietas*, *Ordinary Beauty*.

Il primo saggio, *Artful Play*, ad esempio, prende in esame la concezione della produzione artistica come appartenente al mondo del gioco, un mondo separato dalla vita quotidiana e dotato di proprie regole di comportamento, organizzazione e lettura. L'inglese si presta particolarmente, per la sua natura linguistica, a esprimere questo concetto: il termine *play* allude in effetti anche alla recitazione su palcoscenico ed è al medesimo contesto spaziale e immaginifico che rinvia la concezione del *playground* sul quale si svolgevano gli agoni retorici delle arti del linguaggio. Lo sviluppo delle diverse proposizioni attraverso un'argomentazione agonistica rinvierebbe peraltro al gusto per le opposizioni rinvenuto in tutte le arti medievali. La parola greca *poiesis* si riferisce infatti a ogni genere di artificio, non soltanto alla poesia come noi la concepiamo, ma anche alle attività del fare e del creare. Pensiamo al poema ekfrastico intitolato ora *The Dream of the Rood*, nel quale è descritta una croce liturgica anglo-sassone in uso al momento della sua composizione, nel corso del x secolo: l'oggetto si auto-descrive, enfatizzando le mani umane al lavoro nella sua fabbricazione, l'uomo violento che tagliò il cuore di legno, dandogli forma, per poi avvolgerlo nel metallo decorato. L'esperienza visionaria che emerge da questo testo è chiaramente un'esperienza estetica: tutto si svolge in sogno, di notte, quando i sensi sono più accesi, la mente è più ricettiva, e si è propensi alle meditazioni poetiche. Non sorprende dunque che sia la croce a parlare di sé, apparendo a un sognatore con il quale si crea una triangolazione estetica e retorica, in cui la parola va dalla croce al sognatore e ognuno è costantemente connesso all'altro, producendo una complessa esperienza estetica.

Un fatto analogo può riscontrarsi, secondo Carruthers, in un passo del *De administratione* di Suger, un testo molto noto, nel quale l'abate narra di come, guardando gli ornamenti della chiesa e la policroma bellezza (*speciositas*) delle gemme, tale bellezza lo conduce dalle cose ordinarie e materiali a quelle immateriali, e gli sembra quasi di essere trasferito per via anagogica in una plaga estranea del mondo, né terrena né paradisiaca. Si tratta quindi ancora una volta di una esperienza di tipo estetico che si verifica nell'osservazione della bellezza dell'artificio umano, delle opere d'arte. La percezione sensoriale è appunto alla base di tutto quello che Suger descrive: ogni descrizione è precisamente visualizzata attraverso il racconto e dà faccia e voce, così da mettere in moto ulteriori meditazioni sulle forme prodotte dalla mano dell'uomo.

I successivi capitoli/saggi che costituiscono questo volume giocano tutti sulla doppia valenza parola/immagine. Il vocabolario estetico medievale, scrive Carruthers, deriva direttamente dal discorso della retorica. Nella retorica romana, spesso tradotta da quella greca, le parole che indicano gli effetti di stile sono aggettivi in contrapposizione tra di loro: *dulcis*, *suavis*, *clarus*, ma anche *asper*, *amarus*, e ancora *elegans*, *subtilis*, ma anche *pinguis*. Queste parole articolano e qualificano, in realtà, modi di percezione e particolari effetti percettivi. Alla base dei testi di Bernardo di Chiaravalle, ad esempio, dominano l'antitesi, il chiasmo, il paradosso sensoriale, linguistico e concettuale, di evidente derivazione biblica (*nigra, sed formosa*): basti pensare all'espressione *O humilitas, o sublimitas*, o al celebre *formosa deformitas* riferito alle immagini dei chiostrini monastici.

Ma che cos'è in fin dei conti la bellezza nel Medioevo? Fin dall'antichità si era osservato che la parola *pulc(h)er*, bello, non aveva un'etimologia chiara, e nessuno sapeva da dove derivasse. Se l'«h» poteva considerarsi un grecismo, come osservato da Cicerone deplorando il suo inserimento, il lemma poteva allora collegarsi alla parola greca *poly-chroia*, vale a dire "superfici o pelle molto colorate", in connessione con la parola *chromia*, colore. Usando questa falsa etimologia greca, anche Isidoro riteneva che *pulcher* derivasse dall'apparenza della pelle, servendosi come esempio principale del trattamento che Venere aveva esercitato su Enea perché apparisse a Didone come uno splendido artefatto. Da Venus (*Venere*), invece, già gli antichi facevano derivare correttamente il sostantivo *venustas* che, dal punto di vista retorico e ciceroniano, indicava l'infusione stilistica di una colorazione sanguigna, mentre l'ultimo sinonimo di *pulcher*, cioè *formosus*, era connesso ancora una volta da Isidoro con il sangue che dava bellezza e soavità. Queste parole nel Medioevo appaiono di sovente associate al concetto di *decor* e al verbo *deceat*, ma anche in questo caso con un frequente trasferimento linguistico dal campo della produzione artistica a quello della retorica e viceversa, e la bellezza è continuamente connessa con la superficie, come si evince dalle descrizioni di soffitti, pitture murali, pavimenti, dove la superficie delle cose, il rivestimento dell'anima, colpisce l'occhio del riguardante con la sua *varietas*.

Da questo rapido saggio sui temi trattati in questo libro, si evince bene l'altissimo livello di erudizione e di capacità di interpretazione che l'autrice dà alla sua lettura della bellezza nel Medioevo. Uno storico dell'arte che si occupa di pietre, di architetture, di decorazioni, di arredi liturgici non può davvero fare a meno di leggerlo, per scoprire come quegli edifici e quegli oggetti policromi fossero visti dagli uomini del Medioevo europeo, il cui debito con la filosofia e la retorica antiche è ancora lungi dall'essere messo compiutamente in luce.

Dr. Xavier Barral i Altet
Université de Rennes II - Università di Venezia Ca' Foscari

***Jerusalem as Narrative Space. Erzählraum Jerusalem*, Anette HOFFMANN, Gerhard WOLF (eds.), Leiden–Boston: Brill, 2012, 534 pp.**

El ambicioso planteamiento expuesto en el prefacio marca los senderos por los que discurren las veinticuatro aportaciones reunidas en este denso libro, resultado de un congreso interdisciplinar celebrado en el Kusthistoriches Institut in Florenz, Max-Planck Institut, en diciembre de 2007. Pensaron los editores que la conjunción polivalente de los conceptos “espacio” y “narrativa” podría dar lugar a nuevas miradas sobre la ciudad santa, a modo de encrucijada en que convergieran cuatro perspectivas: “La primera es la topografía en y de Jerusalén misma, el cartografiado de los lugares sagrados y la identificación de *loca sancta* específicos en las tres religiones monoteístas; la segunda es el traslado de ‘Jerusalén’ a otros lugares, para construir nuevos espacios narrativos e icónicos; la tercera ‘Jerusalén’, como un espacio narrativo en los relatos de peregrinos reales o ficticios; y la cuarta ‘Jerusalén’ en otros textos e imágenes, como crónicas, literatura épica y novelas o libros devocionales, con sus respectivas ilustraciones, incluyendo mapas”.

Y acertaron. Aplicado tal prisma conceptual, la idea de la ciudad se descompone en múltiples visiones haciendo honor a su condición de *umbilicus mundi*. La lectura del libro lleva hasta nuestros oídos una Jerusalén narrada en polifonía, *locus* histórico recorrido, recordado o evocado por viajeros, peregrinos y cruzados, imaginado por creyentes y literatos cuyas expectativas se contrastan y transfiguran en la visita, en la memoria, en los relatos; espacio contado y elocuente, representado y representativo, escenario y protagonista; *continuum* de construcciones singulares enlazadas por los pasos de Jesucristo, destruido y reconstruido por los dominadores; santa para tres religiones, plena de significados y sentimientos, tesoro de fragmentos y de improntas, susceptible de “traslocación” espaciotemporal, viva en su pasado y de permanente actualidad, de doble naturaleza por ser además futura y gloriosa.

El atractivo cuestionario propicia el entretreído de disciplinas: historia, historia del arte, historias literarias de lenguas diversas, literatura comparada, teología y estudios judíos e islámicos. Como era previsible, el mayor número de contribuciones maneja material cristiano medieval, pero no faltan temas hebreos o musulmanes, ni incursiones en el siglo IV o en el Renacimiento. Predominan Palestina y Europa Occidental (y dentro de ella, menos el área mediterránea que la central: muy poco se dice de la Península Ibérica), con ramificaciones hacia el Próximo Oriente, el Imperio Bizantino y Rusia.

