

Carme Batlle i Gallart, *L'aljama de la Seu d'Urgell medieval. Una comunitat jueva del Pirineu català*, Barcelona: Rafael Dalmau, 2016, 248 pp., ISBN: 978-84-232-0818-0.

En la Edad Media, en la Seu de Urgell existió una comunidad judía que durante siglos convivió con los cristianos de esta ciudad pirenaica, cuyo señorío estaba en manos de los obispos de Urgell. Aún a día de hoy, una de las calles del casco histórico de esta ciudad recibe el nombre de calle de los judíos, recuerdo de la existencia de una aljama de la cual teníamos ya noticia gracias a diversos estudios de C. Batlle (1991; 2005; 2010; 2014). Desde hace poco, contamos también con un estudio mucho más amplio sobre el tema, un trabajo que además de convertirse en referencia para los estudios de la Seu de Urgell medieval, también puede, por sus características, llegar a ser una referencia para trabajos similares en Cataluña y en el resto de la Península. El estudio en cuestión es *L'aljama de la Seu d'Urgell medieval. Una comunitat jueva del Pirineu català*, de la ya mencionada Carme Batlle.

La autora es una veterana historiadora, profesora de historia medieval de la Universitat de Barcelona, especialista en el mundo urbano de la Cataluña medieval, tema sobre el cual ha publicado muchos estudios, la mayoría referentes a las ciudades de Barcelona y de la misma Seu de Urgell. Respecto a esta última ciudad, sus publicaciones de hace más de tres décadas fueron pioneros al tratar de una población aún poco estudiada por aquel entonces (Batlle, 1979; 1985). En algunos artículos publicados desde los años noventa, empezó a estudiar algunos aspectos concretos de la aljama urgelitana, sobre la cual la reciente publicación trata extensamente.

En una primera parte de esta obra, la autora se acerca a la ciudad medieval de la Seu y a su historia, para situar el marco dónde se desarrolló esta comunidad judía pirenaica y su contexto politicosocial. Es a partir de este marco introductorio que nos empieza a hablar propiamente de los judíos urgelitanos, de sus actividades como prestadores en un radio de acción relativamente amplio y de su relación con los cristianos de dicha ciudad. Aunque es probable que hubiesen habitado judíos en la Seu de Urgell antes del siglo XIII, Batlle no ha podido documentarlos antes del año 1255, llegados a la ciudad, según la autora, como consecuencia de la creciente intolerancia que sufrían en Francia. También se instalaron judíos en localidades próximas, como por ejemplo en Castellbò o Castellciutat, protegidos por los vizcondes del territorio, núcleos de los cuáles también se habla en este trabajo, aunque indirectamente, ya que no son el objeto de estudio.

Superada esta contextualización general, Batlle entra plenamente en la aljama urgelitana para conocer sus familias más destacadas, sus negocios y su día a día, sin duda alguna el bloque más interesante y a la vez importante del presente trabajo. Es aquí donde podemos conocer cómo se formó y consolidó la aljama de la Seu y el papel que desarrollaron los obispos como protectores de esta comunidad a la que concedieron diversos privilegios, ya que, como otras comunidades, era considerada una fuente de prosperidad para su señorío. El estudio también permite conocer a los Bedoz, los Maseres y los Cohén, entre otros, las familias más importantes y bien documentadas que vivieron en la ciudad. Es a través de la biografía de estas familias que conocemos los detalles de los negocios de los judíos en la Seu, su vida cotidiana, los bienes de que disponían e incluso los libros de la biblioteca de alguno de los miembros de la comunidad.

Así pues, a través de las historias personales, Batlle retrata la vida y el funcionamiento de esta comunidad judía urgelitana, tanto en sus años buenos como en tiempos más adversos, como por ejemplo a lo largo de los años de la peste negra en qué más allá de los efectos de la epidemia, los judíos —también los de la Seu— vieron como aumentaba la intolerancia hacia ellos. Aunque la comunidad volvió a recuperar la prosperidad, gozó de nuevas concesiones por parte de los señores de la ciudad y construyó una nueva sinagoga, los años del otoño de la Edad Media fueron ya diferentes de los que se encontraron los primeros judíos que llegaron allí en el siglo XIII.

Es a partir de este punto en qué la autora narra los años de intolerancia y decadencia que sufrió la aljama urgelitana. Fueron años en qué los judíos de la Seu sufrieron ataques e incluso los cristianos de la ciudad se trasladaron a la relativamente próxima ciudad de Puigcerdà para atacar a los judíos que también vivían allí. Las persecuciones, la constitución represiva del papa Benedicto XIII y el decreto del obispo Francesc de Toviá del año 1422 que obligaba la separación de los judíos de la Seu y la creación de un barrio judío, marcaron claramente el inicio de la decadencia de una comunidad, antiguamente prospera, que desapareció a finales del siglo xv.

Sin duda alguna, la publicación de este trabajo marca un punto de inflexión en la historiografía sobre la Seu de Urgell medieval, ya que pasamos de tener unos fragmentos de la historia de los judíos de dicha ciudad a tener un estudio de referencia. En este sentido, por lo tanto, hay que celebrar esta publicación. Con todo, creemos que hay algunos aspectos que podrían haberse hecho mejor. Ya en la introducción, Batlle nos dice que los judíos de la Seu de Urgell están bien documentados en el Archivo Capitular de Urgell y qué gra-

cias a esta documentación ha podido reseguir su historia. Con todo, el aparato crítico del texto es ínfimo y las referencias archivísticas muy excepcionales. Así, por ejemplo, Batlle habla de muchos préstamos, contratos matrimoniales o inventarios y no cita la fuente archivística. Este es un hecho doblemente grave por qué, por una parte, el resto de especialistas no puede contrastar sus fuentes y, por otra, por qué quién quiera profundizar en el tema, o bien tendrá que rehacer de cero el trabajo archivístico o bien tendrá que creer ciegamente lo que dice la autora.

Respecto al trabajo bibliográfico, echamos en falta algunos estudios recientes sobre la historia de la ciudad de la Seu. La autora tiende en exceso a citar estudios suyos como complemento bibliográfico, algunos de los cuales, aunque fueron importantes en su momento, quizás ahora ya estén superados. Así, por ejemplo, sus estudios urbanos sobre la Seu de los años setenta y ochenta cuentan con trabajos que los mejoran y amplían, como los publicados por Eduardo Carrero (2010) o Carles Gascón y Lluís Obiols (2014), por citar algunos estudios que aquí no han sido contemplados. Creemos, por otra parte, que algunas conclusiones a las que llega no están suficientemente justificadas. Es el caso de la ubicación del cementerio de los judíos que sitúa con precisión a pesar de ser una conjetura, ya que no tiene pruebas arqueológicas de ello, y si las tiene documentales no las cita ni las argumenta.

Por lo tanto, y aunque *L'aljama de la Seu d'Urgell medieval* es un estudio de referencia, tiene algunas carencias que dejan un mal sabor de boca. Quien quiera profundizar en alguno de los temas tratados tendrá que buscar de nuevo los documentos en que se basa Batlle, ampliar con estudios más recientes y pormenorizados la bibliografía y poner en tela de juicio algunas de las conclusiones a las que llega la autora.

Sin duda alguna se trata de un buen trabajo, y además viniendo de quién viene, un compendio de la vida de una comunidad judía en una ciudad del Pirineo medieval. Es un estudio imprescindible para el estudioso de los judíos de la Cataluña medieval y para los interesados en la historia de la Seu d'Urgell y del Pirineo en general. Pese a las carencias, es un trabajo que cubre un vacío importante y que puede también animar a otros a estudiar un tema que si bien no es desconocido, quizás aún no haya recibido el suficiente interés de los investigadores.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Batlle, C., 1979: *Els orígens medievals de la Seu d'Urgell*, Barcelona, Rafael Dalmau.
- Batlle, C., 1985: *La Seu d'Urgell medieval: La ciutat i els seus habitants*. Barcelona, Fundació Vives Casajuana.
- , 1991: “Notícies sobre els jueus de la Seu d'Urgell: Els Bedoz (1336-1348)”, *Urgellia*, 10, pp. 375-406.
- , 2005: “Els primers jueus prestadors a la Seu d'Urgell (mitjan segle XIII - inicis del XIV)”, *Urgellia*, 15, pp. 337-414.
- , 2010: “L'època de prosperitat dels jueus de la Seu d'Urgell, fins a la pesta negra”, *Urgellia*, 17, pp. 571-664.
- , 2014: “L'època de prosperitat dels jueus de la Seu d'Urgell, fins a la pesta negra (continuació)”, *Urgellia*, 18, pp. 439-502.
- Carrero, E., 2010: “La Seu d'Urgell, el último conjunto de iglesias. Liturgia, paisaje urbano y arquitectura”, *Anuario de Estudios Medievales*, 40/1, pp. 251-291.
- Gascón, C., Obiols, Ll., 2014: “*Enfortir la sglésia d'Urgell per restaurar lo poble*. La Seu d'Urgell, l'evolució d'una ciutat pirinenca en època medieval i moderna”, en VV. AA. *Actes del V Congrés d'Arqueologia medieval i moderna de Catalunya*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Associació Catalana per a la Recerca en Arqueologia medieval, vol. I, pp. 359-372.

Oliver Vergés Pons
Institut d'Estudis Medievals
 oliver.verges@gmail.com

Margaret Bent, *Magister Jacobus de Ispania, Author of the Speculum musicae*, Farnham: Ashgate (Royal Musical Association Monographs 28), 2015, xvii + 214 pp., ISBN 978-1-4724-6094-3 (hbk).¹

¹ La redacción de esta reseña fue efectuada antes de conocer el artículo de Rob C. Wegman, “Jacobus de Ispania and Liège”, puesto generosamente a disposición de la comunidad científica previo a su publicación en el *Journal of the Alamire Foundation* 8 (2016). El artículo devuelve, de forma contundente y con argumentos de impecable solidez, la nacionalidad belga a Magister Jacobus, oriundo de Hisbania (Hispania), región al Noroeste de Lieja. Si he querido mantener la reseña es por dejar constancia de mi primera reacción ante la apasionante lectura de un libro que, indirectamente, invita al musicólogo hispanista a perseverar en la investigación.

Cuando el debate sobre la personalidad del autor del *Speculum musicae*, el tratado medieval de mayor envergadura dedicado a la música, parecía aletargado, un nuevo dato hasta ahora desconocido lleva camino de reabrir la polémica. El dato lo proporciona un inventario de 1457 de la catedral de Vicenza, que da cuenta de un volumen que fue legado al cabildo por un canónigo y músico del centro, Matteo da Brescia, fallecido tras haber testado en abril de 1419. Según el inventario, el volumen en cuestión “continetur musica magistri Jacobi de Ispania” dividida en siete libros cuyas letras iniciales “faciunt hoc nomen Jacobus”. No puede tratarse sino del *Speculum*, la primera letra de cuyos siete libros forma el acróstico Jacobus según pone de manifiesto el único ejemplar suyo que se conserva completo, copiado en el Veneto se supone que hacia 1434-1440 (París, BnF, lat. 7207). Aparte sólo se conocen otros dos ejemplares incompletos de la obra, uno copiado en la Toscana en la década de los ochenta del mismo siglo (BnF, lat. 7207A) y el otro, que es algo anterior, posiblemente también (Florencia, Bibl. Medicea Laurentiana, Plut. XXIX.16). Sendos inventarios del siglo xv, uno de la Biblioteca de la catedral de Bolonia, de 1487, y otro de Santa María la Mayor en Roma, hacen referencia a otros dos ejemplares del tratado. De todo ello parece deducirse que su circulación fue limitada, lo que indirectamente corrobora su aparente falta de influencia.

