

Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino: Einaudi, 2015, 461 + XXII pp., ISBN: 978-88-06-16759-2.

Maria Luisa Meneghetti en la “Introduzione” (pp. IX-XII) reflexiona sobre la escasez de testimonios de arte profano medieval para lo que se plantea los posibles factores que deberían ser considerados a la hora de realizar un estudio del mismo (v. g. el soporte, los materiales de elaboración, los cambios de “gusto” cultural, etc.). Asimismo, señala que su campo de estudio se centrará en los relieves, frescos, tapices y vidrieras —aunque también, en algunos casos, recurrirá al análisis de miniaturas; y que su propósito, por un lado, es tratar de fijar la relación entre la manifestación plástica y su fuente, y, por el otro, entre éstas y el comitente de la misma en el contexto político, social y cultural de su creación. De ahí que afirme que su investigación tiene por objeto “ricostruire la complessa rete di input culturali e dunque, piú in concreto, di significanti che sta dietro ciascun prodotto figurativo di questo tipo rappresenta forse la sfida piú importante della ricerca di cui offro qui gli ultimi risultati” (p. XII).

En “Rappresentazioni: il riuso artistico dei temi letterari profano (e non) nella cultura medievale” (Capítulo I) (pp. 3-47), primero, fija el significado del término que servirá como concepto global: la representación (“rappresentazione”) y las implicaciones que conlleva. A continuación, analiza la transmisión de diferentes temas de la tradición literaria, como por ejemplo, “el de rasgarse las vestiduras en tanto que muestra de un profundo dolor”, testimoniado en la literatura profana y religiosa (bíblica) que le sirve para trazar una línea evolutiva, circunscrita especialmente al ámbito italiano, que le permite ilustrar las posibles vías de desarrollo y transformación del mismo; o el de “la imagen de la amada impresa en el corazón”, que del ámbito lírico cortés se difunde y recrea hasta convertirse en el ámbito religioso y eclesiástico en la imagen de Cristo impresa, acompañando a María Magdalena; o el del “culto a la Verónica” (auténtico icono) que podría explicar la recuperación de la idea de la “impresión de la imagen de la amada en el corazón” (v. g. Giacomo Lentini, siglo XIII). Concluye así que el texto literario “se representa” mediante la imagen (“rappresenta”) y la “imagen” está en representación (“sta in rappresentanza”).

La autora en “‘Poscia trasse Guiglielmo e Rinardo | ... la mia vista’. Temi epici nell'arte romanica e gotica d'Europa” (Capítulo II) (pp. 48-109), estudia la relación entre las manifestaciones literarias pertenecientes a la épica y sus plasmaciones plásticas, y lo articula a partir de tres principios tendentes a abarcar y acometer todo el campo de análisis: el punto de vista semántico, el punto de

vista receptivo-hermenéutico y el punto de vista ideológico. En primer lugar, destaca que las imágenes que presentan el texto literario pueden aparecer acompañando al texto (*in presentia*) o no (*in absentia*). Asimismo, señala la necesidad de considerar lo que denomina “dispositivos de reconocimiento” (“dispositivi di riconoscibilità”) en tanto que detalles y elementos compositivos que en ausencia del texto “escrito” de referencia contribuyen a la identificación de los personajes y de los elementos representados. También, subraya cómo puede producirse que las manifestaciones plásticas de textos *in absentia* presenten discordancias en la secuencia narrativa, explicables si se tienen en cuenta los modos de disposición e interpretación coetáneos. De igual modo, hace notar el hecho de que las manifestaciones plásticas, a veces, pueden ofrecer variantes con respecto de las versiones textuales conservadas, justificables por una tradición distinta o por la pérdida de la misma. Y, por último, hace hincapié en el hecho de las posibles formas de interpretar y comprender los textos épicos, así como los diferentes tipos de comitentes, dan lugar a posibles interpretaciones o reinterpretaciones de los mismo (v. g. entronques linajísticos o identificación de valores representados por un personaje, etc.).