Los editores han distribuido las colaboraciones a lo largo de seis partes. Abre la primera (*Displacement, Dissemination, Reenactment*) el texto de Shulamit Laderman (*Jewish and Christian Symbolic Imaging of Jerusalem in the Fourth Century*) que examina las imágenes simbólicas de Jerusalén durante el siglo IV vistas por judíos, paganos y cristianos, a través de testimonios funerarios (pinturas, sarcófagos), del mosaico de la sinagoga de Hamat Tiberías y de objetos diversos, para concluir que existía una especial asociación de Jerusalén con la “Casa de la Paz” simbolizada en una fachada de templo con cubierta a dos aguas, referente visual para la Casa del Señor del salmo 122. Gustav Kühnel (*Architectural mise-en-scène and Pictorial Turns in Jerusalem*) rastrea el proceso formativo y la fijación de un lugar destacado en la topografía sacra de la urbe: el espacio a los pies del Gólgota donde la tradición cristiana ubicó el sepulcro de Adán y el árbol que creció sobre la tumba. Serge Ruzer (*Jerusalem as Place of Remote Exile:*

An Inverted Sacred Geography in the Syriac Cave of Treasures) transita el relato apócrifo siríaco *La Cueva de los Tesoros*, que rememora el lugar de destino de Adán tras la expulsión del Paraíso, para concluir un simbolismo invertido: el santuario local no sería una réplica del lejano Gólgota lograda mediante su identificación como “nueva Jerusalén”; al contrario, es el Gólgota el lugar que deviene una “segunda Cueva de los Tesoros”, como consecuencia de la cadena de pecados y exilios. George Gagoshidze (*Mtskheta-Georgian Jerusalem, Svetitskhoveli*) nos introduce en la importancia que para la comunidad cristiana de Georgia tuvo la reliquia de la túnica inconsútil de Jesucristo, dado que la tradición liga la primera iglesia de Mtskheta, Svetitskhoveli, al lugar donde estuvo enterrada dicha reliquia y al “pilar de la vida” que allí creció. El autor analiza las distintas construcciones y representaciones que conectan esta iglesia con Jerusalén, entre las que destaca la “Tumba de Cristo” del siglo xv edificada en su interior, y comenta otros nexos monumentales que hacen de Mtskheta una Jerusalén georgiana. Alexei Lidov (*A Byzantine Jerusalem. The Imperial Pharos Chapel as the Holy Sepulchre*) traza la historia de la iglesia de Santa María del Faro en el palacio imperial de Constantinopla, centrándose en la colección de reliquias, la apariencia de la iglesia, su programa iconográfico, el espacio cultural y la constitución de dicho templo como antecedente de espacios consagrados a reliquias, cuyos ecos rastrea en la Sainte-Chapelle parisina, las pinturas de Nerezi y Ohrid, y los iconos del Mandylion de Novgorod y la Virgen Oikokyra. Cierra la primera parte la reflexión de Blanca Kühnel (*Jerusalem between Narrative and Iconic*) acerca del carácter icónico de Jerusalén. Partiendo de los conjuntos arquitectónicos y paisajísticos que la evocan en todo el mundo, compuestos por paisajes, construcciones y escenas bíblicas, extiende su razonamiento a creaciones más antiguas como las de Madaba, Aquisgrán, Paderborn, Eichstätt o Bolonia. En su opinión, todas comparten una relación con la ciudad santa semejante a la de los iconos con respecto a su prototipo, no sólo en el carácter de multiplicación de un original, sino también en cuanto a motivación y función. Jerusalén sería única por su capacidad de anclar los acontecimientos de la historia de la Salvación tanto en espacios comunes como en las conciencias individuales.

La segunda parte (*Site, Memory, Authentication*) establece comparaciones entre realidades percibidas y expectativas basadas en las escrituras o en narraciones previas. Ariane Westphälinger (*Real-Geographische Gegenwart und Biblische Vergangenheit. Die Beschreibung Jerusalems in früh- und hochmittelalterlichen Pilgerberichten*) recurre a tres relatos de viajeros altomedievales, el de Arculfo en la redacción de Adomnán de Iona (*De locis Sanctis*), el de Hugeburc von Heidenheim (*Itinerarium Sancti Willibaldi*) y la *Peregrinatio* de Wilbrand von Oldenburg, para calibrar en qué medida su percepción de la realidad geográfica estuvo condicionada por la fuente bíblica. Robert Ousterhout (*The Memory of Jerusalem: Text, Architecture and the Craft of Thought*) toma como punto de partida los estudios de Mary Carruthers para indagar en los relatos de peregrinos medievales, focalizando la atención no sólo en lo que reseñan, sino también en las razones que les conducen a hacerlo. El fiel buscaba experimentar la presencia real de personas y acontecimientos sagrados. Así, Juan de Würzburg organizó su narración en función del orden cronológico de los pasajes bíblicos memorables en cada espacio visitado (con una brillante analogía con los leccionarios) y Riccoldo de Monte Croce lamenta no haber visto con sus ojos corporales la Crucifixión. Los edificios que traen el recuerdo de Jerusalén habrían de ser comprendidos en el marco del proceso medieval de cognición creativa. Eva Frojmovic (*Translating Jerusalem: Jewish Authenticators of the Cross*) aborda el tema de

la verificación de la memoria mediante el análisis diacrónico de las implicaciones derivadas de la intervención de un judío en la autenticación de la vera cruz tras su descubrimiento por santa Elena, ilustrándolo a través de los cambios constatables entre las producciones carolingias y el tríptico de Stavelot. Y Katrin Kogman-Appel (*The Temple of Jerusalem and the Hebrew Millennium in a Thirteenth-Century Jewish Prayer Book*) estudia la singularidad iconográfica del Laud Mahzor de la Bodleian Library, manuscrito iluminado en Franconia a mediados del siglo XIII. En opinión de la autora, convergen en él tradiciones figurativas del Templo de Jerusalén, el tabernáculo del desierto, el arca de la alianza y el monte Sinaí, explicables por circunstancias históricas específicas relacionables con concepciones judaicas divergentes acerca de las expectativas mesiánicas.

En la primera contribución de la tercera parte (*Mappings in Texts and Images*), Claudia Olk (*The Poetics of Jerusalem in Mandeville's Travels*) deconstruye las poéticas de la ciudad santa como espacio narrativo materializadas en la estructura del libro de viajes de Jean de Mandeville. Sugiere que el texto está organizado a partir del conocimiento recibido y explora la iconicidad de dicho espacio narrativo en el marco de la creación de mapas, donde converge el lugar con la memoria cultural; un segundo objetivo le lleva a cuestionarse la correlación entre el texto y los principios explícitos o inherentes del conocido tratado vitruviano *De architectura*. Ingrid Baumgärtner (*Erzählungen kartieren. Jerusalem in mittelalterlichen Kartenräumen*), inspecciona la composición del famoso y monumental mapamundi de Ebstorf, realizado hacia 1300. La autora indaga en tres aspectos: la centralidad tópica de la ciudad santa, basada en las fuentes patrísticas (san Jerónimo) y común en los mapas de la época; la forma geométrica centralizada conferida a la urbe en dichas representaciones gráficas; y su relación con determinadas figuraciones de pasajes bíblicos localizados en la periferia. Pnina Arad (*Mapping Divinity: Holy Landscape in Maps of the Holy Land*) se interroga acerca del paisaje sagrado figurado en cuatro mapas de Tierra Santa, cuyo significado va más allá del puramente cartográfico: el mosaico bizantino de Madaba, señaladamente icónico, lo que lo convierte en mediador entre el fiel y lo sagrado; el mapa latino incluido en *De situ urbis Jerusalem et de locis sanctis* de la Biblioteca Real de Bélgica, que proporciona una imagen vital para la simulación de la experiencia de la peregrinación; el del peregrino alemán Bernhard von Breydenbach (1486), que clasifica los lugares en función de las indulgencias a obtener; y el *proskynetaron* del monasterio egipcio de San Antonio, del período otomano, que ofrece una combinación de geografía, teología e historia referida simultáneamente al pasado y al presente.

