

Finally, the editor selects 23 passages to conclude that his translation is among the texts that were revised by Moerbeke although he never made a thorough revision of the whole text.

The third chapter presents the editorial principles that are characterized by the rigorous standard of the *Aristoteles Latinus* series. The work also includes the Latin apparatus with some specifications, the Greek-Latin comparative apparatus, the Index verborum comparing Moerbeke's translation with his supposed Greek model and, of course, an Index locorum, codicum (latini et graeci) and nominum complemented with bibliography and the analysis of the different families of manuscripts including the *stemma* not only of the Latin tradition but also of the Greek manuscript families.

In fact, there are two different yet related translations, the one that comes from Moerbeke and the other, anonymous one, but both work independently which means that Moerbeke made a new translation rather than a revision. The study seems to clarify that Moerbeke used the same Greek manuscript twice for his original translation, first to translate the text into Latin and then to revise his own translation on the basis of the same Greek manuscript, a methodology used in other translations done by William of Morbeke. Pieter De Leemans provides in these two volumes not only the Latin edition of both of Aristotle's treatises focused on the locomotion and progression of the animals, but also the most preeminent study of the Latin manuscript tradition, including the Greek tradition with all its representatives as well.

Sergi Grau Torras
Universitat Autònoma de Barcelona
 sergigrautorras@gmail.com



XAVIER BARRAL I ALTET, *L'art romànic català a debat*, Barcelona: Edicions 62, 2009, 248 pp., ISBN: 978-84-297-6044-6.

Casi como una aporía se presenta el título del último libro de Xavier Barral: *El arte románico catalán a debate*, por cuanto que una de las premisas defendidas en sus páginas es la inconveniencia de apellidar al Románico con un gentilicio, habida cuenta de la unidad de estilo que implica en todo el territorio europeo donde se desarrolla esta estética. El corolario de esta hipótesis es que las adscripciones románicas regionales o nacionales remiten más a interpretaciones que a descripciones, más a categorías de oportunidad que a criterios formales. No hay,

por tanto, originalidad en la casuística románica, sino parecidas soluciones salpicadas tan sólo de alguna especificidad local, epidérmica, y no estructural o conceptual, como se quiso en el Romanticismo (p. 15). Entonces se hizo para marcar la diferencia con el estilo neoclásico, unificador (p. 25) e idéntico a sí mismo, visto sin los ojos de un especialista, que obviamente diferiría de este juicio. Sin descartar, añadido, que los teóricos del XIX también considerasen igual el arte grecolatino, frente al cual el medieval era diverso y múltiple, cual la época en que se plantan algunas semillas (*ma non troppo*) de lo que varios siglos después serán los estados nacionales o con aspiraciones a serlo, luminarias que enceguecieron los espíritus románticos cuyos resabios todavía hoy permanecen activos.

Siete capítulos, más Introducción y Conclusión, muy sugerentes ambas, componen el armazón de la última entrega de este estudioso, entre otros temas, del Románico, analizado a partir de las creaciones catalanas y del sur de Francia. Un libro polémico, como el propio autor, que sienta muy bien en la atonía general de la llamada “literatura gris”, lleno de preguntas más o menos retóricas pero punzantes (“Por la buena salud del arte, ¿se ha de practicar el genocidio selectivo de la arquitectura?”). Cierto que esta obra tampoco está concebida como un estudio propiamente científico, y de ahí su tono eminentemente ensayístico, dialéctico se podría afirmar. Este hecho explica la ausencia de aparato crítico, sobradamente citado y referido por quien fuera Director del MNAC durante muchas décadas de investigación, que ha vertido en numerosos libros e incontables contribuciones especializadas. Un libro en parte consagrado a combatir distintas visiones estereotipadas del Románico, no todas igualmente originales, pero que conviene tener en cuenta. El primer párrafo con que se abren estas páginas bien valdría repetirlo en cada guía, manual o libro divulgativo, turístico... que trate del Románico, a fin de acabar con ideas ya superadas en el ámbito académico, pero sin asentar lo más mínimo en el resto de discursos que tratan de este estilo. La otra parte se centra en hacer estado de la cuestión de lo que se sabe sobre el Románico de los territorios que en la Edad Media fueron Cataluña.