Tras haber sido atribuido a Johannes de Muris, y una vez pudo disponerse de un ejemplar completo del *Speculum*, éste se pasó a atribuir a Jacobus Leodiensis (de Liège) en base sobre todo a tres pasajes del Libro VI en los que su autor critica las prácticas músico-litúrgicas de los clérigos de Lieja. Aunque falta documentación que pruebe los orígenes liejenses de Jacobus, es así como se le viene conociendo en la literatura musicológica una vez editada su obra, en siete volúmenes, por el belga Roger Bragart (*Jacobi Leodiensis Speculum musicae*. American Institute of Musicology, Corpus Scriptorum Musicae 3, 1955-73).

Nadie mejor para revisar hipótesis asumidas como ciertas que la profesora emérita de la Universidad de Oxford Margaret Bent, en un libro que aunque dirigido a un público muy restringido es de sumo interés por cuanto en teoría implica. Ante un nuevo e hipotético lugar de origen de Jacobus, asumiendo la veracidad de la entrada del inventario de Vicenza de 1457, de lo que trata el libro es de su posible identificación.

Bent somete al *Speculum* a un detallado escrutinio en busca de pistas al respecto, partiendo del mismo prólogo al final del cual el autor alude al acróstico en el que revela su nombre. Dice Jacobus que lo que se propone es escribir un tratado enciclopédico a la altura de los que ya existían para otras ciencias (del *Quadrivium*), empleando un lenguaje claro —“speculum namque debet esse cla-

rum, non obscurum” —, opción similar a la de quienes en el terreno de la poesía trovadoresca optaron por un *trovar leu*, o accesible, frente al *trovar clus* repleto de alegorías. Los avatares de la vida llevaron a Jacobus a completar una empresa, en cuyos inicios había tenido la oportunidad de oír explicar en París los dos primeros libros del tratado de *Musica* de Boecio —«quos Parisius audieram»—, cuando ya era mayor —“sum senex”— y cuando aquellos cuyas teorías defiende, frente a las de otros más jóvenes, ya habían fallecido. Insiste en ello al comienzo del último de los libros del *Speculum*, íntegramente dedicado a la música mensural, libro que si todavía fue posible fue gracias a una permanente afición por la ciencia de la música que jamás parece haberle abandonado —“tenuit [me] quasi raptum et possessum”.

Dada su temática, de plena actualidad en el momento en que fue escrito, el Libro VII del *Speculum* es el que más atención ha recibido por parte de los estudiosos. El libro sexto, que trata especialmente de los modos eclesiásticos, la ha recibido menos y muy poco los cinco primeros cuyo carácter es especulativo. Es en el séptimo libro en el que también centra su atención Margaret Bent, dando un repaso actualizado a lo más sobresaliente de cuanta información aporta. A destacar la importante alusión de Jacobus a la voz del triple de tres motetes, dos de los cuales los atribuye a Petrus de Cruce, *S'amours eust point* y *Aucun ont trouvé*, en el curso de su exposición sobre el número de semibreves equivalentes a una breve perfecta. Como es sabido, ambos motetes sólo los llevan dos fuentes, el Códice de Montpellier (BU Médecine, H 196), encabezando su fascículo séptimo (ca. 1290), y el de Turín (Bibl. Reale, Vari 42), procedente de la abadía benedictina de San Jaime, en Lieja (ca. 1325/35), que no indican el nombre de su autor como tampoco lo indican para el resto del repertorio que incluyen. Por lo mismo el testimonio de Jacobus resulta precioso, tanto más por cuanto tan sólo otros dos teóricos —Robertus de Handlo (1326) y Johannes Hanboys— mencionan a Petrus de Cruce en relación a *Aucun ont trouvé*, motete al que asimismo aluden, sin mencionar a su autor, el Codex Faenza (Bibl. Comunale, Ms 117) y un breve tratado anónimo (ca. 1350) que se conserva en el Archivo capitular de Barcelona (misc. 23/1).

Lo que llama la atención a unos y otros es el uso de hasta siete semibreves “pro uno perfecto tempore”, innovación que Jacobus atribuye a “ille valens cantor Petrus de Cruce”, seguidor de Franco de Colonia quien, al parecer, ya había experimentado en el mismo sentido (“videtur mihi Parisius audivisse triplum a magistro Francone ut dicebatur compositum, in quo plures semibreves quam tres pro uno perfecto ponebantur tempore”). Otros parecen haber ido incluso más allá, y ahí está el ejemplo que aporta el autor del *Speculum* de *Mout ont*

chanté, triple de un motete por lo demás desconocido en el que se llega hasta nueve semibreves. Hasta aquí todo correcto a no ser porque la notación había ido evolucionando y Jacobus se muestra reacio a admitir sus ventajas, con su defensa a ultranza de los maestros del pasado. El centro de la polémica lo constituye la adopción, por parte de los modernos, del valor de mínima como base de la notación, de lo que se deriva un nuevo ritmo sobre el que se fundamenta lo que pasará a denominarse *Ars nova*. Jacobus acusa a los defensores del nuevo estilo de limitarse a enmascarar la vieja práctica (*Ars antiqua*), al equiparar el valor de la breve perfecta antigua al de un tercio de la breve moderna o, lo que da igual, el de cada una de las tres semibreves en que aquella se divide al de la nueva mínima, de lo que se deriva una ralentización del tempo si bien el alcance de la innovación iba mucho más allá.

A lo largo de su exposición el autor del *Speculum* se refiere, sin citarles por el nombre, a los autores de al menos dos tratados de los teóricos del *Ars nova* que parece haber tenido la oportunidad de consultar, uno de los cuales no debe ser otro que una versión de la *Musica speculativa* de Johannes de Muris algo anterior a la que se fecha en 1325. El otro cabe relacionarlo con Philippe de Vitry y un hipotético tratado suyo hoy perdido. En todo caso la fecha de 1325 sirve de *terminus post quem* aproximado para la redacción del Libro VII del *Speculum* por parte de alguien ya entrado en años que se refiere tanto a Franco de Colonia como a su seguidor, Petrus de Cruce —se le localiza en el entorno parisino en 1298 y seguía activo en Amiens, su localidad natal, en 1301/2—, como a maestros dignos de ser recordados (“quorum memoria benedictionem habeat”). Pensar en alguien que hubiese nacido en la década de los sesenta del siglo XIII, raro testimonio de la obra de Petrus de Cruce, como hace Bent, es hipótesis razonable.

Ocurre que en la corte de Eduardo I de Inglaterra y Leonor de Castilla, que casaron en el monasterio de Las Huelgas, en Burgos, en octubre de 1254, residió un sobrino de la reina, Jacobus de Yspania, al que se supone hijo bastardo de alguno de sus hermanos. La opción hasta ahora favorecida es la de que era hijo de Alfonso X el Sabio, hermano de Leonor por parte de padre, Fernando III de Castilla, que viudo de Beatriz de Suabia casó en 1237 con Juana, condesa de Ponthieu y de Montreuil. Frente a esta opción Bent sostiene que el probable padre del sobrino de la reina era otro de sus hermanastros, Enrique, a cuya vida turbulenta aluden algunos autores de cantigas gallego-portuguesas y trovadores occitanos cuyos textos Bent da en el Apéndice de su libro. En base a qué descarta a tres hermanos de la reina, Fernando, Luis y Jimeno, y aparte del rey Alfonso a otros cinco hermanastros suyos, Fadrique, Fernando, Felipe, Sancho y Manuel, en absoluto queda claro, todo y que uno de ellos —Sancho— llegase a arzobispo

de Toledo y que la documentación nada diga sobre el padre del Jacobus de la corte inglesa.

Bent basa su hipótesis de que Enrique fue el padre de Jacobus en la similitud del reverso de sus sellos —no se comparan con otros de la casa real castellana— y en que el infante, desterrado de Castilla por rebelión contra su hermano el rey (1255), buscó refugio primero en casa de su madrastra, dando lugar a todo tipo de rumores, y luego, por un periodo de tres años en la corte inglesa, que la diplomacia castellana le obligó a abandonar. Partido a África en 1260 y envuelto constantemente en guerras e intrigas, en 1268 Carlos de Anjou, rey de Sicilia, le hizo prisionero pasando los siguientes veintitrés años de su vida en prisión, en Apulia. Recuperada la libertad en 1291, Enrique acabó sus días en la corte castellana falleciendo en 1303. Casó en 1299 con Juana Nuñez de la que no tuvo descendencia. Fruto de su relación con Mayor Rodríguez, hija del alcaide de Zamora, nació un hijo, Enrique Enríquez (ca. 1246-a.1323). Por qué motivo el infante Enrique reconoció a este hijo y no a Jacobus, si es que era hijo suyo, encuentra difícil explicación, así como tampoco la encuentra, si este último nació en los años 60 del siglo XIII y no antes —1267/8 es la apuesta de Bent—, la vía por la que llegó a la corte inglesa y se quedó allí, sin que ello incomodase a la corte castellana, que en cambio pocos años antes obligó a que tuviera que abandonarla su supuesto padre.

Sea como fuere, el caso es que en la corte de Inglaterra residió un sobrino de Leonor de Castilla, Jacobus de Yspania, que en 1291 obtuvo el grado de *magister* en Oxford (un grado del que, según el inventario de Vicenza de 1457, estaba en posesión el autor del *Speculum*), lugar donde no hay prueba de que se enseñase música, según señala la propia Margaret Bent. Receptor de beneficios múltiples a pesar de no estar ordenado, no hay rastro de Jacobus en la documentación inglesa entre 1293 y fines de 1299, periodo que Bent supone pudo pasar en París, donde adquiriría su amplio conocimiento de la ciencia musical, coincidiendo con la presencia por aquellos años en la capital francesa de Petrus de Cruce, entre otros. De nuevo en Londres en 1302 o antes y gozando de al menos siete canonjías, en 1308 (tras un hipotético viaje a Roma) solicitó permiso para viajar a Europa continental, donde debió trasladarse entre 1309-11 lo que justificaría el que de nuevo desaparezca de la documentación. A partir de 1322 reaparece en Inglaterra de forma intermitente, con ausencias que llevan a Bent a sugerir un regreso suyo a París, el que le permitió una puesta al día antes de abordar la redacción del séptimo y último de los libros del *Speculum*, si fue el caso. Falleció antes de mediados de octubre de 1332.

La sugerida nueva identidad de Jacobus de Ispania, que provisionalmente reemplaza a la de Jacobus de Lieja, es atractiva, si bien no existe ni un solo dato

documentado sobre el Jacobus de la corte inglesa que lo relacione con la música. Aquí quedaría todo a no ser por la existencia de al menos otro Jacobus de Ispania, un canónigo de Amiens a quien el 18 de junio de 1326 el papa de Aviñón Juan XXII otorga una cantoría y prebenda en expectativa en Châlons-sur-Marne. En buena lógica Bent observa que “the ‘English’ James may anyway have been too old at this time to serve as a cantor”, pero es por ello mismo por lo que la presencia de un homónimo en Amiens, un lugar cuya catedral contaba con una *scola cantorum* desde mediados del siglo XII, con una práctica documentada de la polifonía y lugar donde residía Petrus de Cruce en 1301/2, no es hipótesis que pueda darse de lado.