La cuarta parte (*Voids-between Absence and Presence*) comienza con el texto de Anette Hoffmann (*Die Mauern von Jerusalem. Ein Leerraum als Erzählraum*), quien se ocupa de las figuraciones de la ciudad santa en las miniaturas de un manuscrito de la *Histoire d'Outremer* del siglo XIV, custodiado en la Biblioteca Nacional de Francia (Ms. fr. 352), en el que escenas dedicadas a la Pasión comparten espacio narrativo con las propias de la campaña de conquista, simultaneando visualmente acontecimientos sucedidos con más de mil años de distancia. Gunnar Mikosch (*Von der Anwesenheit einer Abwesenden. Jerusalem in der jüdischen Bildkultur des Mittelalters*) se pregunta por la escasez figurativa de la ciudad santa en la tradición pictórica medieval judía, que contrasta con su presencia narrativa; este hecho es especialmente observable en las ilustraciones de la Hagadá de Pésoj debido a la importancia que en su contenido tiene la Jerusalén futura. Por último, Barbara Baert (*Noli me tangere. Narrative and Iconic Space*) se propone leer el *Noli me tangere* en texto e imagen desde un punto de vista

espacial. Su sugerente estudio del vacío entre Cristo y la Magdalena recorre las tradiciones iconográficas del *Noli me tangere* revisando lugares, posturas y elementos figurativos a la luz de la exégesis, y observando la naturaleza interespacial e intertemporal de la figuración de dicho acontecimiento bíblico, para terminar analizando la concreta representación pintada por Puccio di Simone en Santa Trinità de Florencia.

En la quinta parte (*Stones and Buildings in Jerusalem*), Yamit Rachman-Schrire (*Evagatorium in Terrae Sanctae [...]: Stones Telling the Story of Jerusalem*) sondea la imagen de Jerusalén condensada en las referencias a las piedras sagradas de la ciudad a partir del conocido relato de Félix Fabri de finales del siglo xv, donde el dominico recurre una y otra vez a descripciones bíblicas paradigmáticas del encuentro entre los peregrinos y los lugares santos. No escapan al autor las contradicciones que vive el viajero entre lo que sabe y lo que ve, así como la naturaleza sinecdócica de las piedras y la riqueza de recursos narrativos empleados en el texto. Y Robert Schick (*Christian Identifications of Muslim Buildings in Medieval Jerusalem*) repasa de manera sistemática a partir de fuentes literarias los edificios musulmanes identificados por los peregrinos cristianos como construcciones vinculadas con la Historia Sagrada: la Cúpula de la Roca, la Mezquita Al-Aqsa, la Puerta Dorada, la Casa del Rico Epulón, la Casa de Lázaro, la Puerta de Herodes, el Hospital de la Emperatriz Helena y el castillo de Godofredo de Bouillon.

La sexta y última parte (*Pictorial and Poetic Spaces*) reúne aportaciones centradas en representaciones figurativas y descripciones literarias de los espacios hierosolimitanos. Lo inicia Tim Urban (*Via Crucis. Verortet*) con el examen del modo como fueron modificados, a partir de las noticias de la Biblia, los apócrifos y las leyendas, los espacios y construcciones que conforman el Camino del Calvario en la famosa creación de Hans Memling “La Pasión de Cristo”, tomando en consideración igualmente otras figuraciones pictóricas y dibujadas tardomedievales. A continuación, Mila Horký (*Jerusalem im Bild - Bilder von Jerusalem? Die Pilgerfahrt von Kurfürst Friedrich III ins Heilige Land und ihre Darstellungen*) llama la atención sobre un conjunto de obras pictóricas y de otros géneros derivadas de la peregrinación que Federico III el Sabio, elector de Sajonia, realizó en 1493 a Tierra Santa, entre las que destaca un cuadro que resume visualmente el periplo y un conjunto de obras de Lucas Cranach en las que de un modo u otro están presentes el príncipe y el viaje. Silvan Wagner (*Irdisches und himmlisches Jerusalem als Auslagerungsort einer Minnereligion im Herzmaere Konrads von Würzburg*) aborda la significativa presencia de Jerusalén en el poema fantástico de amor cortés *Herzmaere*. Apoyándose en las connotaciones habituales de la idea de Jerusalén en la Alta Edad Media, la autora explora las implicaciones que para diversos niveles de la trama tuvieron, por una parte, la elección de la ciudad santa como el destino donde deberían reencontrarse los amantes y, por otra, el tratamiento del corazón del caballero como reliquia y su recepción final con vistas a un reencuentro en la Jerusalén celeste. Rachel Milstein (*Jerusalem in Islamic Painting: an Object in a Narrative Space*) investiga los dos géneros de representaciones, unas narrativas y otras esquemáticas, generadas para ilustrar el viaje apocalíptico que Mahoma emprendió desde la roca de Jerusalén (el *Mi'raj*) y defiende que un significativo grupo de pinturas, aunque aparentemente narrativas, de hecho figuran dicho espacio como una esencia inmaterial ajena al tiempo, del mismo modo que lo hacen los mapas conceptuales. Otro viaje fantástico, esta vez desde Novgorod con destino a Jerusalén, es el objeto de atención de Anastasia Keshman (*Night Flight to Jerusalem - A narrative for a Far-Away Holy Place*). La autora busca estable-

cer en qué medida el relato medieval ruso titulado “Historia del viaje del arzobispo Juan de Novgorod a Jerusalén sobre la espalda del diablo”, del que acompaña una traducción inglesa, presenta paralelos textuales con diferentes *topoi* literarios, incluso de las literaturas islámica y judía, hecho que le confiere una especial significación entre las tradiciones milagrosas medievales vinculadas con la ciudad santa. Para terminar, Kai Nonnenmacher (*Gefährdete Einheit. Zur Raumkonzeption in Torquato Tassos Gerusalemme liberata*) enfoca la espacialidad de Jerusalén en la memorable obra de Tasso como factor que unifica las acciones desarrolladas a un lado y otro de la muralla, en el marco del asedio durante la primera cruzada. La espacial es un aspecto más de la polifacética unidad discernible en el poema épico, que el autor aproxima a través de dicotomías como la doble naturaleza -terrena y celeste- de la ciudad.

La virtud de una publicación de esta naturaleza depende tanto de las aportaciones tomadas una a una como, especialmente, de las sinergias derivadas del cruce de miradas. En este sentido, el resultado puede considerarse muy satisfactorio. El enfoque y el contenido de la mayor parte de los artículos, redactados como se ha visto en inglés o en alemán, favorecen la exploración de cuestiones y puntos de vista candentes en los actuales estudios de Humanidades. Así, la centralidad de Jerusalén y, aún más, la de determinados espacios de la ciudad, es objeto de reflexiones enriquecedoras tanto en lo espacial como en lo temporal. Igualmente, el carácter icónico que comparten la ciudad como conjunto, los espacios privilegiados de su interior y ciertos elementos a escala objetual está en el punto de mira de varias contribuciones. La teoría de la recepción, el giro lingüístico, la reflexión epistemológica acerca de historia y memoria, o ciertas derivaciones de la teoría poscolonial, entre otros planteamientos propios del debate de nuestros días sobre el conocimiento del pasado, informan un número sustancial de textos.

Una advertencia final. Es posible que algunos lectores habituales de *Codex Aquilarensis*, Revista de Arte Medieval del Centro de Estudios del Románico, se sorprendan por el escaso interés que los autores muestran tanto por la incidencia de los paradigmas hierosolimitanos, y muy especialmente del Santo Sepulcro, en numerosas creaciones arquitectónicas medievales, como por las narrativas visuales prefigurativas de la Jerusalén celeste. Acerca de ambas cuestiones se ha escrito abundantemente (y se sigue haciendo) durante los últimos setenta años. La naturaleza espacial de dichas construcciones, la presencia de complementos figurativos alusivos a la Anástasis o a pasajes bíblicos localizados en la ciudad santa, así como el examen de la dimensión espaciotemporal de la Jerusalén apocalíptica, son otros tantos temas idóneos para aproximaciones fructíferas desde los puntos de vista aplicados en este libro. No nos extrañará que próximamente vean la luz investigaciones basadas en estas perspectivas, lo que supondrá un fruto más entre los muchos dignos de reseñar de la publicación que nos ocupa.

Dr. Javier Martínez de Aguirre Aldaz
Universidad Complutense de Madrid

Henry MAGUIRE, *Nectar and Illusion: Nature in Byzantine Art and Literature*, Oxford: Oxford University Press (Onassis Series in Hellenic Culture), 2012, 198 pp.

Il volume di Henry Maguire, a lungo professore di Storia dell'Arte Bizantina alla Johns Hopkins University di Baltimora, nasce da una serie di conferenze da lui tenute negli ultimi anni sul tema della natura nell'arte bizantina, a loro volta scaturite da quarant'anni di riflessioni. I capitoli sono incentrati sulla relazione tra natura e idolatria, retorica, metafora, astrazione e architettura – una relazione mutevole nella lunga vicenda dell'arte bizantina, che “*embraced or distanced nature through the manner of its representation, whether verbal or visual*” (p. 4). Dall'epoca tardoantica e paleobizantina, in cui l'elemento naturale è parte integrante del discorso visivo, si giunge all'epoca posteriore all'Iconoclasmo, in cui prevale l'astrazione e la schematizzazione, e il naturalismo va progressivamente declinando a favore di elementi inorganici, come le incorniciature architettoniche e il fondo oro. Nell'introduzione viene sottolineato il continuo dialogo dell'arte bizantina con i suoi vicini più prossimi, ossia l'Occidente e l'Islam, ai quali l'A. non manca di fare spesso riferimento.