Son múltiples los hilos que se entresacan en esta reflexión sobre el Románico como estilo, como paradigma y como categoría epistémica y política, así como plurales las líneas metodológicas que se entrevén si se saben leer las apenas doscientas cincuenta páginas de que consta, para entender no solo el arte y la sociedad de los siglos X al XIII, sino también la de los siglos XIX, XX y XXI: es decir, los dos periodos en que existe el Románico, sea como expresión artística o como constructo cultural y político. Este último aspecto, en su dimensión más identitaria, ha hecho de Cataluña y el Románico un binomio inseparable que ha servido para desarrollar una gran tradición erudita, despertar el interés popular y la gestión de su explotación turística, y, por ello mismo también ha sido parte

de su condena, con desafortunadas intervenciones (cuasi invenciones) y algunas interpretaciones teóricas desafortunadas (¿se salva alguna tradición científica desarrollada de estas *boutades*?).

Frisadas con el texto se dejan caer cuestiones que raramente asoman por la bibliografía especializada, aunque concurran en las conversaciones privadas de los investigadores, planteamientos valientes en torno a los cuales vendría muy bien organizar un debate público o, simplemente, abrir ventanas para airear y permitir que entre aire fresco en el interior. En este caso, en los interiores románicos. Como ejemplo, la defensa de un arte contemporáneo que adorne hoy los templos (p. 196), del mismo modo que otrora los artistas hicieron, gracias a lo cual hoy podemos hablar de estos temas, y la consiguiente crítica a la actitud de la Iglesia del último siglo que, con su postura ultraconservadora en cuestiones estéticas, impide la progresión del arte religioso, separándose de su secular papel de mecenazgo y acicate, promoviendo un estilo pseudo-ecléctico en el mejor de los casos, carente de interés artístico. ¿Atañe esta cuestión, al margen del interés que a cada cual le parezca que tiene, al Románico? En el libro aparece colateralmente, pero anticipo la respuesta: sí. Sí en tanto y cuanto la construcción teórica que estamos haciendo del Románico no puede olvidar que es una herencia y, como tal, debemos ser un jalón más en la historia de un edificio que aporte un plus a su continuidad, y no una rémora. Fossilizar la evolución de un edificio es anticipar su final, ir en contra de lo que ha permitido que llegue hasta hoy. En este punto, se plantea la necesidad de reutilizar hoy los edificios, habida cuenta de que la mayor parte de ellos, por unas u otras causas, apenas tienen uso cultural, salvo esporádico y ocasional (p. 195), incapaz por sí mismo de asegurar su mantenimiento y amortizar la inversión en él, pública casi siempre. Es sabido que la mejor manera de mantener los edificios en pie es habitarlos. El patrimonio románico infrautilizado (la inmensa mayoría) será carne de destrucción o, en el mejor de los casos, restauración, pero “la preservación ha de tener una finalidad”. Sin un nuevo uso, seguiremos momificando templos, pero no insufiéndoles vida, esa que ha permitido que hoy los podamos contemplar. Dotarlos de nuevos usos, al margen de otros criterios de oportunidad, se erige como una necesidad constructiva, es más, como “una de las claves actuales de la protección” (p. 36).

Este último libro de Barral recuerda que no todo fueron iglesias en la arquitectura románica (p. 114), porque también hubo castillos y palacios (que no han llegado) y, principalmente, hubo casas humildes donde vivía la gente común el día a día (que tampoco han sobrevivido). Por ello pensamos hoy que los edificios de prestigio, iglesias, palacios, pensados para una élite, son paradigma de una época, la románica, falseando la percepción. Del mismo modo, tampoco fue religiosa toda la escultura, y así seguiríamos en el resto de manifestaciones artísticas.

Igualmente, “no podríamos entender la iconografía representada en las fachadas sin la presencia de la cultura laica, inseparable de la religiosa” (p. 219), cuando tales telones monumentalizados no son sino la trasposición escalada al muro de los programas de los sarcófagos tardorromanos y del arco de triunfo romano puestos a lo divino. Solo se echa en falta una vuelta más de tuerca en el razonamiento: en una época teocrática, ¿tiene sentido la división sacro/profano erigida en categoría básica desde el Renacimiento?