La propia Margaret Bent sugiere una posible identidad alternativa para ese “otro” Jacobus de Ispania, a pesar de sus reticencias a vincularle con la música —“the possible musical connection should not be exaggerated” (p. 132). Puede tratarse de un clérigo de nombre Jacobo al servicio de la infanta Leonor, hermana de Alfonso XI de Castilla, que por cosas de su “serviço” viajó en 1325 y de nuevo en 1326 a Aviñón, en tanto que la infanta residía en el Monasterio de las Huelgas, donde anduvo recluida entre 1325 y febrero de 1329, que es cuando contrajo matrimonio con Alfonso IV de Aragón.

Antes de llegar a ese punto Bent dedica un capítulo a repasar cuanto se dice en la teoría musical de la época sobre la práctica musical en España, un repaso que nos conduce hasta Navarra a cuenta del controvertido pasaje de los *Quatuor principalia musicae* que señala que la figura de la mínima “autem in Navarina inventa erat et a Philippo de Vitriaco... approbata et usitata”. Este y otros textos a los que se refiere la autora, a los que fue Higinio Anglés el primero en referirse en repetidas ocasiones y muy en particular en su libro póstumo sobre la *Historia de la música medieval en Navarra* (Pamplona, 1970), conducen el debate a un callejón sin salida si tratamos de identificar “Navarina” con el reino de Navarra, opción según Bent “now favoured by most scholars” (p. 75) sin señalar quiénes, y no en el colegio de Navarra en París, fundado en 1305.

Es muy posible por no decir harto probable que a lo largo del siglo XIII en monasterios navarros de la orden benedictina tan importantes como el de Leyre (panteón de los reyes de Navarra y desde 1239 transferido al Císter) o el de Irache, junto al camino de Santiago, se tuviese conocimiento e incluso se practicara la polifonía como sucedió en otros centros eclesiásticos de la Península ibérica, de lo que da fe el propio Anónimo IV. Pero en Navarra la práctica quedaría estancada, si no llegó incluso a desaparecer a lo largo del siglo siguiente y desde luego no se modernizó, como implicaría el hecho de que la figura de la mínima se hubiese inventado allí. No es que la ausencia absoluta de pruebas al respecto lo avalen

—“faltan otros documentos para juzgar sobre la escuela de música para voces de Pamplona y de Navarra en general”, concluye Anglés (*op. cit.*, p. 125)—, es que incluso la documentación nos permite poner fecha al arranque (frustrado) de esa modernización, 1396, año en que Carlos III el Noble se hace con parte de los chantres del recién fallecido Juan I de Aragón para constituir su propia capilla, la primera de la que dispuso un rey de Navarra.

Estudios rigurosos sobre todo lo que de música medieval se conserva en Navarra como el de M^a Concepción Peñas (*Fondos musicales históricos de Navarra. Siglos XII-XVI*. Pamplona, 2004) y otros, por extensión, sobre el País Vasco aportan información suficiente sobre la práctica musical en esa parte de la Península ibérica en la Baja Edad Media, información que contrasta con lo que se sabe sobre los reinos de Aragón y de Castilla. Con muy pocos puntos oscuros, la práctica de la polifonía en Aragón es de sobras conocida y lo mismo cabe decir del reino de Castilla, aunque aquí los puntos oscuros sean muchos más a pesar de o precisamente porque cuenta con excepcionales fuentes de polifonía medieval. El que más intriga es el del contexto que permitió la confección de un manuscrito como el Códice de las Huelgas, que es obvio que no lo constituye el propio convento de monjas de las Huelgas sino algún otro de la amplia veintena de monasterios del Císter castellanos más o menos próximos al Camino de Santiago. Alguno de los fragmentos polifónicos de Toro puede brindar alguna pista en este sentido, como he señalado en alguna otra parte, pero falta mucho, muchísimo por investigar.

Echamos de menos el que Margaret Bent no dedique la misma energía con la que investiga el Jacobus de Ispania inglés a seguir la pista de ese clérigo homónimo al que el papa de Aviñón le concedía, en expectativa, el puesto de cantor, seguramente el mismo que anduvo un tiempo en el entorno de la corte castellana vinculado al servicio de Leonor, la hermana del rey, en tanto residió en Las Huelgas. Puesto que no parece que ese clérigo fuese quien obtuvo el grado de *magister* en 1291, las fechas de su actividad son perfectamente ajustables a las que sugiere el *Speculum* respecto a su autor. Un Jacobus de Ispania vinculado circunstancialmente a Leonor, futura reina de Aragón, formado en un contexto idéntico o similar al del “magister Dominicus organista” o al “magister Johannes de organo”, activos el siglo XIII en una institución zamorana. Si el franciscano Juan Gil de Zamora, el autor del *Ars musica* y tutor del primogénito de Alfonso el Sabio, el futuro Sancho IV, estudió en París, también pudo estudiar allí “Jacobo el Hispano” por lo mismo que se supone que lo hizo “James the Hispanic”. Las pruebas ni las hay para uno ni para otro. Y si “James” tuvo que volver a entrar en contacto con el entorno parisino antes de redactar el Libro VII del *Speculum*, por

lo mismo pudo entrarlo “Jacobo”: las pruebas tampoco las hay en ninguno de los dos supuestos, aparte de que París apenas si dista 150 kilómetros de Amiens.

Margaret Bent encabeza el Apéndice con el que concluye su libro con el hoquetus que lleva el Libro VII del *Speculum*, *A l'entrada d'avrillo*, que lingüísticamente llama la atención por ir en occitano mezclado con francés. El contexto de Avignon parece hartamente sugerente para una obra de estas características, que difícilmente hubiese podido recogerse en Castilla y aún menos en Navarra (baste recordar la producción lírica de Teobaldo I, en lengua d'oïl) por mucho que el género se conociese en la Península. Por lo demás y sea quien fuere Jacobus de Hispania, llama la atención el que la difusión de su obra se limitase, en la medida en que se sabe, a Italia.

Puestos a especular, quiero imaginar a un Jacobus Hispanus ocupando un alto puesto en el organigrama de alguna orden monástica fuera del suelo español, probablemente en Italia, culminación de una carrera burocrática a la que apunta la gestión que se le encarga en 1325/6 y que le habría impedido dedicarse todo el tiempo que hubiese deseado a la música.

Margaret Bent insiste en su libro en que la identificación del Jacobus de Hispania, autor del *Speculum*, con un sobrino de Leonor de Castilla, esposa de Eduardo I de Inglaterra, es meramente hipotética. Esperemos que así se entienda en la literatura musicológica que seguro que generará, a la espera de nuevas evidencias. Entretanto no cabe sino dar la bienvenida a un trabajo tan sugerente como arriesgado.

Maricarmen Gómez

Universitat Autònoma de Barcelona

Carmen.Gomez@uab.cat

Licia Buttà, Jesús Carruesco, Francesc Massip y Eva Subías (eds.), *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'Antiguitat clàssica fins l'Edat Mitjana / Dancing Images and Tales. Iconography of Dance from Classical to Middle Ages*, Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica (Treballs d'Arqueologia de la Mediterrània Antiga 1), 2014, 159 pp. + ils., ISBN: 978-84-942034-1-1.

Inaugura este volumen la colección TRAMA del Institut Català d'Arqueologia Clàssica, con la que se pretende dar a conocer los resultados de los grupos de investigación relacionados con este centro de la Universitat Rovira i Virgili sin

descartar la inclusión de trabajos de colaboradores procedentes de otras áreas. Entre los méritos que cabe destacar de este volumen cabe destacar su proyección internacional, limitada eso sí a la Península Ibérica e Italia (con una excepción), hecho que se refleja en la temática y en la procedencia de los autores. Además, se adopta una perspectiva realmente interdisciplinaria, en la que se tienen en cuenta las aportaciones al tema desde la filología, la arqueología, la codicología y la historia de las ideas. Por último, la visión de *longue durée* adoptada, que lleva al interesado en el tema de la danza y sus significados de la antigua Grecia a la Edad Media pasando por el Imperio Romano (Magna Grecia, Egipto, Bizancio), proporciona un panorama valiosísimo a través del estudio de diferentes aspectos; sólo uno de los casos analizados (las imágenes del salterio de la reina María producido entre 1310 y 1320 pero entregado a dicha reina en 1553) es ajeno al arco mediterráneo y su inserción resulta, en cierta medida, anómala, aunque sin duda se justifica como contrapunto de las observaciones contenidas en el resto de los trabajos y por su valor metodológico. Puede afirmarse, pues, que en realidad la obra ofrece una propuesta metodológica sobre el tema de la danza, sus significados y los relatos que se hacen de ella en textos e imágenes sobre la base de testimonios localizados en la zona mediterránea. Es este enfoque el que da coherencia al conjunto de los artículos y lo que permite al lector interesado que pueda realizar un recorrido por las principales cuestiones relativas al tema en una época y un área cultural bien definidos y con evidentes puntos de contacto entre sí.

Abre los trabajos una excelente introducción de Licia Buttà (pp. 6-7) sobre la importancia de estudiar la danza como relato gestual —ya tenga un significado ‘literal’ icónico, ya pueda interpretarse a un nivel simbólico—, como herramienta para expresar conceptos, creencias, ideas sociales o religiosas. Como subrayaban varias de las contribuciones, el gesto y el movimiento corporal definen un espacio físico, pero también social, en su dimensión sacra (religiosa, ritual) y profana (como lugar de convivencia, la ciudad; como forma de relacionarse). Si ciertas visualizaciones del baile pueden considerarse paradigmas, claves para aproximarse a la historia de las mentalidades, a su vez, los textos y las imágenes que ‘relata’ la danza sirven, a su vez como instrumento hermenéutico, o como una herramienta interpretativa analógica o alegórica. Esta doble perspectiva, la danza en cuanto paradigma epistemológico y los relatos e imágenes sobre ella como clave para aproximarse a su significación en un contexto geográfico y cultural determinados, otorga a los trabajos aquí recogidos un enorme valor metodológico.

Los textos están ordenados siguiendo una secuencia cronológica que permite seguir con facilidad la persistencia de ciertos motivos, su evolución y sus avatares. Crucial para entender las connotaciones políticas y religiosas de la danza en

toda la Antigüedad Clásica e incluso durante la Edad Media es el trabajo de J. Carruesco —verdadero pórtico metodológico y no solo por razones cronológicas de toda la serie— sobre la danza en la polis griega como elemento mediador y al tiempo articulador de espacios físicos (entre la ciudad y el campo, entre lo profano y lo sagrado) y políticos (entre grupos sociales diferenciados, por edad, género y estrato). Parte Carruesco de un minuciosísimo análisis de la etimología y usos del vocablo griego χορός, que incluía tanto el canto coral como la danza, normalmente como parte de ritos dentro de la polis. Después el autor se centra en tres textos épicos (la famosa ékfrasis del escudo de Aquiles en *Iliáda* 18, las festividades que tienen lugar en *Odisea* 8 y las danzas en el templo de Delos descritas en el *Himno a Apolo* atribuido a Homero). Acompaña su comentario de imágenes iconográficas encontradas en vasos, ánforas y platos de cerámica que concuerdan e iluminan las palabras y en no pocas ocasiones son representaciones que aluden a esos mismos textos homéricos.