Sulla questione della rappresentazione di “cose vive” si incentra il primo capitolo, che pone la controversia iconoclastica come spartiacque nella produzione figurativa bizantina. L'A. nota che nelle chiese di v-vi secoli, dopo una austerità iniziale, si costruisce un repertorio naturalistico che investe i pavimenti e le pareti di mosaici e incrostazioni ad *opus sectile*, e che è dominato da ogni specie di animali e di personificazioni di ascendenza antica. Questo “ritorno” alla raffigurazione naturalistica scaturiva da un nuovo atteggiamento da parte cristiana, che vedeva la natura partecipe di una sottomissione reverente a Dio. Maguire rintraccia in un sermone dell'arcivescovo ravennate Pietro Crisologo (+450) un esempio di tale nuova visione della natura, con il fiume Giordano sottomesso all'accettazione del nuovo Verbo. Anche nei mosaici pavimentali compaiono spesso personificazioni di fiumi, tra i quali il Nilo (il biblico Gehon) accompagnato dagli altri tre fiumi paradisiaci, ossia il Gange (Phison), il Tigri e l'Eufrate. Le arti decorative appaiono similmente caratterizzate da medesime inclinazioni naturalistiche: viene fatto l'esempio del trono eburneo dell'arcivescovo Massimiano di Ravenna (+556), verosimilmente eseguito a Costantinopoli, ove alle cornici con ricchi tralci vitinei abitati da quadrupedi e uccelli viene dato spazio paragonabile in estensione a quello dei pannelli istoriati del Vecchio e Nuovo Testamento. Tuttavia Maguire (pp. 32-34) ricorda come l'eresia monofisita che vedeva la natura umana di Cristo assorbita in quella divina da cui ne derivava che in lui fosse solo presente solo la natura divina avesse condotto in talune regioni come quella di Antiochia già nel vi secolo al rifiuto delle immagini di Cristo, dei santi, e anche del loro simbolismo zoomorfo, ben prima quindi dell'Iconoclasmo propriamente detto. La chiesa monofisita, non a caso, durò anche nei primi secoli del dominio islamico del Vicino Oriente. Come risposta a queste pressioni spirituali, sia interne al Cristianesimo che provenienti dall'Islam, alcuni mosaici risalenti alla tarda Antichità vennero in parte alterati nel corso dell'viii secolo eliminando le porzioni figurative più imbarazzanti, che venivano sostituite con elementi fitomorfi o geometrici o addirittura con iscrizioni, come nella chiesa della Vergine a Madaba. Qui l'iscrizione non può giudicarsi un tentativo di ingraziarsi i nuovi dominatori islamici, in quanto essa fa riferimento esplicito alla Madre di Dio e a Cristo come suo unico figlio. In Palestina quindi si intravede quella tendenza a formulare pavimentazioni aniconiche che si affermerà definitivamente dopo l'Iconoclasmo. In proposito Maguire cita il caso del monastero greco di

Hosios Loukas, dove tra XI-XII secoli all'abbondanza di raffigurazioni di figure sacre sulle pareti alte e le volte faceva riscontro un pavimento di marmo multicolore ma assolutamente astratto.

Circa la sparizione delle personificazioni di fiumi e del mare, l'A. osserva che soprattutto quest'ultimo assume connotati negativi, come si vede nelle scene di Giudizio Universale dove la personificazione femminile del mare (*Θάλασσα*) era accompagnata da creature carnivore che divoravano i malcapitati. Se il mare era stato visto quale confine il cui attraversamento aveva segnato il passaggio dalla condizione di cattività a quella della libertà verso la Terra Promessa (Esodo 14: 15-22), nella predicazione apostolica dei Vangeli esso diventava un elemento simbolico positivo, per poi guadagnare accezioni negative nell'esegesi patristica. Infatti, se Ambrogio non pare distante dalla visione neoplatonica del mare come metafora di transizione spirituale verso la salvezza, Agostino vede il mare e i suoi pericoli quai metafora del *saeculum*, ossia dell'esistenza terrena, nella quale la Chiesa è una *navicula* turbata dai flutti. Questa immagine perdura nei secoli seguenti.

Il secondo capitolo è dedicato all'ambivalenza bizantina nei confronti della retorica applicata alla glorificazione del mondo terrestre e al frequente contrasto tra un uso raffinato di tecniche descrittive e la manifesta critica della vanagloria del mondo transitorio. L'attenzione dell'A. alla produzione letteraria in senso lato, e non solo alle descrizioni di monumenti o opere d'arte, è esemplare di una storia dell'arte che si vuole fare interprete dell'espressione artistica sullo sfondo di una più ampia produzione intellettuale, al fine di cogliere lo spirito di un'epoca e delle sue idee dominanti. Gregorio Nazianzeno, influente predicatore e arcivescovo di Costantinopoli nel tardo IV secolo, in una omelia criticava i piaceri fisici derivati dai cinque sensi, a partire dall'apprezzamento multisensoriale del frutto proibito da parte di Eva, sino al piacere derivato dall'ascolto di artifici retorici (p. 64). E' interessante che il pressoché coevo Nemesio, vescovo di Emesa (Siria), nel suo trattato *Περὶ φύσεως ἀνθρώπου* ("Sulla natura dell'uomo"), cercando di coniugare la tradizione aristotelica con la mentalità cristiana, si soffermasse invece sull'importanza dell'esperienza sensoriale nel processo conoscitivo. Il trattato sarà tradotto dall'arcivescovo, nonché medico, Alfano di Salerno (†1085) che ne aveva trovato copia a Costantinopoli e che pare anticipare di qualche decennio il *revival* di un approccio mistico a Dio di ascendenza ps.-dionisiana che implicava l'uso dei cinque sensi, di cui si fecero principali portavoce Bernardo di Chiaravalle (†1153), Ugo di San Vittore (†1141) e Guglielmo di Saint-Thierry (†1148).

Come nella produzione letteraria di Bisanzio già nei primi secoli si assiste all'*ekphrasis* della natura, così nel settore delle arti figurative si osservano descrizioni attente del dato naturale, che sembrano quasi entrare in competizione con la bravura degli scrittori e poeti, come nel caso dei mosaici di San Vitale a Ravenna di VI secolo, nella cui volta absidale i pavoni sono raffigurati esaltandone la mobilità dei colori del piumaggio e la vividezza degli occhi. Nel periodo iconoclastico si trova un autore fortemente impegnato sul fronte iconofilo, il vescovo Andrea di Creta (nativo di Damasco come il coevo campione dell'Iconofilia Giovanni Damasceno), che nelle sue omelie aveva affermato che l'Incarnazione di Dio nel grembo di una donna giustificava non solo la produzione delle immagini sacre, ma anche la celebrazione della natura, creatura divina (p. 62). Il contrasto tra visioni opposte della natura – celebrative o dispregiative – sarebbe continuato anche nel periodo posticonoclastico, quando sarebbe prevalsa una posizione più ottimistica in merito alla natura redenta grazie all'Incarnazione di Cristo.

Il terzo capitolo si incentra sulla ripetizione di metafore basate sulla natura – cosmologiche, terrestri, acquatiche, nautiche, architettoniche, animali, vegetali – nell’arte bizantina, con un’enfasi sulle immagini della Vergine elaborate in particolar modo tra v-vi secoli (p. 78 e ss.). Tra le raffigurazioni mariane che paiono risentire di queste ricche visioni metaforiche, Maguire annovera anche il mosaico absidale della cattedrale di Eufrazio a Parenzo (Croazia) della metà del vi secolo, dove alla base del semicatino absidale, al di sotto dell’iscrizione dedicatoria, una serie di valve di conchiglie di San Giacomo in mosaico è scandita da vere valve di madre perla incastonate tra le tessere. La conchiglia da cui scaturisce la perla era stata adoperata come metafora dell’Incarnazione già nel v secolo e reiterata nella produzione omiletica dei secoli seguenti. Lo sviluppo di cicli illustrati, in particolare su tavola, derivati dall’inno mariano *Akathistos* rivela una riduzione ai soli elementi antropomorfi dell’originaria ricca formulazione metaforica ispirata a elementi naturali. Composto verosimilmente nel v secolo, l’*Akathistos* in ventiquattro stanze celebrava la Vergine come Madre di Dio attraverso raffinate e molteplici metafore. Queste erano state ereditate e trasmesse dalla produzione omiletica mediobizantina, in particolare da parte di autori iconofili come il menzionato Andrea da Creta, Germano di Costantinopoli e Giovanni Damasceno, che esaltavano l’Incarnazione divina nel grembo di una donna per giustificare la produzione di immagini sacre. Alla relativa scarsità di elementi naturali nei cicli di età paleologa (xiv-xv secoli) ispirati all’*Akathistos* facevano riscontro alcuni cicli musivi – tra i pochi rimasti – quali quelli della *Chora/Kariye Camii* a Costantinopoli/Istanbul, che abbondano di piante e animali. Ma si vuole ricordare anche l’anteriore chiesa della Martorana a Palermo, commissionata da Giorgio di Antiochia, “ammiraglio” del re normanno Ruggero II, che intorno al 1140 la ornò di mosaici, tra i quali spiccano nella zona presbiteriale quattro scene legate a feste mariane – l’Annunciazione, la Natività, la Presentazione al Tempio e la Dormizione – incorniciate da elementi decorativi fitomorfi già ritenuti da Ernst Kitzinger come appropriati all’immaginario mariano. Legati alla celebrazione della Vergine e pure risalenti al xii secolo sono i ricchissimi motivi ornamentali fitomorfi nelle miniature del manoscritto delle omelie mariane di Giacomo di Kokkinobaphos (Roma, BAV, Vat. gr. 1162).