Un tema que no podría dejar de ser nuclear, tratándose de Románico, Cataluña, y de polémica, es la pintura mural. No fue el paradigma de la decoración románica, como tradicionalmente se ha afirmado, aspecto en que se insiste (pp. 153, 181-182, 190...). Lo ha sido de la investigación sobre el Románico, que no es igual. Un arte tan sumamente suntuario es lógico que no tuviera en los pigmentos aplicados sobre el enlucido del muro su principal expresión estética. Antes al contrario, a ella se recurrió, recuerda Barral en varias ocasiones, cuando el templo no podía costearse artes y técnicas mucho más prestigiadas, léase orfebrería, material textil (tapices, frontales de altar), esmalte, mosaico o libros miniados. Dos capítulos se dedican a la pintura (segundo y sexto), y nuevamente estética, concepto, política e historia se mezclan en un relato que *arranca* de 1918, cuando comienzan a desnudar de sus revocos pintados a algunas iglesias pirenaicas. Los avatares de las mismas, su importancia para la política museográfica catalana y los diferentes discursos expositivos en torno a ellas (incluyendo el propio contenedor de la sede del MNAC, en el Palau Nacional) se explican de manera un punto procelosa. A lo largo del libro no dejan de exponerse posiciones claras en temas espinosos, como defender la permanencia de las pinturas murales del MNAC en el Museo, o la consideración de las propias copias *in situ* como obras de arte en sí mismas (p. 24).

Interesantes resultan las reflexiones sobre lo mozárabe (pp. 87-89) y sobre el cómo se debe definir en Cataluña a las expresiones artísticas prerrománicas (p. 129); así como los retardos o desfases, muy marcados localmente, entre una estética románica ya superada en otros sitios, donde triunfaba el gótico, y que inercialmente se mantiene en otras cronologías que la historia del arte no *considera* románicas, que produjeron la escultura de las catedrales de Tarragona y Lleida (pp. 167, 234), o la fachada de Ripoll (p. 217), tema al que se dedica la Conclusión; o el “fracaso benedictino” en el intento de imponer una arquitectura monástica unificada en Europa, labor que sí culmina la reforma cisterciense (pp. 223-225), con la popularización del arco apuntado y la bóveda de crucería, “elevando la norma de la austeridad a un principio de arte”. Las iglesias parroquiales del XIII recogerán este testigo (p. 235), que la historiografía del arte ha denominado “estilo 1200”. Del mismo modo, se resta protagonismo en la vanguardia arquitectónica románica en general al movimiento monástico a favor del catedralicio, otro aprio-

rismo que se derriba, a pesar de figuras como el abad Oliba, monje reconstructor de Ripoll y Cuixà (pero también de la catedral de Vic al acceder a su cátedra) y su “voluntad ideológica” de construir Románico (bóveda) para separarse del arte anterior (armadura de madera) y mostrar poder (p. 18). Este tema puede enlazar con la magnífica reflexión sobre el tránsito de la ciudad antigua a la medieval (cap. 3) y el papel de la catedral y de la apenas conservada arquitectura civil en esa trama, expuesto de manera brillante y sintética.

No se evitan cuestiones que podrían parecer anecdóticas, como los porqués del color de las Vírgenes negras, o de la imagen de Cristo, arquetípica luego tal como el Románico la representa. La primera cuestión viene al hilo de la célebre talla de Montserrat (pp. 167-178), aprovechando para profundizar en el tema de un modo interesante, reconociendo que hoy por hoy se escapa la razón última de este hecho, pero dejando sentadas algunas cuestiones: que antes del gótico la Virgen no era negra, y que no es una talla única, citando otros ejemplos catalanes y europeos. La influencia y prestigio de los iconos bizantinos, o el canto a la negritud (*nigra sum sed formosa*) de la novia del *Cantar de los Cantares* se mantienen, a día de hoy, como las hipótesis más razonables, descartadas otras varias que tradicionalmente se han venido ofreciendo, con más o menos seriedad. La segunda cuestión, un tema caro al autor,¹ se plantea al tratar del paradigma de la pintura mural románica casi universal: el Cristo de Sant Climent de Taüll (pp. 196-204), importancia que Barral intenta relativizar, y que sirve para tratar del tráfico de reliquias, de la Síndone turinesa y otros aspectos igualmente bien traídos, para concluir cómo la figura de Taüll se ha recibido, en el siglo xx, como la imagen del Cristo medieval por antonomasia, por muy convencional y figurada que aquella sea, gracias a la vinculación identitaria catalana con la pintura mural románica pirenaica.