Los tres trabajos que siguen puede decirse que son ramificaciones de este primero, ya que abordan casos concretos o aspectos particulares de lo explicado en este primer artículo, básico en la metodología seguida en ellos. En su estudio sobre las figuritas danzantes femeninas, normalmente en grupos de tres, descubiertas en Sicilia y que corresponden a la Magna Grecia, el uso de determinados instrumentos musicales con los que aparecen representadas y el lugar donde aparecen, en espacios o ritos relacionados con el agua, llevan a A. Bellia a la conclusión que representan ritos femeninos, una especie de rito de paso y de integración de las jóvenes y que señalaba su pertenencia a las mujeres núbiles: era una forma de exhibición ante los varones y un modo simbólico de prepararlas para el matrimonio y la maternidad. Por su parte, Eva Subías hace exhaustivo estudio de las figuras de las nereidas, de Afrodita y de los erotes en el bajo Egipto en época copta. El contexto en que aparecen parece evidenciar que en principio eran espacios dedicados a la representación teatral o parateatral (desfiles, procesiones, ritos), es decir, que actuaban a modo de instrucciones o ilustraciones mudas de la gestualidad efectuada en ese espacio y le daba valor escénico. Ahora bien, en el paso a la primera etapa del cristianismo y por su conexión con el elemento acuático y ritual, estas imágenes adquirieron un contenido religioso, alegórico, de carácter místico en que las figuras femeninas representaban el alma y el nacimiento surgiendo del agua la conversión. La intersección entre el lenguaje figurativo funerario (muchos de estos bajorrelieves parecían originalmente en espacios funerarios), el teatral y el litúrgico contribuyó a la supervivencia y transformación de la imagen de Afrodita, que sirvió de modelo para la representación de mártires cristianas en época temprana como santa Tecla.

Esta ambigüedad o capacidad de revestirse de significados diversos, incluso contradictorios, es puesta de manifiesto en el examen de la danza en la antigua liturgia cristiana, en especial en Bizancio que lleva a cabo N. Issar. La raíz griega de la liturgia bizantina hace fácil establecer el nexo con el concepto clásico χορός como práctica clave en la articulación de los diversos núcleos que integran la comunidad y la definición de los espacios diferenciados que éstos habitan. La danza así establece un lazo y una separación entre Dios y los seres celestiales frente a los apóstoles, entre los sacerdotes y la comunidad cristiana; y en el aspecto espacial, entre el cielo y la tierra, entre el interior y el exterior de la iglesia; y en su interior, entre el altar y el espacio de celebración para los fieles. La danza circular, alrededor de Dios, del altar o del transepto, simbolizaba además la armonía del universo con la divinidad, así como el misterio de la pasión y la redención como queda de manifiesto a través de la lectura de los textos patrísticos y de las ilustraciones de la resurrección o *anastasis* de manuscritos y murales bizantinos, así como de la arquitectura misma de los templos, en los que la girola o espacio que rodea al altar por detrás fue concebida para permitir danzas procesionales alrededor del altar.

De este modo, el artículo sobre Bizancio explica de manera fehaciente el principal canal en que se transmitió a la Edad Media cristiana el valor sagrado y ritual que tenía la danza entre los griegos. Estas ideas son retomadas en la segunda parte de los trabajos. Así F. Massip escribe unas interesantes páginas sobre la significación de la danza en círculo como símbolo de la armonía del universo, que desarrolla principalmente a través de textos e imágenes procedentes de fuentes religiosas europeas. Su valor simbólico no desdice de su realidad, como justamente subraya con insistencia el estudioso, sino que se imbrica en ella. En el contexto litúrgico, la danza en círculo, ya fuera en cadena abierta o corro (*carola*, *ball rodó* en catalán), se bailaba sobre todo para celebrar la Resurrección de Cristo y se imaginaba no pocas veces asociado a las glorias y la música celestial como muestra la profusión de testimonios gráficos y escritos que recoge Massip. Especialmente interesante es que, por extensión, en los siglos XII y XIII el baile se asocia al culto mariano, como muestran algunas cantigas de Alfonso X y el *Llibre vermell* de Montserrat. Sin embargo, pronto y de manera muy evidente a partir del Cuatrocientos, la danza se intenta expulsar de las iglesias al atrio y se asocia simultáneamente cada vez más con lo diabólico y se convierte en metonimia del teatro y de la idolatría. A esta identificación contribuyen de manera decisiva las ilustraciones que acompañan las condenas de los *ludi scaenici* y de la adoración pagana que se hallan en los códices de finales del Medioevo de la *Ciudad de Dios* de Agustín de Hipona. De aquí a la conexión con la muerte y la condena eterna

de la *Danza de la muerte* hay un paso muy breve. Esta relación entre la danza y la muerte, que se convierten casi en sinónimos uno de otro es objeto de análisis del último artículo contenido el volumen y que es en realidad un breve resumen de las conclusiones del libro de E. Gertman, *The dance of death in the Middle Ages: Image, text, performance* (2010).

Pero antes de llegar a él tres textos examinan y profundizan en el carácter simultáneamente positivo y negativo desde el punto de vista de teólogos y moralistas de la danza en la Edad Media. En sus notas sobre la *Divina Commedia*, R. Fratini subraya cómo el baile aparece en los tres libros de la obra de Dante y no sólo en la descripción de la danza de los bienaventurados del *Paraíso*, que es el texto sobre el que normalmente se insiste. La danza como metáfora y como alegoría del movimiento descendente y circular aparece de manera clara en el *Inferno*.

La ambivalencia connotativa de la danza también es analizada por L. Buttà en las ilustraciones que adornan los márgenes del afamado *Salterio* de la reina María Tudor. Aunque su interpretación aislada sitúa el códice, producido en realidad entre 1320 y 1320, en un contexto festivo y cortesano, su relación con el texto resulta problemática y parece apuntar a la condena de esta actividad desde un punto de vista moralizante e incluso cortés, como actividad grotesca por quedar asociada a las ‘monerías/droleries’ propias de este espacio textual. Es sin duda una cuestión controvertida y que habría que situar en la polémica sobre la función de las imágenes en los márgenes de los códices medievales. Las dificultades en evaluar en cada caso cómo era considerada la danza en la Edad Media, como una actividad reprochable y asociada a lo demoníaco y a la condenación, o bien —en el otro extremo— como una metonimia del Paraíso y de la felicidad celestial queda de manifiesto en el comentario que ofrece L. Kovács de fragmentos de autores catalanes (Francesc Eiximenis, Bernat Metge, Isabel de Villena o Joan Roís de Corella), quienes encomian la danza asociada a las visiones místicas y celestiales como imagen de la inocencia y de la bienaventuranza, cargada de valores simbólicos y litúrgicos relacionados con la salvación y la vida eterna, pero reprueban el baile como actividad lasciva y diabólica, que lleva a la peor de las muertes, literal y simbólicamente.

El volumen se cierra con una bibliografía colectiva utilísima y que servirá de punto de partida para estudios ulteriores. Se echa en falta un índice de las ilustraciones, numerosísimas, y acaso si hubiera sido posible que algunas de ellas fueran a color o de mejor calidad, ya que la descripción de su contenido se convierte en alguna ocasión en un acto de fe. Puestos a pedir —aunque conscientes de las horas que esta tarea hubiera comportado—, hubiera enriquecido muchísimo el

manejo de este volumen un índice temático y una relación de los autores y textos citados. No obstante, la edición ha sido realizada con gran pulcritud a pesar de la diversidad lingüística de los artículos y los fragmentos aducidos.

Cabe destacar por encima de todo la coherencia metodológica de los trabajos recogidos, centrados en analizar la danza relatada (imaginaria o real, con palabras o mediante imágenes) como paradigma interpretativo. Es cierto que esta aproximación deja de lado otras posibles: la danza en cuanto *performance* y su carácter parateatral, que enlaza la oralidad y la escritura, aspectos relevantes como se desprende de la variedad de los testimonios aducidos y examinados en este denso puñado de estudios. Vale la pena leerlos por la propuesta de análisis que avanzan y en la que coinciden —hasta el punto que algunas ideas y textos se repiten en casi todos ellos— y por la densidad de información y la selección de casos que ofrecen. Sin duda constituyen una aportación valiosísima para clasicistas y medievalistas en general, no sólo para quien esté interesado en el tema de la danza, sino para cualquier estudioso de la espiritualidad, la vida material y la cultura de la Antigüedad Clásica y la Edad Media.

María Morras
Universitat Pompeu Fabra
maria.morras@upf.edu

Mary Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press (Oxford-Warburg Studies), 2014, vii + 233 pp., ISBN: 978-0-19-872325-7.

En este volumen, Mary Carruthers reúne y actualiza seis trabajos que, como argumenta en ‘Preface and Acknowledgements’ (pp. v-vii), pese a su brevedad ‘deliberada’ invitan a la reflexión y al debate (“It is deliberately a rather short book, *brevitas* being a trope (as I will argue later) that not only invites augmenting, but in so doing provides the motive force of further discussion”, p. v) y que giran en torno al conocimiento de la experiencia estética, desde un planteamiento global.

En ‘Introduction: Making Sense’ (pp. 1-15), la autora establece que para su análisis parte del principio de la ‘experiencia sensorial humana’ (“The essays in this book all begin from the premises that medieval aesthetic experience is bound into human sensation and that human knowledge is sense-driven, the agents of which are all corporal”, p. 8), y cuestiona que el principio de Belleza se fije a partir de lo divino y, por lo tanto, que el componente ‘teológico’ esté presente en

cualquier obra, y que, en consecuencia, las obras deban interpretarse desde esta premisa. A continuación, señala que el objeto del estudio es la interpretación de la obra de arte mediante el ‘conocimiento’ proporcionado por las ‘sensaciones físicas’, derivadas del encuentro con la obra de arte (“This book focuses on the very first stage of understanding, as it were, that of ‘making sense’ of physical sensations derived from human encounters with their own crafted artefacts”, p. 13), y que su metodología es la de la ‘filología clásica’ (“My method in all these essays is an old-fashioned one, that of historical philology and lexical examination using the evidence in texts selected over a long range, since words gather nuance and even extend their meaning in ways we now perceive best in retrospect from this kind of evidence”, p. 13). Seguidamente, destaca la importancia que tuvo la ‘retórica’ en el arte medieval con el fin de ‘persuadir’ para ‘crear y aceptar’. Por último, hace notar que los estudios se centran en la ‘experiencia’ de la belleza y no en la ‘idea’ de belleza (“I have set my subject as the *experience* of beauty (not the *idea* of beauty), and it will come as no great surprise that the essays are mainly about style, its agency and effects”, p. 15).