La rappresentazione della natura nell’arte occidentale, seppur con interessanti notazioni (pp. 98-105), viene trattata in modo piuttosto corsivo dando un’eccessiva importanza ai *Libri Carolini*, che in realtà non ebbero mai ampia circolazione e non ebbero alcuna influenza nella politica delle immagini in Occidente, dominata invece dalla piena iconofilia papale tra viii-ix secoli. Citando le straordinarie absidi romane del xii-xiii secoli tra le quali quella di San Clemente, curiosamente Maguire manca di citare lo studio più recente e comprensivo su quest’ultima chiesa pubblicato Stefano Riccioni (2006), che ne spiega accuratamente il significato nel contesto storico della Riforma gregoriana – studio prefato da Herbert L. Kessler, collega di Maguire alla John Hopkins.

Il quarto capitolo, sulla natura e l’astrazione, si concentra sulla questione se i pavimenti a decorazione geometrica fossero percepiti come raffigurazioni astratte di elementi naturali, organici, come l’acqua, la vegetazione. Così infatti essi vengono descritti nelle *ekphraseis* di autori di varie epoche, da Paolo Silenziario (vi secolo) per la *Hagia Sophia*, per trovare un’eco anche in Occidente, ad esempio nella descrizione della ricostruita chiesa principale di Montecassino nella cronaca di Leone Ostiense (inizi xii secolo) o nell’omelia per l’inaugurazione della Cappella Palatina di Ruggero II a Palermo da parte del predicatore greco-calabro Filagato di Cerami (1140 ca.). E’ interessante, nota Maguire, che sebbene il pavimento della Palatina sia

caratterizzato da *opus sectile* di stampo geometrico, Filagato faccia riferimento ai prati fioriti di primavera evocati dai colori del marmo, che a differenza di quelli veri non deperiscono ma durano in eterno. E' quindi opportuno fare ricorso alla lettura delle *ekphraseis* laddove esistenti per capire come la percezione sensoriale di un elemento decorativo potessero attivare delle specifiche associazioni mentali negli osservatori del tempo. Prendendo spunto da avori di età macedone (x secolo), l'A. sottolinea in modo assai interessante che la vegetazione non raffigurasse mai delle specie riconoscibili, come se l'intenzione fosse stata quella di illustrare un simbolo e non di riprodurre la realtà fedelmente. Pertanto Bisanzio non sarebbe mai giunto al naturalismo dell'arte gotica occidentale (p. 120). Il capitolo si conclude con un'affermazione che pare la chiave di volta dell'intero, splendido volume, ossia che nell'arte bizantina la definizione dei dettagli, soprattutto in campo letterario, fosse riservata alla sfera spirituale, mentre una maggiore distanza dal dato naturale era preferibile nelle arti figurative laddove occorresse descriverlo: ciò ovviamente capovolge la visione convenzionale dell'arte bizantina, che tendeva ad associare l'astrazione con la rappresentazione del trascendente (p. 134).

Il quinto e ultimo capitolo discute il ruolo delle rappresentazioni delle architetture nell'arte bizantina, che diventano predominanti dopo il periodo iconoclastico, quando si riducono le raffigurazioni ispirate al mondo naturale e si privilegiano elementi antropomorfi su appunto sfondi architettonici. Nel caso delle rappresentazioni della Vergine Maria la presenza di architetture era tantopiù significativa, dal momento che già nell'omiletica e innografia dal v secolo in avanti a Maria e al suo ruolo di mediatrice tra cielo e Terra erano associate metafore architettoniche come la scala, la porta.

Dra. Francesca Dell'Acqua
Università di Salerno

Jérôme BASCHET, Jean-Claude BONNE et Pierre-Olivier DITTMAR, *Le monde roman par-delà le Bien et le Mal. Une iconographie du lieu sacré*, Paris: Arkhê, 2012, 283 pages.

Ce livre est consacré à l'iconographie des chapiteaux de quatre églises auvergnates dont les décors sculptés comptent parmi les plus riches de la région: Mozat, Chanteuges, Saint-Nectaire et Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand. Il vise principalement à mettre en évidence la distribution de ces sculptures au sein des édifices ecclésiaux en tenant compte de la totalité de leurs composantes, y compris les chapiteaux végétaux. Le texte, composé pour l'essentiel d'une série d'études thématiques et d'un examen des quatre programmes sculptés, est extrait d'un ouvrage beaucoup plus volumineux publié en ligne.

Le préambule et le début du premier chapitre précisent l'optique dans laquelle ont été abordés les chapiteaux. Prenant le contrepied de Jean Wirth, qui voyait dans les sujets des chapiteaux romans une opposition radicale entre le Bien et le Mal en se fondant sur certaines idées de la réforme grégorienne, les auteurs considèrent que de nombreuses figures ne se conforment pas à ces catégories et se situent par conséquent "par-delà le Bien et le Mal". Ils s'inscrivent également en faux par rapport aux autres analyses d'ensembles de chapiteaux romans en excluant les notions de pur désordre, de cohérence unitaire ou de zones ordonnées et aléatoires, leur préférant celle d'agencement qui fait apparaître des "effets de cohérence –souples et partiels–, des modes de différenciation et d'opposition, des discontinuités et des ruptures, des réseaux de relations complexes voulues ou induites" (p. 13). La chronologie adoptée est celle de Jean Wirth qui place Mozat vers 1080 et les autres édifices dans son sillage: Saint-Nectaire et Notre-Dame-du-Port dans les deux dernières décennies de ce siècle; Chanteuges dans les mêmes décennies mais avec un achèvement légèrement plus tardif, au début du XII^e siècle.

Le premier chapitre approfondit les réflexions relatives au dualisme grégorien en lui opposant l'idée d'une spiritualisation du matériel. Dans cette perspective, le créé ne serait pas négatif et pourrait, au contraire, acquérir des qualités propres au spirituel (p. 27). Se fondant sur un passage de Sicard de Crémone, les auteurs définissent ensuite l'édifice religieux à la fois comme un lieu et un chemin: c'est un *locus*, parce qu'il est consacré, et un *iter* parce qu'il conduit au ciel au terme d'un cheminement émaillé d'épreuves. Ils considèrent enfin que l'ornement de l'édifice, auquel participent les chapiteaux, permet une articulation positive du matériel et du spirituel, et contribuerait, dans une perspective anagogique, à opérer une transmutation tout à la fois de l'édifice lui-même, de l'eucharistie et des fidèles.

Se succèdent ensuite les études de trois grandes thématiques omniprésentes dans les quatre édifices auvergnats et moins étudiées que les sujets bibliques ou hagiographiques dont l'analyse développée dans la publication en ligne a été volontairement écartée du livre. Ces trois thématiques ont été qualifiées de végétalité, d'animalité et d'hybridation. Le principal postulat est qu'ils participent à l'ornementation –l'*ornatus*– du lieu sacré et contribuent de ce fait à le transmuier en un lieu spirituel. Pour le décor végétal, cette hypothèse repose sur une forte valorisation de toutes ses occurrences, qu'elles soient isolées ou hybridées avec l'homme ou l'animal: "il inscrit et rassemble tout sous le signe de l'ordre spirituel qu'il incarne" (p. 57). Cette valorisation s'appuie sur des textes –Théophile, Honorius Augustodunensis– ou des œuvres comme l'autel d'Avenas sur lequel l'édifice ecclésial présenté par le donateur repose

sur une sorte de support végétal interprété comme une “matrice” sacralisant l’église. Sur les chapiteaux auvergnats, les feuillages n’établissent pas de progression en dignité depuis le vestibule jusqu’au sanctuaire, sauf à Notre-Dame-du-Port, mais leur succession semi-aléatoire serait destinée à scander le *locus* et stimuler l’*iter* (p. 94). La variété des chapiteaux établirait par ailleurs une sorte de “flux transversal” exaltant et unifiant le lieu ecclésial.