Una de las constantes de Barral es vincular la continuidad entre el Románico y el Clasicismo grecolatino, una vía apasionante de estudio que colateralmente derriba por tierra muchos falsos *a priori* (pp. 115-125, 208-212) y que ya intuyera Puig i Cadafalch (pp. 76-77). Este hecho hay que vincularlo con esa mirada, que Barral posee, que observa los procesos artísticos, de por sí lentos y sin jalones claros, en un contexto de muy larga duración (pp. 96-97). No en vano el autor ha estudiado con igual profundidad los mosaicos romanos y las manifestaciones góticas. No debe gustar mucho esta vinculación Románico-Clasicismo a los amantes del Románico que, deudores de una estética romántica, construyeron su visión del arte plenomedieval precisamente en oposición a los principios grecolatinos. Otra cosa pensaron quienes fundieron en bronce la columna románica

¹ *Sobre la imatge com a retrat de Crist a l'Edat Mitjana*, fue el título de su lección inaugural del curso académico 2001/2002 en el Institut d'Estudis Catalans.

de Hildesheim, inspirada en la de Trajano y aculturando al protagonista: Cristo ocupa ahora el lugar del emperador (p. 119). “Copiar el pasado era la manera de recuperarlo”, dice Barral, estableciendo una bella metáfora entre la labor de los amanuenses con respecto a las obras clásicas y la de los artífices del Románico. Estos no solamente no renegaron de lo clásico, sino que lo tuvieron como referente y modelo. De qué manera más curiosa vuelven a vincularse los conceptos, añadido: “romano” y “románico”, esa traslación morfológica y conceptual que se hiciera a principios del siglo XIX vuelve, a través de un bucle historiográfico, a dotar de sentido aquel (¿feliz?) préstamo semántico.

Queda clara la conexión Cataluña-Francia, y desde la historiografía decimonónica pionera de este país se explica la catalana (con Elies Rogent como epígono de Viollet-le-Duc). En las tierras de los antiguos reinos de Castilla, León, Aragón o Navarra falta todavía por establecer con la misma precisión muchos aspectos que se tratan aquí. De hecho no está de más insistir en un hecho obvio, pero que se olvida desde la divulgación de la historiografía vinculada a las tierras atravesadas por los caminos a Compostela: Santiago no fue el destino de más prestigio en la geografía del peregrinaje medieval (p. 210). Roma y Jerusalén fueron sin duda las rutas de más categoría. La errada concepción actual precisamente nos pone ante lo que también avisa Barral: construir edificios (la arquitectura) es política, como también lo es la historia del arte² (pp. 17, 20, 69). Esta afirmación hasta no hace tanto implicaba la autoexclusión del gremio, y hoy día sigue siendo cuestionada por una mayoría que sigue asiendo a la presunta escritura aséptica y a metodologías formalistas y, por ello, dicen, no contaminadas de ideología. Se agradece que el refrendo de un catedrático de la trayectoria de este continúe recordando lo que, por otra parte, son verdades del barquero: escribir es hacer política. Queramos o no, aunque no hablemos de *Renaixença* ni de historiadores-arqueólogos-restauradores que a la vez fueron políticos, y los esfuerzos políticos e institucionales, unos mejores, otros no, en torno al camino jacobeo sería un buen ejemplo, hasta llegar a magnificar o distorsionar la buena recepción de la historia. En esta línea, es brillante el primer capítulo, que sintetiza un tema que Barral conoce muy bien, la vinculación entre Románico y nacionalismo catalán. El hilo conductor se establece a través de la figura del versátil Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), arquitecto (modernista), restaurador (historicista), historiador (positivista) y político (militó en la Lliga Regionalista), seguidor asimismo de la estela de Viollet-le-Duc a través de la obra del ya citado Elies Rogent. Otras figuras señeras no quedan fuera: desde Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) pasando por Josep Gudiol i Cunill (1872-1931) a Eduard Junyent (1901-1978), sin