En el primer trabajo, ‘Artful Play’ (pp. 16-44), en primer lugar, recuerda que cualquier manifestación artística se crea en la Edad Media, tomando como modelo la retórica clásica; en segundo lugar, advierte que la valoración poética del término ‘*ludus*’ (juego) en relación con la creación artística no debe buscarse necesariamente en la obra de Aristóteles (*Ética a Nicómaco*), como se ha sostenido, sino que ya se encuentra en la misma *La Biblia* (*Proverbios*, 8:30-31); en tercer lugar, subraya la importancia del ‘humor’ y su experimentación, pues conduce a tener una salud más equilibrada, obtenible, por ejemplo, por la ‘risa’. Asimismo, al acometer el estudio de la ‘creación de los humanos’, hace hincapié en que estos se caracterizan por su naturaleza ‘compuesta’ (alma y cuerpo - y éste por cuatro ‘humores’), por su ‘tensión armónica’ y por su ‘constante cambio y movimiento’, al igual que el resto de las creaciones, cuyos ‘sentidos’ le permiten una recepción de los acontecimientos de forma gradual (desde el ‘sonido’ al ‘olfato’); y que el concepto de ‘compuesto’ es precisamente el más destacable para comprender la percepción estética medieval. También sostiene que en el arte medieval existe una nítida distinción entre ‘mímesis’ y la ‘retórica’, en cuyos manuales se destaca que el ‘orador ideal’ actúa como un ‘médico’ para el ‘cuerpo político’, y destaca la relevancia del principio de ‘persuasión’ consustancial a toda obra de arte, ya sea literaria o plástica.

En ‘Sensory Complexion and Style’ (pp. 45-79), la autora, en primer lugar, señala la importancia de la justa proporción de las partes de la obra, pues sus elementos siempre se presentan combinados y mixtos, dado que la experiencia

estética es 'multisensorial y global'. A continuación, se ocupa del concepto de 'intención del autor' (*intentio auctoris*) y de cómo éste elabora los mecanismos que permitirían la comprensión de una obra, cuyo estilo puede usarse para incidir en la conducta de las personas, y hace notar que el contraste de estilos e ideas es fundamental para la interpretación de la producción estética.

En el tercer trabajo, 'Taking the Bitter with the Sweet' (pp. 80-107), Carruthers, primero, subraya que en la estética medieval la llamativa asociación '*dulces/suavis*' se enfatiza, como una medicina curativa, y se convierte en un ejemplo más de las contradictorias propiedades de la experiencia estética de los humanos. En segundo lugar, analiza la retórica y la literatura como mecanismo que permite curar el desequilibrio humoral humano, al igual que sucede en la medicina, para lo que la persuasión deviene fundamental. En tercer lugar, destaca que la idea de 'dulzura' incluye en su interior la noción de elementos opuestos (v. g. amargor, salado, etc), que se presentan como complementarios. Y en cuarto y último lugar, señala que la persuasión no posee sólo un carácter sensitivo (v. g. mediante el concepto de 'dulce'), sino también racional por medio del cual se organiza la armonía 'del todo' en su medida y proporción, externa e interna.

En 'Taste and Good Taste' (pp. 108-134), en primer lugar, estudia el concepto de 'gusto' (*gustus*) desde dos puntos de vista complementarios: la búsqueda de términos en el vocabulario medieval equivalente al valor de 'gusto' en la estética del siglo XVIII, y la existencia o no de un esquema de valoración sensorial, que permitió que la idea de 'gusto' se extendiese desde el campo de la experiencia mística hasta el de la estética, sobre todo en el ámbito de la alimentación. Y, en segundo lugar, analiza los lazos entre el término '*honestus*' (en tanto que 'digno' y 'beneficioso'), en cuanto que noción estética, y el concepto de 'Gusto'; y observa cómo '*honestus*' se emplea para referirse a las obras de arte desde una perspectiva estética y no atendiendo sólo a connotaciones éticas o sociales, y, cómo el sentido del 'gusto', al igual que cualquier otro sentido, implica a todos los otros, que son percibidos, y conducen a la idea de 'conocimiento' integral de la visión de Dios, mediante la que se alcanza la plenitud, es decir, la sabiduría.

En el quinto trabajo, '*Varietas*' (pp. 135-164), primero, hace notar que durante la Edad Media y hasta la Edad Moderna, el concepto de '*varieta*s' posee un doble significado, que referido tanto a la variedad plástica como a la afectiva y sentimental. A continuación, explica que tanto el 'llanto' como la 'risa' son manifestaciones de la '*varieta*s' y puede pasarse de un estado a otro, preferiblemente del primero al segundo, y que ambos tienen una capacidad de 'regeneración' y 'purificación' del organismo, lo que contribuye a mejorar la salud. Seguidamente, comenta cómo la creación y visión de 'lo monstruoso' debe entenderse como una

manifestación de la '*varietas*', a la que se recurrió en los ambientes monacales y eclesiástica para evitar el peligroso 'tedio' (*acedia*). Asimismo, argumenta que la '*varietas*' se obtiene por medio del contraste y los diferentes puntos de vista, que posibilitan la construcción de un 'todo variado', pero complementario, y con un único significado.

Y, en 'Ordinary Beauty' (pp. 165-205), último trabajo, en primer lugar, se centra en lo que denomina 'Belleza ordinaria' ('Ordinary Beauty') referida al cuerpo humano, así como a los seres y objetos. Seguidamente, señala que el término '*intentio auctoris*' es polifónico y bidireccional. Asimismo, reflexiona sobre cómo la 'expansión' y la 'abreviación', especialmente, la primera, se convierte en un importante recurso para las denominadas artes basadas en el 'tiempo' (v. g. música), pero también en las 'espaciales', y cómo ambas se necesitan y complementan (*amplificatio* y *abreviatio*). De igual modo, analiza algunos de los términos empleados para definir el concepto de 'belleza' (*pulcritudo*, *venustas*, *speciosa*), y se ocupa del concepto de 'color', objeto de diferentes clasificaciones cromáticas, así como del modo en que se manifiesta la 'variedad' de tonos y colores. Concluye que la belleza que es 'superficial', que reside plenamente en el efecto que produce en la percepción de cada espectador.

La 'Bibliografía' ('Bibliography', pp. 206-226), se agrupa en 'Ediciones y traducciones' ('Editions and Translations', pp. 206-213) y 'Fuentes secundarias' ('Secondary Works', pp. 213-226).

El volumen incluye dos útiles índices, uno 'General' ('General Index', pp. 227-230) y otro de 'Términos' ('Index of Words', pp. 231-233).

Se trata, en suma, de un libro de gran interés para todo aquel que desee comprender el 'conocimiento de la experiencia estética' en el Medievo.

Antonio Contreras Martín
Institut d'Estudis Medievals
 tcontreras@telefonica.net

Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea I-II*, ed. Linda Pellegrino, pref. Anna Bog-nolo, rev. texto María Coduras, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2015 (Los libros de Rocinante 31), xxx + 515 pp. ISBN 978-84-16133-57-4.

La colección Libros de Rocinante ha dado la bienvenida a un nuevo miembro a la familia caballeresca: el *Florisel de Niquea (Parte I-II)* de Feliciano de Silva. Hacía tiempo que no se publicaba un texto de uno de los padres del género caballeresco

en el siglo xxi, cuya última edición se remontaría al *Amadís de Grecia* de Bueno Serrano y Laspuertas Sarvisé (2004). Ahora, es la Universidad de Alcalá de Henares que toma el relevo del ya desaparecido Centro de Estudios Cervantinos, con el apoyo de la Univesità degli Studi di Verona y el Proggeto Mambrino, que últimamente tantas alegrías está dando en la investigación caballeresca. Poco a poco los libros de caballerías vuelven a ver la luz desde el ya lejano siglo xvi en que triunfaron entre el más variopinto público; pues continúan interesando a un puñado de lectores que desean resucitar sus páginas y revivir su espíritu caballeresco.

Precisamente, eso es lo que ha conseguido esta nueva edición de *Florisel de Niquea* a cargo, principalmente, de Linda Pellegrino, con una revisión del texto de María Coduras. El remate lo pone Anna Bognolo con un pequeño prefacio al libro, unas breves (pero intensas) páginas donde aporta unas pinceladas para ilustrar qué es el *Florisel del Niquea* frente a la línea ortodoxa del género amadiano. En pocas líneas Bognolo encuadra el *Florisel* en la escuela continuadora de Feliciano y dentro su labor como escritor; a ello se suma una breve reseña sobre las resurrecciones de la historia caballeresca en otros géneros literarios, como el teatro del Siglo de Oro. Su intervención cierra con la recolección de críticas habituales a Silva por parte de sus contemporáneos, siguiendo de esa forma los puntos que debe conocer todo lector que se acerca por primera vez a la faceta caballeresca del autor mirobrigense. Las apenas tres páginas que ocupan las palabras de Bognolo cumplen la misión que tenían: un aperitivo al plato fuerte que ha preparado Pellegrino con su estudio introductorio. Bognolo no quiere apabullar al lector con las aventuras de Florisel: su prefacio no es más que una ayuda para centrar su atención en la materia. Quien quiera un análisis de la obra debe esperar a la entrada de Pellegrino.

El estudio preliminar a cargo de Linda Pellegrino contiene los frutos visibles de la que fue su tesis doctoral en la Università degli Studi di Verona, donde pudo tratar de más en profundidad numerosos aspectos que aquí han pasado de refilón. Aun así, su visión de conjunto de la obra es correcta y no pierde la vista de los aspectos fundamentales que ocupan a quienes se acercan a leer el texto, es decir, el análisis que aquí plantea Pellegrino resulta suficiente para conocer y comprender la lectura del *Florisel de Niquea*. Aparte quedaría el hecho de que alguien quiera desentrañar todos y cada uno de los aspectos del contenido del libro, como las epístolas o los intercambios de vestuario entre personajes. La autora presenta su estudio dividido en tres partes bien diferenciadas: una primera, que repasa la biografía de Feliciano de Silva; la segunda, que compila un resumen o, mejor dicho, el argumento de la obra; y una tercera, tal vez la más interesante, donde

se desarrollan los métodos de cohesión y estructura de la historia o, en otras palabras, cuáles son los instrumentos de los que se sirve Feliciano a la hora de crear una historia coherente y bien fundamentada. Para ello hay que tener en cuenta la gran cantidad de líneas argumentativas que trenzan esta ficción caballeresca, por lo que se vuelve necesario una planificación de la escritura con el fin de que no se disgregue según se desarrollan las aventuras de los personajes: esos mecanismos son los que interesan a Pellegrino y a los que dedica un buen número de páginas.