Le chapitre trois commence par établir une distinction, empruntée à la pensée médiévale, entre deux catégories d’animaux: d’une part le *pecus*, les animaux domestiques qui collaborent avec l’homme comme ils le faisaient avant la Chute, d’autre part les *bestiae* qui contestent son autorité et constituent pour lui une menace tant physique que spirituelle. Les différents animaux figurés sur les chapiteaux du corpus sont ensuite interprétés dans cette perspective: les oiseaux évoqueraient la vie avant la Chute et les porteurs de mouton comme les hommes nus chevauchant des boucs manifesterait la collaboration entre les hommes et les animaux. À l’inverse, certains animaux sauvages doivent être domptés comme le lion ou le singe. Comme l’affirme Honorius Augustodunensis, l’animal peut servir d’ornement, au même titre que le végétal, et, comme le précise saint Augustin, même les animaux qui s’entre-dévoient pour se nourrir s’inscrivent dans l’ordre de la Création et possèdent une beauté que seuls les croyants les plus avancés peuvent percevoir. Sur les chapiteaux, ils pourraient donc être destinés à supporter non seulement un discours moral mais aussi des développements sur l’harmonie ou la dysharmonie de la Création (p. 138).

Les hybrides dont il est question dans le chapitre suivant sont définis comme étant des croisements de vivants (p. 145). Cette conception très large de l’hybridation est très importante car, en dehors des hybrides les plus répandus comme le griffon, la sirène ou le centaure, la plupart des variantes auvergnates associent un homme, un animal et exceptionnellement les deux au végétal. Ce qui est qualifié ici de “végétalisation” est considéré comme un procédé d’“ornementalisation” et, par conséquent, un vecteur permettant de spiritualiser l’édifice, en particulier quand l’agencement symétrique des figures intensifie “l’articulation harmonieuse de la diversité du monde créé” (p. 152). À Mozat et Chanteuges, les hommes, les femmes et les centaures hybridés de la sorte possèdent généralement des visages avenants et sereins et auraient donc été hautement valorisés pour leur permettre de participer à la “spiritualisation du vital”. Même des figures franchement négatives comme le dragon seraient canalisées par ce processus de végétalisation et forcées à contribuer au décor de l’édifice. Il se pourrait donc que, dans ces deux ensembles, on ait conçu une sorte de “continuisme” entre les différentes espèces, dans une perspective folklorique contraire aux conceptions cléricales.

Le dernier chapitre exploite ces nombreuses observations pour examiner successivement les quatre programmes sculptés. Les relations entre les chapiteaux et les zones gagnées par une thématique commune sont signalées respectivement par des traits et des aplats de couleurs différentes correspondant à une nomenclature complexe. Sont ainsi distingués les motifs relevant du Bien ou du Mal mais aussi ceux qui demeurent ambivalents ou ambigus et se situent par conséquent “par-delà le Bien et le Mal”. Sont également distingués les chapiteaux aux motifs géométriques et végétaux et ceux qui relèvent de la romanité. Se dessinent ainsi des lieux clôturés caractérisés par des paires de chapiteaux et des cheminements invitant le fidèle à parcourir l’édifice, généralement jusque dans le sanctuaire. Parmi les *itineras* suggérés, l’un des plus remarquables est sans doute celui que forment les chapiteaux mosacois sur lesquels des hommes se mêlent au végétal: ce cheminement commence dans le bas-côté sud, se poursuit

dans le bas-côté opposé et s'achève dans le sanctuaire. Ces analyses précisent la manière dont les accès latéraux et le rond-point de colonnes ont été valorisés et révèlent les configurations très différentes des deux déambulatoires conservés: une présence exclusive des thèmes ambigus et une absence totale du végétal à Saint-Nectaire, un mélange de ces deux thématiques à Notre-Dame-du-Port. Elles montrent également le rôle de modèle joué par Mozat, tant pour le choix des thèmes que pour leur agencement, même si les trois autres ensembles s'en distinguent en de nombreux points.

Ce type d'approche des chapiteaux romans prenant en considération les relations qu'ils entretiennent entre eux et avec l'espace ecclésial est relativement nouveau, de sorte que l'analyse extrêmement fine des thèmes et de ces quatre programmes auvergnats, à laquelle s'ajoute l'examen attentif de chacun des nombreux chapiteaux du corpus dans la version en ligne, confirme l'intérêt de cette démarche tout en apportant un éclairage nouveau et extrêmement stimulant, fondé notamment sur une prise en considération élargie des chapiteaux à feuillages et des thèmes ambivalents ou ambigus. Un certain nombre de prises de position méthodologiques et interprétatives demeurent toutefois problématiques. Pour commencer, il se dégage de ce livre une vision parcellaire et par conséquent déformée du vaste corpus des chapiteaux auvergnats. Ce ne serait pas gênant si le titre de l'ouvrage et certains passages ne donnaient pas l'impression que les hypothèses formulées au sujet des quatre ensembles retenus pourraient être étendues à l'ensemble du "monde roman". Mais le plus préoccupant est que ce choix conduit à accorder une importance démesurée aux chapiteaux de Mozat et de Chanteuges qui sont les seuls pour lesquels l'adoption d'une conception du monde hétérodoxe est envisageable.

La catégorie de chapiteaux ambigus ou ambivalents pose également problème. Pour un grand nombre de figures considérées comme tels, il est effectivement difficile voire impossible de déterminer si elles ont été prises en bonne ou en mauvaise part, mais cela n'implique pas que les responsables de ces choix iconographiques ont expressément opté pour des motifs véhiculant des valeurs indéterminées. D'autant que certains personnages cumulent des composantes potentiellement négatives: ils sont largement ou intégralement dévêtus –au même titre que les vents menaçants de Mozat–, certains chevauchent un bouc –un animal foncièrement diabolique– ou un fauve montrant les crocs, d'autres écartent les jambes dans une attitude qu'adoptent fréquemment les sirènes-poissons et portent un pagne végétal évoquant ceux des diables. Il se pourrait donc que les visages classiques et apaisés qu'on leur a donnés sur les chapiteaux de Mozat et de Chanteuges aient été destinés à accroître leur pouvoir de séduction et, partant, leur dangerosité. Il ne s'agit pas ici d'opposer une interprétation à une autre mais de montrer que d'autres lectures étaient envisageables et que l'hypothèse d'une ambivalence ou d'une ambiguïté intentionnelle est trop fragile pour fonder le raisonnement qui en découle.

On pourrait également interpréter dans un sens dépréciatif les queues et les pieds se prolongeant par des tiges végétales, même si les premières ont été appliquées aux griffons buvant dans un calice, car elles passent régulièrement entre les jambes écartées et renvoient dès lors explicitement à la sexualité. Jean-Pierre Caillet a bien montré que, dans l'orfèvrerie et sur les ivoires ottoniens et romans, le végétal pouvait représenter une menace pour l'homme, et cette valeur négative se retrouve fréquemment sur les chapiteaux romans. Pour l'Auvergne, les auteurs n'ont pourtant envisagé le végétal que dans une perspective hautement valorisante,

estimant qu'il spiritualise les pierres et les figures avec lesquelles il entre en contact, au point de considérer que la queue végétale des dragons de Mozat canalise leur négativité potentielle ou spiritualise leur vitalité. Si cette vision "folklorique" ne peut pas être totalement exclue, elle demeure très hypothétique et n'est à nouveau pas la seule lecture possible.

Un autre problème méthodologique découle de l'approche univoque de certains thèmes, excluant des portions considérables de leur champ sémantique. Ainsi l'interprétation anagogique est-elle fréquemment privilégiée au détriment des autres. L'interprétation littérale est même implicitement exclue, l'image qui n'articule pas le visible et l'invisible étant vouée à être condamnée comme une idole (p. 23). Ainsi les représentations de l'architecture, particulièrement importantes à Saint-Nectaire et Notre-Dame-du-Port, sont-elles conçues comme une "architecturation" du sacré ou de l'*ecclesia* permettant "le passage de la vitalité du monde créé à la Vie céleste" (p. 233). Cette lecture anagogique peut incontestablement être envisagée, mais elle ne doit pas pour autant faire passer au second plan la dimension ecclésiologique, culturelle voire politique des bâtiments émaillant les scènes de la vie de saint Nectaire ou la dimension eucharistique clairement mise en avant par l'autel des parfums du Temple de Jérusalem encensé par Zacharie à Notre-Dame-du-Port et, à Saint-Nectaire, par la Multiplication des pains, traitée comme une représentation de la Cène, et les formes du tombeau du Christ. Ces aspects ont été remarquablement développés dans la publication en ligne au sujet du sépulcre de Mozat mais gommés dans le livre au profit d'une lecture anagogique.