² Ya se había referido Xavier Barral a este tema en su libro *L'art i la política de l'art*, Cabrera de Mar: Galerada, 2001.

desdeñar autores menos reconocidos como el hoy olvidado Alexandre Deulofeu (1903-1978), que llegó a afirmar que Cataluña (Ampurdán y Rosellón) era el origen del Románico. Trasladando estas reflexiones al contexto peninsular no catalán, se echa de menos un libro que trate exactamente de estos mismos temas, repasando los vínculos ideológicos de la historiografía propia, la labor de las restauraciones del siglo xx (San Isidoro de León, la catedral de Santiago, San Miguel de Escalada, Santillana del Mar...), de los historiadores (Tormo, Gómez Moreno), restauradores (Ferrant, Luis Menéndez-Pidal y Álvarez) y la relación entre los discursos político y erudito. Aquí se apunta de pasada la acción restauradora de Luis Menéndez Pidal en el prerrománico asturiano como productora de una “unidad ficticia” (p. 22).

Precisamente, uno de los grandes méritos de Puig i Cadafalch, en su defensa de las tesis de historia del arte catalanistas frente a Manuel Gómez Moreno, referente de las españolistas y oponente, por tanto, del catalán (p. 22), fue difundir sus ideas en el extranjero, consiguiendo introducir el Románico catalán en el *mainstreaming* de los autores europeos y norteamericanos que escribían sobre el tema. Ya fuera como referente polémico silenciado, ya sin necesidad de referente siquiera, en los escritos y alocuciones del primero no se trató del Románico peninsular que no fuera catalán o de su inmediata órbita de influencia: no se habló del Románico castellano, simplemente, y sí del francés, italiano o alemán, algo que perpetúa el propio Barral en sus escritos, carentes por lo general de referencias ibéricas no catalano-aragonesas. Entre los muchos méritos que se le deben reconocer, el de llevar adelante, con otros compañeros, entre 1909-1918 un catálogo monumental del Románico catalán con un objetivo último: mostrar la histórica relación de Cataluña con el Oriente europeo (con el Mediterráneo) y alejarse de las tierras occidentales. Desde un lado, se puede ver como una manifestación radical de catalanismo; desde otro, como una expresión más de la agenda noventayochista. Así es la Historia, y también la del Arte.

A Barral le parece muy curiosa esa identificación de Románico y Cataluña porque esta no exportó nunca Románico (pp. 137, 141), pero sí gótico (de esto trata también la Conclusión), con las ciudades de Valencia y Mallorca a la vanguardia de esa vocación mediterránea catalana que se traducirá en una constante mirada hacia la Italia contemporánea (y no ya solo como Roma antigua) desde principios del s. xiv (pp. 241-242) y, cabe deducir, porque tampoco se menta, un dar la espalda al resto de la Península, como se apuntaba en el párrafo anterior. La creación artística que mejor traducirá este espíritu será el arco triunfal que Alfonso *el Magnánimo* erigirá en Nápoles a mediados del s. xv: todo un programa político-estético ya con lenguaje renacentista.