“Notas sobre el autor”, primera intervención de Pellegrino en su estudio, presenta de forma transparente una ligera biografía del autor, Feliciano de Silva. Aunque a primera vista pueda parecer que apenas aporta gran cosa al panorama de los estudios renacentistas, la verdad es distinta. Y es que, lejos de repetir línea tras línea los datos más sonados de su vida, Pellegrino resalta sus propias aportaciones investigadoras sobre las vivencias de Feliciano, en particular, sobre sus relaciones con la literatura portuguesa. Aunque apenas puede dedicarle unas pocas líneas, la editora señala este dato novedoso por el cruce temático, especialmente en lo que atañe a la faceta pastoril del escritor. Tampoco se deja a los lectores perdidos, ya que las notas nos avisan sobre la ampliación y profundización de las novedades en la tesis doctoral. Por lo demás, se trata de una biografía correcta donde se señala, sin insistir, en las vivencias del mirobrigense, para lo que no se olvida la bibliografía básica de su vida. La conversación con la crítica permite a Pellegrino aportar las noticias fundamentales para enmarcar la lectura del *Florisel*; así consigue una pequeña biografía del autor accesible para todo aquel que desee acercarse a la obra

Esta organización donde se combina el apoyo a la lectura con la novedad interpretativa se verifica en el segundo de los apartados: “Estructura de la obra”. A primera vista, parece un simple resumen de la obra, ordenado y claro, pero más adelante puede resultar de ayuda al lector despistado dado que la gran cantidad de personajes, los giros argumentales y la variación de los escenarios puede conllevar a una pérdida del hilo argumental. De cualquier forma, Pellegrino no cae en una compilación, capítulo a capítulo: esa tarea ya está hecha, igual que el repertorio de personajes, gracias a la guía de lectura de Gema Montero García (2002). Ahora bien, para no inmiscuirse en el resumen, Pellegrino inserta sus aportaciones personales gracias a las notas al pie que pueblan el texto. Tampoco dedica mucho espacio a sus reflexiones particulares; en realidad sugiere más por lo que calla que por lo que cuenta en sus llamadas, que absorben, en la mayor parte de los casos, diversas explicaciones interpretativas sobre el desarrollo de la historia o el devenir de algún personaje. A su vez, estas notas al pie sirven para

que el lector no pierda de vista la historia y recuerde hechos ya pasados o aventuras que están por suceder.

Hasta este punto, Linda Pellegrino ha seguido escrupulosamente diferentes apartados que cohabitan en el estudio introductorio de una obra. Pero la tabla que cierra su tríptico introductorio lleva al lector a un análisis más profundo del texto, que requiere una lectura atenta. Con estos “mecanismos narrativos de cohesión intertextual” Pellegrino busca los métodos que habría usado Silva a la hora de equilibrar una obra compleja y una historia cuyo ramaje se trenzaba constantemente. Para ello la editora plantea dividir estos mecanismos entre la prolepsis y la *dispositio*: su estudio orilla la cohesión textual desde un punto de vista de su aparición en el texto. Aparte, la prolepsis concentra las profecías, los anuncios de embarazo y los juegos de semejanzas entre personajes, en particular entre Florisel y Alastraxerea, lo que conduce finalmente al conjunto de escenas sobre travestismo o intercambios de vestimenta. En este caso, la editora alude a las acciones propias del argumento, los hechos que suceden en la historia y que anuncian situaciones posteriores. Ello difiere de los hechos que engloba dentro de la *dispositio* que vendrían a ser una “cohesión de la materia narrativa mediante recursos repetitivos” como engaños, raptos de mujeres o amores ilícitos. Estas situaciones que, si bien ocurren en la historia, no anuncian nada posterior; más bien dibujan un croquis de la materia caballeresca cíclica. De esta manera, a través de la repetición constante de una serie de patrones (engaños, secuestros...), el lector adquiere las nociones de lectura y ritmo de este tipo de narraciones.

Si este tercer apartado parecía que se distanciaba notablemente de los demás, una nueva lectura puede hacernos cambiar de parecer: la explicación sobre estos mecanismos que ayudan a la cohesión textual de la obra se puede relacionar con el resumen previo del argumento. No se olvide que, debido a la complejidad de la narración de Feliciano y a la aparición de múltiples personajes, la editora trata en todo momento de facilitar, hasta cierto punto, la lectura de un público no acostumbrado necesariamente a los libros de caballerías. No se trata de una guía de lectura, pues Pellegrino ha preferido, de un modo más tenue, arrojar pistas al potencial receptor sobre los resortes que se iba a encontrar una vez buceara dentro de la historia. Como si se tratara de un manual de instrucciones, la editora presenta en una pocas páginas la interpretación que el lector debiera hacer ante los signos (los mecanismos de cohesión) que halle según avance con la historia. De ese modo, no se sorprendería por que se cumplan profecías que continúen el relato, o por la aparición de personajes cuyo nacimiento se había anunciado.

Los criterios de edición apenas merecen que nos detengamos en ellos: son correctos y cabales y no han hecho más que continuar los ya establecidos por la

colección Libros de Rocinante. Ello ayuda precisamente a obtener una edición limpia y cuidada del conjunto de libros de caballerías. Justamente, así es el texto final que ofrecen Linda Pellegrino y María Coduras, a quienes ya habíamos leído en trabajos previos sobre la fijación del texto del *Florisel de Niquea*. Esta edición supone la recompensa final a todo su esfuerzo, en el que destacaría la resolución de conflictos complicados, como la puntuación de un texto tan intrincado como es costumbre en Silva, crítica hecha ya incluso por sus contemporáneos. El tratamiento de las epístolas y las poesías incrustadas en la obra hace todavía más difícil su labor, al ser necesaria una variación constante del género de edición. Por otro lado, Pellegrino y Coduras optan por una reconstrucción más bien arqueológica del escrito, donde se mantienen las variaciones en los nombres propios o se evita la regularización ortográfica de las palabras. Esta opción cuadra con la intención de ofrecer al lector el texto lo más cerca posible a la edición príncipe que se sigue, además de seguir los propios criterios de la colección. A ello se suma la impresión de la obra a doble columna, que sigue las convenciones genéricas de la imprenta aurisecular.

El repaso a la bibliografía empleada en la edición crea un panorama que abarca desde las obras más clásicas a los estudios ineludibles en cualquier acercamiento al libro de caballerías, sin desatender, por supuesto, las obras que tienen en Feliciano y sus ficciones su objeto de estudio. Todo ello revela que este libro es un producto maduro y reflexionado; se da así un paso fundamental en las disertaciones del ciclo amadisiano pues la saga del *Florisel*, que da inicio el libro de Pellegrino, pone la guinda a la visión popular de los relatos caballerescos, más adelante parodiados en el *Quijote*. Precisamente, si hay algo que se pueda matizar del trabajo de la editora sería esta falta de diálogo con el resto del corpus caballeresco en el estudio preliminar. Tal vez se podría alcanzar una mayor brillantez en el análisis de la obra por medio de su comparación con la temática empleada por Feliciano u otros autores caballerescos coetáneos, además de comprobar la evolución de dichos tópicos o historias; esto habría permitido conocer el espacio literario cultural que ocupa el *Florisel* en el conjunto de los libros de caballerías. Sin embargo, no se olvide que la edición proviene de la síntesis de la que fue tesis doctoral de Linda Pellegrino; el espacio manda y obliga a cercenar miembros que habrían podido engalanar el estudio inicial.

Tras este repaso al trabajo conjunto de Bognolo, Pellegrino y Coduras, creo que el resultado final de la obra es bastante positivo y consigue acercar un poco más el libro de caballerías a los lectores. Poco a poco, este puzzle de ficciones va tomando forma y el mapa de Amadis, Palmerines y compañía se completa para que sea un poco más fácil para el investigador continuar con su trabajo. No sabe-

mos las líneas de futuro que la crítica interpretativa tomará en torno a los libros de caballerías, pero sí que el texto primario será (casi) siempre el mismo. Gracias a esta edición, ahora podemos leer el *Florisel* y acercarnos al que finalmente es nuestro objeto de estudio. Se han colocado los cimientos para futuros estudios; ahora solo queda construir el edificio interpretativo.

Almudena Izquierdo Andreu
Universidad Complutense de Madrid
aiandreu@ucm.es

Carles Gascón Chopo, *La catedral saquejada. El comte de Foix i la invasió del bisbat d'Urgell a la fi del segle XII*, La Seu d'Urgell: Salòria, 2015, 148 pp., ISBN: 978-84-942504-9-1.

En una sociedad profundamente marcada por la Iglesia como lo era la medieval, tanto a nivel espiritual como político, el saqueo de una catedral pudo parecernos un acto impensable, algo que por aquel entonces debería haberse interpretado como el anuncio de un apocalipsis inminente. Incluso a nosotros nos impacta imaginarnos a unos soldados entrando en una iglesia para robar sus cruces y sus cálices, dejando sus monturas alimentándose sobre el altar catedralicio, simulando misas y diciendo “ahora sólo nos queda acabar con Dios”. Algo así es lo que sucedió a finales del siglo XII en Santa María de la Seu de Urgell, catedral que presume ser la única de factura románica que se conserva en Cataluña. Aunque buena parte del edificio se empezó a construir en tiempos románicos, lo cierto es que el saqueo en cuestión impidió al obispado urgelitano de terminarla según las directrices artísticas de aquel período por falta de fondos. Vemos, por lo tanto, que el saqueo de la catedral de Urgell no sólo tuvo consecuencias inmediatas, la destrucción y robo perpetrados, sino que también las tuvo a largo plazo. Fue, sin lugar a dudas, uno de los hechos más importantes de la Edad Media urgelitana y de la historia del Pirineo en general. Pese a todo, las aproximaciones historiográficas a la cuestión han sido relativamente limitadas hasta el punto que lo sucedido prácticamente solo se recuerda a nivel local y/o con trabajos antiguos con poco espíritu crítico. Era así, como mínimo, hasta la reciente publicación de *La catedral saquejada* del doctor en Historia medieval Carles Gascón.

Gascón es especialista en catarismo en Cataluña, aunque entre sus numerosas publicaciones se encuentran trabajos relacionados con el medievo urgelitano, así como otras contribuciones al estudio local de la Seu de Urgell, de la comarca del

Alto Urgell y del Pirineo en general. Aunque la publicación en cuestión pueda ser considerada como local por el tema del qué se ocupa, lo cierto es que el saqueo de la catedral de Urgell se inscribe en un proceso mucho más amplio de la historia pirenaica en el que echan sus raíces cuestiones tan importantes como el nacimiento político del principado de Andorra, las guerras entre los Foix y los obispos de Urgell y, al fin y al cabo, la disputa territorial por la hegemonía del Pirineo medieval.

El objetivo que persigue Carles Gascón es saber quién perpetró tal saqueo, cómo y por qué pasó y en qué proceso general habría que situar el acontecimiento. Aunque desde el mismo momento en qué fue saqueada la catedral todo el mundo sabía ya que había sido un ejército patrocinado por el conde de Foix, aliado del vizconde Arnau de Castellbò (condado de Urgell), tradicionalmente se consideró que el conde había perpetrado tal pecado contra la Iglesia por qué era un *cátaro malvado*. Gracias al trabajo de Gascón, sabemos ahora que el ataque se inscribe en un conflicto mucho más complejo de lucha entre los intereses de los condes de Urgell, que pretendían recuperar el terreno político perdido en el Pirineo entre los siglos XI y XII, y los intereses señoriales favorables al *statu quo* del momento. Los obispos, por su parte, eran enemigos políticos, religiosos y territoriales de los Foix, pero no por eso dejaban de tener ciertos intereses señoriales a razón de las extensas propiedades que tenían.

Según Gascón, a finales del siglo XII los intereses eran tan contrapuestos que había que elegir un bando: el de los intereses señoriales o el de los intereses condales. Los vizcondes de Castellbò, que ya estaban enfrentados con el obispado por el dominio del feudo de Andorra, se aliaron con los condes de Foix. Su objetivo era que a la previsible muerte sin sucesión del conde de Urgell, Ermengol VIII, el heredero del título fuese el vizconde de Cabrera, representante de los intereses señoriales. Las alianzas coincidieron con el obispado de Bernardo de Castelló, un prelado débil e incapaz de poder afrontar la situación de tensión que se vivía en ese momento. Los habitantes de la Seu, viendo que su señor, el obispo, no actuaba con la firmeza esperada, se levantaron en rebelión a favor del conde Ermengol VIII. La tesis que plantea Carles Gascón es que este levantamiento habría sido el motivo que habría llevado a Ramon Roger de Foix a atacar la ciudad, incendiándola, y asediando a sus habitantes en la catedral. El asedio duró lo que los habitantes de la Seu aguantaron sin agua, y el resultado fue, finalmente, el saqueo de la basílica de Santa María de Urgell.