Enfin, les auteurs ont considéré que les choix des thèmes et de l'agencement ont fait l'objet d'une réflexion systématique et relativement poussée. Ils n'envisagent à aucun moment la possibilité d'une erreur ou d'une négligence dans la mise en place d'un chapiteau, d'un désaccord ou d'un manque de concertation entre le clerc responsable du chantier et le sculpteur, d'une détermination faible ou approximative d'un thème, etc. Bien entendu, le recours à ce type d'interprétation est souvent un expédient permettant d'expliquer ce qui peut difficilement l'être autrement. Il est probable cependant que les chapiteaux romans ont revêtu des charges sémantiques très variables et l'on ne saurait dès lors exclure l'existence de niveaux de sens bas ou très génériques. Dans cet ouvrage, le postulat implicite d'un sens omniprésent et relativement élaboré de la sculpture romane est d'autant plus embarrassant qu'il s'accompagne de nombreuses hypothèses sujettes à caution: l'église tire sa force des tensions négatives qui la traversent (pp. 153-54), les têtes humaines apparaissant sur les dés de certains chapiteaux de Chanteuges montrent que les pierres sont vivantes et animées (p. 174), la végétation du sanctuaire de Mozat est une manifestation de l'harmonie musicale (p. 217), le personnage ailé du rond-point de Notre-Dame-du-Port est une Personnification des forces vitales de la Création (p. 254), etc.

Les mêmes doutes pèsent sur les schémas accompagnant les analyses des programmes: leur foisonnement est tel qu'on peine à croire que ces relations à la fois nombreuses et complexes émanent toutes d'une réflexion préalable. D'autant que les chapiteaux supposés se correspondre ne peuvent souvent pas être vus simultanément et que les catégories dans lesquelles ils sont inscrits sont discutables, en particulier celles de la romanité et de l'ambivalence. Le dernier paragraphe de la conclusion déconcerte davantage encore lorsqu'il précise que ces relations n'étaient pas toutes intentionnelles et que certaines émanent de la perception des auteurs, sans pour autant spécifier ce qui relève de la pensée médiévale (p. 259). Les nombreux doutes que soulèvent ces interprétations thématiques et syntaxiques ont malheureusement tendance

à occulter les observations convaincantes ou stimulantes particulièrement nombreuses dans l'analyse des chapiteaux publiée en ligne. On peut donc souhaiter que chacune de ces propositions fasse l'objet d'une réflexion critique afin que ce livre puisse efficacement contribuer à nourrir la recherche sur l'iconographie des chapiteaux romans.

Dr. Marcello Angheben

Université de Poitiers - Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale

Elizabeth VALDEZ DEL ÁLAMO, *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*, Turnhout: Brepols, 2012, 532 pp.

Una descripción del monasterio de Silos realizada en el siglo XVI señala “su templo es tan antiguo que no se alcanza en que tiempo ni por quien fuese edificado”¹. Cronología y autoría (promotores y artistas) son algunas de las incógnitas fundamentales que se ciernen sobre este complejo conjunto medieval burgalés. Y es que desde el pasado la historiografía ha centrado su atención en intentar resolver la problemática del cenobio, atención que ha cristalizado en multitud de publicaciones y varias tesis doctorales. Con aproximaciones metodológicas diferentes se han propuesto interpretaciones originales, más o menos convincentes y polémicas, teniendo en cuenta el contexto histórico, los documentos, las excavaciones, los aspectos formales e iconográficos, los discursos visuales, la teología, la liturgia, la prosopografía, la epigrafía... Y en estas circunstancias, la pregunta principal es ¿qué aporta este libro y qué más se puede añadir a lo que ya se ha escrito? El estudio de Elizabeth Valdez del Álamo, profesora en Montclair State University (EEUU), revisa las teorías tradicionales sobre el edificio construido entre finales del siglo XI y XII, se centra en el excepcional claustro y ofrece una enriquecida lectura de su escultura con matizaciones de argumentos antiguos y nuevas sugerencias en lo que constituye la primera monografía en inglés sobre este importante y controvertido conjunto artístico. El volumen completa su inédita tesis doctoral defendida en 1986 y, por tanto, la autora se desenvuelve con soltura en el examen de esta conocida abadía benedictina a la que le ha dedicado más de una decena de publicaciones.

El claustro de Silos es uno de los conjuntos monumentales más tempranos y relevantes de la Edad Media y por ello ha estado y sigue estando en el centro del debate sobre la escultura románica internacional. Pero hasta el momento se ha estudiado esencialmente de manera fragmentaria, pieza por pieza, de modo que esta exploración de carácter integral es una de las principales aportaciones respecto a otras publicaciones. Cronológicamente y de forma ambiciosa, por la cantidad de información e interpretaciones que aporta, la autora detalla el proceso de creación espacial y escultórica de la desaparecida iglesia románica, del claustro y de algunas de sus dependencias.

Su estimulante título remite a la idea de la arquitectura como el “Palacio de la mente”, concepto que identifica al edificio con el alma y el cuerpo. Valdez del Álamo hace referencia a la experiencia sensorial, a la percepción de la imagen y a sus respuestas. Posicionándose a favor de que las *images* se despliegan en la mente como materiales de conocimiento para la reflexión, plantea que las criaturas fantásticas tienen un significado más allá de la mera decoración y por ello explica cómo cada una actúa para articular e intensificar la apreciación del observador. El claustro es el centro físico y psicológico del monasterio, no es un margen y las representaciones, distribuidas de manera premeditada, son un instrumento de conocimiento con un lenguaje simbólico desarrollado por el clero. Aunque reconoce que el principal problema de esta ornamentación radica en la polivalencia de su significado, no siempre inmediato, para explicar su simbolismo se distancia de estudios estrictamente especulativos y se basa en

¹ Descripción de la antigua iglesia de Silos escrita por Nebreda (Reg. de Archivos, ff. 73-75). Documento publicado en Marius FÉROTIN, *Histoire de l'abbaye de Silos*, Paris: Ernest Lérout, 1897, p. 358.

comentarios exegéticos, fuentes bíblicas, patristicas y litúrgicas así como en su poder como recurso mnemotécnico. No obstante, el tema del análisis de la fauna todavía es controvertido y da lugar a exámenes contradictorios pese a publicaciones como las de Gerardo Boto (algunas centradas en este claustro) que aclaran la dificultad de sostener que todos los monstruos encierren contenidos cifrados, y considera que el ornamento lejos de cualquier gratuidad es y contiene significado.

El volumen se divide en dos partes sobre las que gravitan las principales problemáticas. En *Cult through construction*, a través de 174 páginas agrupadas en tres capítulos se debate sobre la creación del espacio sagrado, la santificación del lugar y la primera campaña claustral. En *The era of expansion*, mediante 223 páginas divididas en cuatro capítulos se discute sobre el transepto sur, la terminación del claustro, la puerta norte y el ambiente artístico de la segunda campaña. Los apartados estructuran, con un lenguaje ameno no exento de rigor, la génesis y el desarrollo de este espectacular conjunto y, sobre todo, las relaciones iconográficas y formales de su escultura. El libro cuenta con un amplio repertorio de 176 buenas ilustraciones intercaladas en el texto para la comodidad del lector y 139 láminas al final. El material gráfico resulta completo y exhaustivo, presenta varias planimetrías (entre ellas una actualizada del claustro bajo realizada por James Addiss y otra del claustro alto diseñada por Domingo del Álamo) y las fotografías de todos los capiteles y pilares de la zona inferior, pero el apéndice documental parece insuficiente en relación con la cantidad de documentación que ha manejado la autora. El aparato crítico es eficiente y presenta nutridas e interesantes referencias que se recogen en las 21 páginas de bibliografía donde, pese a la exhaustividad, se acusa la falta de algunas publicaciones recientes sobre conjuntos hispanos analizados en el estudio².