En “Sulle tracia di Lanciallotto e Ginevra” (Capítulo III) (pp. 110-176), Meneghetti señala que al realizar el estudio de la “riscrittura figurativa dei temi (e/o testi) romanzesco-cortesí” (p. 110) deben tenerse en cuenta dos consideraciones: la primera, la “homogeneidad del grupo” comitente y receptor (nobleza o aristocracia mercantil) y la relativa “simplicidad” simbólica de los personajes; y, la segunda, que el soporte material empleado (mayoritariamente representaciones pictóricas) permite no solo la plasmación individual o de un objeto, sino la elaboración de escenas o episodios e incluso la recreación del espacio en que se sitúa la narración. Asimismo, hace notar que ya en las mismas obras literarias se encuentran alusiones a las manifestaciones plásticas referentes a personajes, escenas o episodios sucedidos (v. g. cámara de las imágenes en el *Tristán* o los frescos de los amores de Lanzarote y Ginebra en el *Lancelot en prose*). De ese modo, a partir de los testimonios plásticos conservados y su ubicación, la autora sostiene que la producción y difusión de estos modelos se halla estrechamente ligada a la casa imperial alemana y a la facción gibelina. Asimismo, mediante el análisis de los frescos de la Sala de Arte de Frugarolo (Torri di Andreino Trotti, Alessandria, Piamonte), ejemplo de una “cámara de Lanzarote” en que la narración pictórica coincide con lo descrito en el *Lancelot en prose*, sugiere que podría proceder de una versión “no cíclica”, y propone una identificación de los frescos con sus posibles escenas correspondientes en la obra. De igual modo, argumenta que a diferencia de estos frescos, que trazan una parte de la vida de Lanzarote, las pin-

turas del Palazzo Chiaramonte (Steri) de Palermo, en que se representan escenas independientes, o las del Palazzo Ducale de Mantova, donde se pinta el torneo del Castillo de la Marca, protagonizado por Boores de Gaunes, o las de Castillo de Siedlęcín (Baja Silesia, Polonia) pueden explicarse por la intención del mecenas que encarga la obra, con el fin de ilustrar e identificarse con lo narrado o con su protagonista. Por último, al ocuparse de las “representaciones miniadas” que tienen por tema “la cámara de Lanzarote”, destaca que la diferencia que se manifiesta entre estas realizaciones y las que se llevan a cabo en Frugarolo, en primer lugar, es “la precisa rispondenza tra didiscalie e scene” (pp. 165-166); en segundo lugar, el “senso del paesaggio” (pp. 167-168); y, en tercer lugar, la “straordinaria precisione” de los detalles.

Maria Luisa Meneghetti en “«Camera illa codex est». Allegorie dipinti nell'autunno del Medioevo” (Capítulo IV) (pp. 177-246), al analizar las obras de carácter didáctico-moral y alegórico, señala que se encuentran más casos en los que la “letra” y la “imagen” se complementan y en los que la primera es realmente abundante. Primero, comenta las manifestaciones pictóricas de tipo alegórico en que las imágenes van acompañadas de un discurso en verso, que se documentan en los espacios públicos de la Italia del Trecento y se centra en la *Maestà* de Simone Martini, y en el ciclo del *Buono e Cattivo Governo* de Ambrogio Lorenzetti en Siena. A continuación, se centra en los frescos del Palazzo Trinci en Foligno, en los que se representan las “edades del hombre” y los “Nueve de la Fama (y Rómulo y Remo)”, en los que aparecen inserta escritura con contenido didáctico, y sostiene que su articulación podría explicarse a partir de modelos manuscritos procedentes de la corte angevina napolitana, con la que los señores de Trinci mantuvieron buenos contactos. Seguidamente, se ocupa de los frescos de la Sala Baronal en el Castillo de la Manta (Castello della Manta), cerca de Saluzzo, que guardan estrecha relación con las miniaturas contenidas, aunque se aprecien algunas diferencias, en el *Chevalier errant*, que el mismo Tomasso III de Saluzzo, su autor, había encargado con el fin de sublimar y marcar la idea de “linaje”, y concluye que los frescos deberían entenderse como un conjunto unitario de carácter misceláneo en el que se reúnen varias formas de contenido e interpretación (que van de lo real a lo ideal, de lo sacro a lo profano), así como la manifestación de los tres estilos de lenguaje literario (humilde, medio y sublime).

En “Poesía in scena” (Capítulo V) (pp. 247-331), se centra en el estudio de los cancioneros y destaca que los que recopilan la poesía occitana son tremendamente innovadores tanto por la presencia de imágenes como por la de las “vidas e razos”. Asimismo, hace hincapié en que en estos manuscritos es donde se ofrece el mayor contenido histórico-biográfico, y que de entre ellos sobresalen los de-