Se alterna en *L'art romanic català a debat*, por tanto, la reflexión general con la más pormenorizada atención a algunas muestras señeras del Románico catalán. En el primer caso, además de los temas apuntados, luce mucho la hipótesis contracorriente de que los canteros no fueron un grupo de trabajadores nómadas (pp. 132-133, 153, 188), enlazando este tema con las discusiones abiertas actualmente sobre la identidad del maestro de Cabestany (pp. 122-125, 236).³ En el segundo, Sant Pere de Rodes, expuesto con un sintético pero completo repaso bibliográfico a los distintos acercamientos que ha tenido el complejo edificio (pp. 142-149). Todo ello frisado por ciertas reiteraciones constantes (el arte románico como arte del s. XIX en tanto que reconstruido), que no añaden más información y, si acaso, desgastan la potencia de sus aciertos.⁴

Algún fallo o despiste tiene el libro (“todo buen escribano echa un borrón”) y algún aspecto fácilmente mejorable hay que achacarle a la edición. En el primer caso, el “corta y pega” se ha excedido de sus funciones hasta el curioso extremo de repetir literalmente diez líneas (pp. 121 y 207). Algo que es fácil que ocurra cuando se ha escrito mucho sobre un tema y se reaprovechan materiales, por un lado, y cuando se ha prescindido de la necesaria figura del corrector de estilo en las editoriales. En el segundo caso, un libro que en ocasiones se centra minuciosamente en la descripción de ciertos “monumentos” románicos, y alguno recurrentemente, sean bienes inmuebles (Ripoll, Cuixà, Sant Pere de Rodes, Poblet, Santes Creus, Vallbona de les Monges), o muebles (Majestad Batlló, el tapiz de la Creación de Girona, pinturas del Salón del Tinell), debiera incluir siquiera en blanco y negro alguna fotografía para acompañar las a veces prolijas descripciones formales y así evitar tener que ir a buscarla, por mucho que internet facilite el proceso. No siempre se lee con una pantalla o un libro de láminas delante. Si se pretende llegar a un público general (aunque interesado), las imágenes no sobran. Si el libro se dirige a un lector muy especializado (parece más el público de este), lo que sobrarían son tan detalladas descripciones. Del mismo modo, un sencillo mapa marcando las comarcas catalanas históricas al norte y sur de los Pirineos, no vendría mal para situar los topónimos y obras citadas a quienes están menos familiarizados con la geografía citada. Por otro lado, a veces, se pierde el hilo de

³ El apartado III de la magna exposición *El Románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180* [MNAC 29 febrero-18 mayo 2008] se dedicó a “Miradas hacia la Antigüedad. El largo itinerario del Maestro de Cabestany”. En un artículo introductorio al Catálogo de la misma, ANTONIO MILONE plantea un estado de la cuestión sobre lo que se sabe de este maestro. *Vid.* en dicho Catálogo: “El Maestro de Cabestany: notas para un replanteamiento”, M. CASTIÑEIRAS y J. CAMPS (COORDS.), Barcelona, pp. 181-191. XAVIER BARRAL contribuye con otro estudio: “Apropiación y recontextualización de lo antiguo en la creación artística románica mediterránea”, insistiendo en las líneas que se apuntan en el libro que aquí se reseña.

⁴ También tratados en un libro *ad hoc*: *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*, Paris, 2006.

causalidad. Así, cuando se relaciona el arranque de las pinturas murales pirenaicas con el interés de los museos catalanes en acogerlas, no queda claro por qué ya en 1906 eran conocidas por la bibliografía francesa tales pinturas cuando, según los datos de Barral, faltaban doce años para que Plandiura comenzase con el negocio de expoliar los enlucidos pintados de los remotos pueblos de los valles ilderenses, hecho que sirve de punto de partida para marcar el interés por tales manifestaciones artísticas.

Una cuestión que queda en el aire, pues no se llega a enunciar explícitamente, es una reflexión sobre el llamado *Románico rural* o, mejor dicho, esas muestras humildes, la inmensa mayoría, que carecen de espectacularidades de ningún tipo (portadas labradas con grandes programas, dimensiones formidables, decoración interior apabullante). Al fin y al cabo, las principales reflexiones que se suceden en las páginas de este libro se enhebran a partir de algunas de las muestras encumbradas canónicamente por la historiografía del Arte, siendo colateral la referencia a esa “apretada constelación [de iglesitas], en el sentido de unidad dictado por aquel arte de la Europa Occidental” de las que hablaba Gaya Nuño en *Teoría del Románico* en 1962.⁵ Una deuda con el modo tradicional de pensar y escribir la historia del arte, a partir de las grandes obras, por más que éstas sean una amalgama de autores, elementos y cronologías difusos que las separa del paradigma de “Obra” que nace a partir del Renacimiento y se categoriza con el Romanticismo. En este sentido, las grandes construcciones, que han sido las más “tocadas”, restauradas y desrestauradas, quizá no sean el mejor exponente para estudiar el Románico precisamente por ello. Mientras, tantas construcciones más pequeñas y humildes siguen ofreciendo claves buenas para entender los modos de pensar y hacer de los siglos XI al XIII, pues hay menos sedimentos de intervenciones que reinterpretar.