El ataque a la Seu de Urgell no fue el punto culminante del conflicto, más bien supuso el inicio de una disputa secular que el autor denomina “la guerra de los cien años del Pirineo”. A lo largo de buena parte del siglo XIII, los obispos y

los Foix – Castellbò, unidos ya en una sola familia gracias al matrimonio entre Ermesenda de Castellbò y Roger Bernardo II de Foix, vivieron enfrentados, disputándose la hegemonía del Pirineo. La disputa fue por Andorra, por la sucesión en el condado de Urgell y por cuestiones religiosas como el catarismo, entre otros pormenores. El conflicto acabó en tablas y empezó a zanjarse a partir del año 1278, cuando se firmó un *pariage* que sirvió para conseguir la paz.

Sin duda necesitábamos un libro cómo *La catedral saquejada* de Carles Gascón para llegar a comprender la dimensión de lo que sucedió entre los siglos XII y XIII en el Pirineo. Sin este trabajo no acabaríamos de comprender por qué el conde de Foix atacó la catedral de la Seu ni en qué dinámica hay que inscribir este episodio. La obra que se nos presenta es un estudio muy pormenorizado de las causas del conflicto, de los protagonistas que intervinieron en él y de cómo cambiaron en tan solo un siglo las hegemonías de poder en este territorio. En este sentido, hay que reconocer al autor el esfuerzo de un importante trabajo archivístico para exhumar los documentos que necesitábamos para comprender totalmente esta historia. Aun así, creemos que, intencionadamente, por la voluntad de hacer un libro para un público amplio y centrado principalmente en la cuestión del saqueo, Gascón ha dejado cosas en el tintero. Creemos que sería interesante la ampliación de este estudio a los años que el autor bautiza como “el siglo de hierro”, desde el inicio de las tensiones hasta la signatura del *pariage* de 1278 y de su posterior ampliación una década más tarde, un trabajo que sería de gran interés para volver sobre unos hechos que son poco conocidos y que piden a gritos un estudio de conjunto. *La catedral saquejada*, pues, podría ser la necesaria piedra de toque para (re)escribir la historia del Pirineo bajomedieval en un futuro inmediato.

Oliver Vergés Pons
Institut d'Estudis Medievals
 oliver.verges@gmail.com

Darius von Güttner-Sporzyński, *Poland, Holy War, and The Piast Monarchy, 1100-1230*, Turnhout: Brepols (Europa Sacra 14), 2014, XII + 294 pp., ISBN: 978-2-503-54794-7.

Güttner-Sporzyński en ‘Introduction’ (pp. 1-28) señala que su objetivo es “The maduration of the work led to bak which deals with the development of the concept of holy war in the Piast realm” (p. 1), para lo que se centra en la dinastía

de los Piast, en la caballería y en la Iglesia en Polonia. Primero, destaca que las relaciones de Polonia con otros territorios europeos revela cómo se exportó la idea de ‘cruzada’ y cómo fue asumida y experimentada, como ponen de manifiesto las ‘fuentes’. A continuación, informa de que sigue el paradigma de R. Barlett, quien defiende que la ‘europeización’ se produjo desde el centro (‘core’) hacia la periferia de las regiones europeas. Seguidamente, sostiene que la idea de ‘cruzada’ fue un concepto realmente asimilado por los dirigentes dinásticos polacos y por la caballería, quienes asumieron literalmente todo el espíritu implicado en el movimiento en todos los ámbitos posibles; y argumenta que el análisis debe realizarse desde una óptica interdisciplinar (arqueología, teología, sociología, antropología y genealogía). Asimismo, subraya que los hallazgos deben considerarse en comparación con el contexto europeo. Además, señala que el estudio se circunscribe a los territorios abarcados por las diócesis de Giezno y por la de Kamién, manifestación de un estado polaco independiente, construido siguiendo las estructuras del Sacro Imperio Romano Germánico, consolidado mediante la introducción del latín y del estrechamiento de lazos con el resto de la Cristiandad, y que el arco cronológico del que se ocupa se extiende de 1100 a 1230, es decir, desde el reinado de Bolesław III hasta el despliegue de la Orden Teutónica en la conquista de Prusia. En cuanto a la documentación empleada, distingue entre ‘Fuentes’ (‘Sources’, pp. 8-12), en el que incluyen tanto las fuentes cronísticas polacas como las de otros territorios (v. g. ámbitos germánico y escandinavo); ‘Historiografía de las cruzadas’ (‘Historiography of the Crusades’, pp. 13-17), donde reflexiona sobre los modos de comprensión de las ideas de ‘cruzada’ y de ‘guerra santa’, tanto en su vertiente religiosa como jurídica, y adopta, a modo de síntesis, las conclusiones de J. Riley-Smith (“crusading was likely to have been less of mass movement and more of an expression of religious, social and political behaviour on the part of some interrelated families; my analysis of the source to a degree confirms such a pattern of behaviour in Polish context”, p. 17); ‘Historiografía polaca de las cruzadas’ (‘Polish Historiography of the Crusades’, pp. 18-25), en que, primero, trata de cómo se ha escrito la historia polaca desde el período de división (1795-1918) hasta el presente (entre 1795 y 1918, se redacta según el régimen y el país bajo el que estuviera sometido el pueblo polaco; entre 1918 y 1939, los autores defienden la necesidad de una Polonia libre y se intensifica el nacionalismo; desde 1945 hasta 1989, la influencia del comunismo dictó las formas de elaborar la historia); en ‘The Present Study’ (pp. 25-27), fija su postura respecto de la tradición historiográfica; y en ‘Names and Conventions Used in this Book’ (p. 27) y en ‘Polish Language’ (p. 28) establece los usos y el empleo de la terminología utilizada y ofrece una indicación

de las correspondencias entre las grafías polacas y su pronunciación para los anglohablantes.

En los dos primeros capítulos, 'The Expansion of the Piast Realm, 960-1100' (pp. 29-50) y 'The Evolving Idea of Holy War and Crusade' (pp. 51-76), se presentan los albores de la historia de Polonia y explica el crecimiento del poder de la dinastía de los Piast y la expansión de su reino, en el período que se extiende entre el bautismo de Mieszko I (966) y la muerte de Władysław I Herman (1102). Asimismo, se argumenta que se desarrolló una relación recíproca entre los Piast y la Iglesia hacia finales del siglo XI y principios del siglo XII, que contribuyó directamente al impulso y vigor con que los dirigentes polacos sostuvieron la guerra santa.

En el tercero, 'Conquest of Pomerania: Bolesław and Holy War' (pp. 77-106), primero, se examina cómo se adoptó la idea de 'guerra santa' y cómo se extendió entre las élites polacas, ya desde inicios del siglo XII, y, a continuación, analiza el modo en que se configuró la idea de 'guerra justa' y cómo ésta junto a la idea de 'guerra santa' se emplearon por el linaje de los Piast para expandir las fronteras de la Cristiandad latina y aumentar sus territorios.

En el cuarto, 'Mission and Crusade: Władysław II and the Piast Juniors' (pp. 107-133), se destacan los acontecimientos de la guerra civil entre Władysław II y sus jóvenes hermanastros ('Piast Juniors') y se ocupa de la cruzada contra los wendos, dirigida por Mieszko III, líder del contingente polaco, como resultado de una alianza entre los Piast Menores y la dinastía sajona imperial.

En el quinto, 'A Piast in the Holy Land: Henry of Sandomierz' (pp. 135-159), estudia cómo, pese a que los polacos no intervinieron de forma masiva en la Segunda Cruzada, sí participaron en ella algunos contingentes, y cómo un caballero cruzado, Henry de Sandomierz, del linaje de los Piast, contribuyó a la instauración y expansión de órdenes militares en territorio polaco y en las fronteras septentrionales a fin de defenderlas y expandirlas.

En el sexto, 'The Piast and the Holy War: Against the Prussian' (pp. 161-186), se analiza la campaña de Bolesław IV (otoño de 1147) contra los prusianos, a las que seguirían otras (1166 y 1192) como una respuesta 'polaca' a la predicación de la Segunda Cruzada.

En séptimo y último capítulo, 'Missions to the Prussian and the Beginning of Prussian Crusade' (pp. 187-216), se estudia cómo, primero, la orden del Císter intentó culminar la conversión de los pueblos prusianos, con una intensa actividad misionera, como consecuencia de la fragmentación de la dinastía de Piast, y cómo la iniciativa pasó a continuación, primero, a manos de los daneses, y, después, a la órdenes militares entre las que acabó imponiéndose la Orden Teutónica.

En 'Conclusion' (pp. 217-220), se establece que las ideas de 'guerra santa' y 'cruzada' evolucionaron desde el siglo XII y fueron adoptadas por la dinastía de los Piast y asumidas por las élites, y que, especialmente, el concepto de 'guerra santa' fue usado por la dinastía Piast para justificar su expansión territorial a fin de validar su pertenencia a la Cristiandad Latina y para neutralizar las incursiones de pillaje de sus vecinos paganos.

Asimismo, se incluyen dos apéndices: 'The Main Representatives of the Piast Dynasty (966-1230)' (pp. 221-229), donde se recoge una cronología de los miembros de esa familia, y 'The Chronology of Polish History c. 920-1230' (pp. 231-234), en el que se ofrece una cronología de los hechos polacos de ese período; y un 'Index' (pp. 285-294).

La 'Bibliografía' ('Bibliography', pp. 235-283) se organiza en 'Manuscripts and Archival Documents' (p. 235), 'Primary Sources' (pp. 235-243) y 'Secondary Studies' (pp. 243-283).

Se trata de un bello libro que ilumina sobre un período y un territorio aún bastante ignoto, imprescindible para todo aquel que quiera conocer la expansión europea oriental, así como la comprensión del mundo de la frontera en esas tierras.

Antonio Contreras Martín
Institut d'Estudis Medievals
tcontreras@telefonica.net

Kalevipoeg. Epopeya nacional estonia. Versión en prosa de William F. Kirby, edición y traducción de Mariano González Campo, pref. de Jüri Talvet, Madrid: Miraguano Ediciones (Libros de los Malos Tiempos 124), 2015, xxii + 182 pp., ISBN: 978-84-7813-438-0.

Mariano González Campo ofrece en este libro la que se considera la epopeya nacional de Estonia, el *Kalevipoeg*, a partir de la versión en prosa de William F. Kirby.

En 'Anotaciones previas del traductor' (pp. 7-14), el traductor señala que la obra original, compuesta por 19.000 versos, en que se recoge el *Kalevipoeg* es "ante todo un *Kunstepos*, es decir, una creación literaria de un erudito autor particular, más que un *Volkepos*, o sea, el producto de la voz popular estonia" (p. 10); y advierte, asimismo, que emplea la versión en prosa de W. F. Kirby, quien sigue con bastante fidelidad el poema de Friedrich Reinhold Kreutzwald (1857-1861). Incluye además una 'Bibliografía básica' (pp. 13-14).