nominados A (Vat. lat. 5232 de la Biblioteca Apostólica Vaticana), I (fr. 854 de la Bibliothèque Nationale de France, París) y el K (fr. 12473 de la Bibliothèque Nationale de France, París), confeccionados en Italia nordoccidental, y, probablemente en Venecia en el siglo XIII. De igual modo, señala que en la inicial que abre los poemas de cada autor, tras la “vida” en letras rojas, se dibuja una imagen del trovador correspondiente que condensa la información contenida en las “vidas”; y que además de las “ilustraciones histórico-biográficas” hay que añadir “tres tipologías diversas más”: la primera (“nominalístico-simbólica”) en la que los poetas se representan a partir de la concreción de su nombre o de su estatus social (v. g. *Chansonnier du Roi*, BNF. fr. 844, o el códice *Manesse*), la segunda (“performativa”) donde se pretende representar a los autores en el momento de una idealizada “representación” (*performance*) artística (v.g. *Cancioneiro da Ajuda*) y en la que se distingue un tipo especial (el “biográfico-performativo”), y la tercera (“poético-retórica”) en que se plasman los motivos o las imágenes consideradas como más características de sus textos líricos (v. g. Ms. fr. 22543 de la BNF, París; o el Ms. Banco Rari 217, Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia). Se trata, en suma, de cuatro “estrategias” (“strategie”) que remiten a la dimensión autorial (primera y segunda), a la dimensión textual (cuarta) y a la dimensión performativa (tercera). Además, subraya el valor simbólico de las miniaturas (v. g. Ms. M 819 de la Morgan Library & Museum, Nueva York; o el Ms. Banco Rari 217 de la Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia) o la ejemplaridad poética e ideológica de la comprensión del amor, a modo de “tratado”, que se relacionaría con el contenido del *De amore* de Andrés el Capellán. Por último, analiza las representaciones alusivas de temas líricos (no textos) mediante frescos (v. g. “Camera d’Amore” del Castillo de Sabbionara d’Avio, Trentino), cuyas escenas podrían estar relacionadas con las miniaturas de los *Documenti d’Amore* de Francesco Barberino (Ms. Barb. lat. 4076 y 4077, Biblioteca Apostólica Vaticana), o la “Sala del Consiglio Generale del Palazzo del Popolo de San Gimignano”, que podrían representar el recuerdo de las buenas relaciones de la ciudad con el rey Carlos I de Anjou, amante de la poesía, la danza y el baile, plasmados en la parte inferior de la obra, que muy pronto fue modificada y quedó oculta por una pintura superpuesta; o la Casa Finco de Bassano del Grappa, donde podría representarse al emperador Federico II y a una de sus mujeres, Isabel de Inglaterra, asistiendo a una recitación poética, y, al mismo tiempo, se aludiría a la tradición lírica cortés por medio de dos objetos relacionados con el amor cortés (la rosa y el halcón), así, como miembros artísticos de su entorno; o el fresco de la Capilla de Santa Radegunda en Chinon (Anjou) sobre el que ofrece una interpretación “híbrida”, basada en la leyenda y en la narrativa.

En lo referente a la “Bibliografía” (pp. 381-409), que se agrupa en “Testi” (pp. 381-385) y “Studi” (pp. 385-409) es exhaustiva. El volumen incluye un detallado y útil “Indice delle opere letterarie, dei nomi e dei personaggi” (pp. 411-455) (“Indice delle opere letterarie”, pp. 415-420 e “Indice dei dome e dei personaggi”, pp. 421-455); y un “Indici dei manoscritti e degli incunaboli” a cargo de Stefano Resconti (pp. 457-461).

Se trata, en suma, de una bella obra ejemplar de obligada consulta para comprender la estrecha relación entre el arte literario y el arte plástico en la Edad Media.

Antonio Contreras Martín
Institut d'Estudis Medievals
 tcontreras@telefonica.net
 orcid.org/0000-0003-4134-3715

Torben Kjersgaard Nielsen, Iben Fonnesberg-Schmidt (eds.), *Crusading on the Edge. Ideas and Practice of Crusading in Iberia and the Baltic Region, 1100-1500*, Turnhout: Brepols (Outremer. Studies in the Crusades and the Latin East, 4), 391 pp., ISBN: 978-2-503-54881-4.

El estudio de las Cruzadas es un elemento fundamental para comprender los aspectos culturales e ideológicos de la mentalidad europea medieval. La creencia en un programa de fe, en este caso entre los siglos XII y XVI, siempre va acompañada de un reto de larga duración que moldea las dinámicas internas de la sociedad, configura nuevos paradigmas circunstanciales en los escenarios políticos y, a través de los flujos culturales, cómo la arquitectura y la literatura, estipula nuevas cotas de dominación en las estructuras e instituciones que rigen la vida cotidiana de la sociedad. *Crusading on the Edge. Ideas and Practice of Crusading in Iberia and the Baltic Region, 1100-1500*, es una obra de cuatro grandes capítulos donde asistimos al desafío historiográfico de los historiadores por el legado del s. XIX y XX; los planteamientos que se sitúan en el s. XII tanto en el campo ibérico como en la región báltica resituando al papado como la idea central del movimiento de cruzada; el abrazo a las ideas de cruzada de los campos ibéricos, bálticos y portugueses para justificar sus guerras de expansión; y por último, el grado de interacción entre los reinos cristianos de la península y las taifas árabes, observando una convivencia variopinta, y en el Báltico, la absorción arquitectónica de la idea de cruzada mediante la participación de la nobleza y los canales cistercienses.