Un último punto a tener en cuenta. Se afirma, aunque no se desarrolla, que “[e]l camino que siguió la imagen de la Virgen en época románica hasta conseguir una autonomía iconográfica total es paralela a la lucha femenina (*sic*) por su autonomía en la sociedad de la época románica” (p. 171). Una pena que no se ahonde, porque viene bien traído el razonamiento al hilo de las representaciones de la Asunción y se capta “el carácter corporal del fenómeno”, sosteniéndose en la autoridad de Pedro el Venerable. Es este un feraz terreno, el de las políticas del cuerpo y sus códigos de representación, que solo se vislumbra, y que se pasa por alto cuando, en esa misma página, se menta la *maiestas Mariae* del priorato agustiniense de Cornellà de Conflent, con una Virgen en mandorla. La presencia de esta almendra mística asociada al paradigma femenino medieval por antonomasia no es gratuita, usurpando el interior almendrado tradicionalmente asociado al Cristo en Majestad. El siglo XII, recordémoslo, alumbró la obra de una gran cantidad

⁵ Madrid: Publicaciones Españolas, p. 7.

de místicas y visionarias que, con lenguaje teológico, que era el único posible, comienzan a reivindicar el papel femenino, reformulándolo, y alejándolo del rol vicario al que los autores varones pertenecientes al cristianismo eclesiástico (por oposición al evangélico) le habían constreñido. La centralidad del cuerpo femenino (pienso en Hildegarda de Bingen, por ejemplo), que en los siglos XIV y XV categorizarán las místicas, tiene en estos precedentes un papel que todavía, desde presupuestos estéticos románicos, está sin trabajar.

Un libro, en resumen, muy estimulante, que merece atención por su vocación polémica, su capacidad de síntesis y su certera puntería a la hora de meter el dedo en ciertas llagas incómodas que impiden cerrar en falso grandes heridas discursivas en torno a un tema, el Románico, que hoy mueve gran parte de la inversión pública (política) aprovechando el carácter de icono cultural que ha llegado a tener a día de hoy.

Josemi Lorenzo Arribas
IEM
josemi20@hotmail.com



OLE J. BENEDICTOW, *What Disease was Plague? On the Controversy over the Microbiological Identity of Plague Epidemics of the Past*, Leiden: Brill, 2010, 746 pp, ISBN: 978-9004180024.

La Peste Negra es uno de los temas que sobrevuelan, ineludibles, cualquier estudio sobre la segunda mitad del siglo XIV europeo. Por su naturaleza apocalíptica, su impacto en todos los niveles de la vida cotidiana y sus efectos en los ritmos sociales y en la mentalidad de la época es mucho lo que se ha escrito sobre la epidemia —mejor dicho, epidemias— de Peste Negra. Con todo, la atención que los medievalistas han prestado al tema ha sido desigual: algunos aspectos de las epidemias de Peste que formaron parte del paisaje europeo en los siglos bajomedievales y modernos han quedado huérfanos de interés.

El estudio de la Peste Negra desde el punto de vista de su morfología médica y de las características de su propagación, analizadas desde el ámbito médico y epidemiológico ha sido, precisamente, uno de esos aspectos que han suscitado escaso interés entre los medievalistas que se han aproximado el tema, preocupados más por los efectos que por las características de la epidemia. Ha habido una desconexión evidente entre la información generada desde la esfera médica, principalmente a raíz del estudio de campo de los brotes epidémicos ocurridos en