La popularidad e importancia de la escultura han hecho que buena parte de los investigadores se hayan centrado más en ella que en la arquitectura y su problemática (fundamentada en la cronología y morfología de la iglesia alta, la iglesia baja, la ampliación de las naves de la iglesia baja, la torre linterna, el transepto y el desarrollo del claustro, es decir: en el tránsito del prerrománico al pleno románico). Para las hipótesis sobre el edificio previo a Santo Domingo, Elizabeth Valdez se basa, entre otros, en los estudios de Isidro G. Bango, y para la polémica obra que se consagra en 1088 defiende (en contra de lo que opinan autores como José Luis Senra o John Williams) que la estructura afectada fue la iglesia alta con la nueva cabecera ya que “el nuevo rito requirió una nueva arquitectura” (p. 29). Se une a los que creen en dos campañas diferenciadas para el templo alto: cabecera y después transepto, menciona que el resto de espacios, incluyendo el claustro, fueron construidos después del ábside (p. 41), pero no señala la teoría de Gerardo Boto en la que la biografía de la iglesia no determina cronológica ni constructivamente el espacio claustral. Propone que la estructura del transepto se iniciara después de 1100 y que la parte sur estuviese en construcción en la segunda década del XII (p. 202) para lo que defiende la promoción de la reina Urraca (p. 204). No obstante, su interpretación acerca de este elemento arquitectónico resulta un tanto confusa y no tan sugerente como la nueva lectura que ofrece para la Puerta de las Vírgenes

² Santiago de Compostela (Manuel Castiñeiras, 2008 y 2010; Henrik Karge, 2009; Francisco Prado-Vilar, 2012), San Salvador de Oviedo (César García de Castro, 2012), Santo Domingo de la Calzada (Esther Lozano, 2010), San Isidoro de León (Gerardo Boto, 2009, 2010 y 2012), San Salvador de Zaragoza (Esther Lozano, 2011) o el propio monasterio de Silos (José Luis Senra, 2009 y 2010), entre otros.

(que difiere de la más reciente de Peter K. Klein) en relación con la sumisión, la disciplina monástica, los herejes y la iglesia triunfante.

A partir de un trabajo cuidadosamente documentado ofrece una lectura del programa visual de la primera campaña en respuesta a la continuidad entre el rito hispano y la nueva liturgia romana, y no como rechazo a la reforma (argumento utilizado en reiteradas ocasiones por Meyer Schapiro entre otros). Para ello, defiende la influencia de los monjes cluniacenses y compara los relieves con textos litúrgicos en la línea de lo reconocido por Otto K. Werckmeister. Ofrece una detallada descripción e interpretación de cada capitel y pilar de las galerías norte y este, y una interesante explicación de cómo funciona la imaginería de este ciclo Pascual. Sobre la tumba y el epitafio del santo fundador, otro de los asuntos controvertidos por la ubicación y cronología, defiende su lugar original en el pasillo claustral (frente a los que, como José Luis Senra sitúan la sepultura ante las puertas de la iglesia) y considera que la escultura activa las inscripciones (para ella, de finales del *x*ⁱ) que se deben leer mediante una rotación ritual, lo que demuestra que los epigramas cuentan con una dimensión apotropaica frente a la amenaza espiritual de las bestias.

En una tarea rigurosa y ordenada analiza el estilo de la escultura inicial desgranando cada elemento. Propone la presencia de dos o tres escultores y concluye que las inscripciones de los pilares sugieren que esta campaña se realiza entre 1080-1090 y, en todo caso, antes del primer cuarto del *xii* (p. 143). Reintroduce el viejo problema de España-Toulouse en la discusión y, en contra de lo que se ha defendido tradicionalmente (que tanto Moissac como Toulouse son los puntos de referencia para Silos), supone que los artistas languedocianos y castellanos se han formado en la misma tradición y que no hay que aplicar un sistema de progreso ya que las coincidencias hacen concluir que todo fue realizado en el entorno del año 1100 (p. 156). Así, plantea reevaluar y profundizar en las relaciones con Borgoña, pero su propuesta adolece de reveladores paralelos (más allá de Cluny). La principal novedad en este ámbito es que amplía el marco de las comparaciones más frecuentes y deja claro que el primer taller fusiona varias corrientes artísticas y no “estaba tan aislado como parece” (p. 166).

Para abordar la segunda campaña utiliza el mismo orden expositivo y analiza primero la iconografía y después el estilo (en cuyo examen deduce que trabajan de dos a cuatro artistas en plena armonía con el primer taller). En cuanto a la cronología, sigue posicionándose a favor del documento de 1158 (relación de gastos donde se mencionan las obras del claustro) como una de las claves para afirmar que las galerías bajas estaban completas en estas fechas (p. 235). Son muy pocos los autores que, como Jacques Lacoste, defienden aún que estas obras deban situarse en torno a 1200. En esta parte, las aportaciones más interesantes son sus reflexiones acerca de los elementos innovadores de la iconografía, reflexiones que, en la línea de sus investigaciones anteriores, permiten entender mejor las imágenes a la luz de la devoción monástica y de preocupaciones locales. Para fundamentar la prioridad de las novedades silenses detalla las diferencias con otros conjuntos y plantea las circunstancias favorables para su éxito (reconquista, cruzadas, movimientos heréticos, tensiones políticas y religiosas). Recalca que el énfasis en la Encarnación y la dual naturaleza de la segunda persona de la Trinidad no deriva de un pensamiento exclusivo de Silos y propone que el camino paralelo a Cluny sea el que permita explicar algunas características de la segunda campaña. Si bien este asunto es sumamente interesante, resulta chocante que en otros lugares más cercanos a la abadía cluniacense no se compartan estos temas.

Sobre el claustro alto, muy poco estudiado hasta el momento, propone que fuese creado como respuesta a la demanda de un espacio propio de monjes sin intromisiones de laicos (p. 94), pero más adelante menciona la necesidad de dormitorios y espacios para los peregrinos (p. 304). Apunta que el palacio del rey, las cámaras de los huéspedes y la residencia del abad son las dependencias que contribuyeron a crear este peculiar entorno “palatino” cuyo conjunto ornamental, en el que destacan los vegetales, es interpretado como una alegoría de la vida contemplativa. En cuanto al estilo, pese a las diferentes calidades, lo relaciona con el contexto hispano-borgoñón de Burgos y Palencia, y considera que esta nueva estética se adopta por la voluntad de emular el prestigio de estos lugares y porque los artistas del segundo taller ya han abandonado el monasterio.

Para explicar el ambiente de la segunda campaña propone un desarrollo artístico y ofrece una cronología relativa incluyendo nuevas obras y descartando otras. Estima que los artistas silenses conocen los trabajos de la lonja del monasterio tolosano de la Daurade y que las similitudes con Toulouse ayudan a reconstruir el contexto, pero destaca que no hay un único estilo en Silos: “la escultura es una síntesis de varias experiencias artísticas” (p. 358). Incide en el papel de Borgoña y Bizancio (donde los manuscritos son reveladores) y, en contra de lo que opinan autores como Dulce Ocón, supone que la llegada de cistercienses o cluniacenses de Borgoña es el vehículo para la entrada del arte anglobizantino en Castilla y enfatiza los matrimonios con reyes sicilianos desde la primera mitad del XII (p. 360). Como sucede en la iconografía, además de lo ultrapirenaico, lo bizantino y el sustrato antiguo, destaca el legado peninsular. Frente a quienes sobreestiman la importancia de Silos, resalta su papel clave como centro creador, pero no como único referente. No se sabe casi nada de Burgos, Arlanza, Osma, Cardeña, Oña o Pamplona y por ello resulta imposible medir el impacto de este estilo frente a los monumentos desaparecidos. Desde una perspectiva geográfica, Elizabeth Valdez habla de la singularidad de los obispados de Burgos y Osma, repasa, con minuciosas comparaciones, multitud de iglesias con lazos silenses y profundiza en los principales estudios dedicados a ellas y a las vías de difusión de esta corriente artística (desde la Rioja a Navarra o Tierra de Campos).

Así pues, *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century* aporta elementos sólidos para entender mejor el conjunto y aunque no cierra todos los interrogantes que aún existen (seguramente porque a fecha de hoy no tenemos datos suficientes para disipar todas las incógnitas), abre nuevas y sugerentes perspectivas sobre la lectura de los discursos visuales, una de las novedades más importantes y mejor argumentadas de este libro. A lo largo de 532 páginas se desentrañan las implicaciones edilicias, litúrgicas e ideológicas del claustro de Silos en lo que va a constituir una obra de referencia para historiadores del arte y para todos aquellos que estén interesados en el románico y en las artes visuales. El texto es convincente (aunque algunas de sus propuestas sobre los aspectos más polémicos seguramente serán debatidas académicamente) y revela el buen hacer y el rigor científico de su autora, quien resume investigaciones previas y pone al día algunos problemas profundizando en ellos con riguroso detalle.

Dra. Esther Lozano López

Universidad Nacional de Educación a Distancia (Tortosa) - TEMPLA