En 'Kalevipoeg. Epopeya nacional estonia. Versión en prosa de William F. Kirby' (pp. 15-166), primero, en 'Presentación de William F. Kirby' (pp. 17-26), el editor británico expone las razones que le deciden a presentar el texto y por qué "se le despoja de la tediosa e irrelevante materia añadida a la historia principal" (p. 17). A continuación, llama la atención sobre la 'frescura' de esos poemas septentrionales, el *Kalevala* finés, obra de Elias Lönnrot, y el *Kalevipoeg*, en tanto que ejemplos de 'literatura primitiva', que ha sobrevivido en mayor medida que en el resto del continente, debido a la cristianización muy tardía. Seguidamente, critica la versión realizada por F. R. Kreutzwald, porque "la historia es interrumpida por largos pasajes líricos, especialmente al comienzo de algunos cantos, cosa que resulta tediosa y fuera de lugar en un poema narrativo" (p. 18). Por último, se centra en el tipo de verso usado, el octosílabo trocaico, común a estonios y fineses, y en la composición de la obra en veinte cantos (19.000 versos), de los que lleva a cabo un resumen (pp. 20-26), al tiempo que señala elementos concordantes entre el *Kalevipoeg* y el *Kalevala* (v. g. el héroe gigante corresponde al Kullervo finés). Asimismo, se añaden en 'Apéndices' (pp. 167-178), dos poemas 'El heraldo de guerra' (pp. 169-173) y el 'Canto de Siuvu, el ave azul' (pp. 175-178).

En la separata preliminar, *El 'Kalevipoeg: la epopeya estonia* (pp. 1-xxii), Jüri Talvet presenta al autor del poema Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803-1882) y explica las circunstancias que rodearon la recopilación folclórica estonia, como muestra del movimiento romántico de reivindicación nacional y a inspiración de lo que había supuesto el *Kalevala* de Lönnrot para el pueblo finés. De igual modo, reflexiona sobre el papel del traductor inglés, W. F. Kirby, en la difusión de la obra y cuestiona algunas de sus aseveraciones con respecto del original estonio.

Antonio Contreras Martín
Institut d'Estudis Medievals
 tcontreras@telefonica.net

Hans Lecküchner, *The Art of Swordsmanship*, transl. Jeffrey L. Forgeng, Woodbridge: Boydell and Brewer (Armour and Weapons 4), 2015, 453 pp., ISBN: 978-1-78327-028-6.

Existe un consenso generalizado sobre cómo debe ser el combate con armas en la Edad Media. Quien más, quien menos tiene una opinión formada sobre la manera (las distintas maneras, de hecho) en que se combatía a lo largo y ancho del

Medievo, ya fuera a pie o a caballo, a distancia o en combate cerrado, con hachas, alabardas, mayales o espadas. Pero lo cierto es que, aunque nos duela admitirlo (porque es una certeza que tenemos muy arraigada), el ciudadano medio sabe más bien poco sobre las formas de combatir en la Edad Media. ¿Por qué es esto así?

Hasta no hace mucho, nuestra relación con las formas del combate medieval con armas —fuera de los círculos eruditos— se ha movido casi en exclusiva a través de los cánones que han marcado la literatura y el cine de acción y aventuras. Ya desde la publicación del *Ivanhoe* de Walter Scott (1819) las figuras del guerrero y del combate con armas se convirtieron en una de las señas de identidad de cualquier *revival* medievalizante. Ahora que hace apenas unas semanas que ha muerto Víctor Mora, cuesta no señalar el impacto que *El Capitán Trueno* y sus adláteres tuvieron en la imaginación de generaciones enteras de españoles. El intercambio de fieros espadazos entre bravos caballeros, las melés caóticas o el noble arte de la justa quedaron grabados a fuego en el imaginario colectivo de generaciones de lectores primero, de espectadores después. Las superproducciones de Hollywood acabaron por fijar, esta vez en movimiento, la manera correcta de combatir cuerpo a cuerpo en la Edad Media, a caballo entre la bravura personal y el elogio fálico a quien blandía la espada más grande.

En el fondo, lo que subyace a estas visiones —excéntricas en cuanto al realismo pero centrales respecto a los círculos de consumo— es el convencimiento de que el combate “antiguo” se desarrolla en base a unos parámetros naturales. Al fin y al cabo, las películas nos demuestran una y otra vez que un intercambio de espadazos es igual en la Escocia del siglo XIII que en la Roma bajoimperial, en las arenas del desierto en tiempos de las Cruzadas o incluso, musculación aparte, en la agónica defensa de Las Termópilas. Cambian los disfraces, se mantiene la esencia. A lo sumo el canon admite la existencia de formas específicas de combate que escapan a ese *totum revolutum* genérico pero que, como el caso de la falange griega o la legión romana tienen más que ver con la idealización de las sociedades que las generaron que con la aceptación de que a lo largo de la Historia han existido siempre tácticas, estrategias y escuelas de combate distintas.

Afortunadamente para nosotros, desde hace algunas décadas han venido tomando forma iniciativas de recuperación de las distintas formas históricas de combate. Al calor de la potente tradición del *reenactment* anglosajón —centrado en mayor parte en épocas donde ya primaba el combate con armas de fuego— son cada vez más los grupos de recreación histórica interesados en “lo medieval”, bien sea en la ampliación de conocimientos respecto de algún período histórico concreto, bien sea a través del estudio, reconstrucción y uso históricamente correcto de las distintas armas y formas de combate.

Es en este contexto de renovación en el que ediciones como la realizada por Jeffrey L. Forgeng de *El Arte de la Esgrima* de Hans Lecküchner (The Boydell Press, 2015) cobran sentido. Nos acercan a aspectos del aprendizaje del combate en la Edad Media que consideramos, incluso, contraintuitivos. ¿Un libro para enseñar a luchar? ¿Pero no se aprende a combatir de manera natural? ¿Qué se supone que debemos encontrar en sus páginas?

Hans Lecküchner es un eslabón más de una temática de cierto éxito en el ámbito alemán de los siglos xiv y xv, la de los libros de combate (*Fechtbücher*, literalmente “libros de lucha”). Como el propio Forgeng nos señala en la introducción de su libro, existen diversas tradiciones de autoridad en el género, dando lugar a verdaderas familias de autores y comentaristas, que podríamos considerar casi como escuelas. Así, en el siglo xiv contamos con el texto del maestro Johannes Liechtenauer, un verdadero compendio de combate con espada de mano y media, ya sea sin armadura, con armadura, a pie o a caballo y a principios del siglo xv el tratado de combate sin armas del maestro Ott.

En cuanto a Hans Lecküchner, que completó la primera versión de su tratado en 1478, dedica su esfuerzos a enseñar el combate con el *langes Messer*, un largo cuchillo a una mano, de un único filo, cercano a lo que en español denominamos bracamante y en inglés *falchion*, que se populariza en Europa entre los siglos xiii y xvi.

Para la edición y traducción al inglés del texto Forgeng opta por reproducir el manuscrito conservado en Munich (se conserva otro manuscrito en Heidelberg, de 1478), datado en 1482 y consistente en 216 folios ilustrados donde se muestra una representación gráfica de la ejecución de cada una de las técnicas que Lecküchner presenta para el *langes Messer*. Precisamente esta riqueza en ilustraciones es lo que hace atractivo el *Fechtbuch* de Lecküchner, ya que nos permite visualizar las posiciones de combate y —en esencia lo importante del asunto— reconstruir las formas del estilo de combate que presenta.

Aclarado el potencial del libro en este aspecto, conviene también detenerse en los puntos oscuros del mismo. En este sentido nos encontramos con dos problemas básicos, uno producto de Lecküchner y otro producto de Forgeng (y de las decisiones de su maquetador). Pese a la combinación de texto e imagen, algunas de las secuencias de combate descritas por Lecküchner se nos aparecen como poco claras. No es complicado saber por qué: la descripción de acciones físicas complejas en una o dos frases, por mucho que vayan acompañadas de una imagen, a veces se torna confusa. No hay que olvidar que estos tratados de combate eran sólo una pieza del entrenamiento. No tenían, por sí solos, una finalidad autodidacta y, si bien son una pieza fundamental para la conservación de los

estilos de combate, por el camino hemos perdido el otro elemento fundamental del aprendizaje de la esgrima en la época: el maestro. De ahí que en ocasiones las explicaciones de Lecküchner requieran un serio trabajo de reflexión y práctica de la esgrima antigua para tornarse coherentes. Eso nos lleva también a aspectos no planteados en la introducción, como la verdadera circulación de estos manuales, su uso concreto, su coste o el peso que tenían en la formación bélica de la época, por citar sólo algunos interrogantes.

Por su parte, Forgeng, toma una serie de malas decisiones a la hora de editar el texto. Opta por mantener la relación folio manuscrito / página impresa que provoca una inquietante sensación de vacío físico. La mayor parte de las páginas del libro contienen apenas un puñado de líneas de texto y una imagen —he aquí la gran pega del libro— de un tamaño ínfimo. ¡Duele en el alma (y en el bolsillo) comprobar que en bastantes páginas el espacio en blanco desperdiciado es de mayor tamaño incluso que el de la imagen reproducida! ¿Tanto costaba ajustar correctamente el tamaño de las imágenes al de las páginas?

O será, quizás, que el autor (o el maquetador, o el editor de la colección, bien sabemos la tiranía de los tecnócratas en esta profesión), en una suerte de broma metarreferencial, nos deja amablemente tanto espacio en blanco para que podamos hacer nuestro el libro y anotar nuestras reflexiones y variantes en nuestro manual de esgrima particular.

Si fuera así, no nos queda más remedio que desempolvar nuestro *langes Messer* y empezar a practicar.

Alberto Reche Ontillera
Institut d'Estudis Medievals
 alberto.reche@uab.cat

Saga de Sturlaug el Laborioso, Saga de Ragnar Calzas Peludas, Relato de los hijos de Ragnar, trad., introd. y notas Santiago Ibáñez Lluch, Madrid: Miraguano Ediciones (Libros de los Malos Tiempos 118), 2014, xxxi + 271 pp., ISBN: 978-84-7813-415-1.

En este libro Santiago Ibáñez Lluch recoge tres obras de la literatura escandinava medieval: la *Saga de Sturlaug el Laborioso*, la *Saga de Ragnar Calzas Peludas* y el *Relato de los hijos de Ragnar*, y sigue, así, un trabajo comenzado años atrás con el fin de dar a conocer al lector hispánico la rica, abundante y extensa literatura escandinava medieval, en la que, obviamente, se incluye la islandesa.

En la ‘Introducción’ (pp. 11-71), primero, hace notar que el autor de la *Saga de Sturlaug el Laborioso* (*Sturlaug saga starfsama*), demuestra tener un buen conocimiento de la tradición literaria, que además de las sagas incluiría la *Edda* de Snorri Sturluson y las *Etimología* de San Isidoro de Sevilla; y señala que se trata de una ‘fornaldarsögur’, que no sólo presenta su estructura característica, sino que revela que recurre otras técnicas procedentes de la tradición oral mediante las simetrías y las repeticiones, sin embargo, el ‘engarce’ de episodios pone de manifiesto una escasez de maestría técnica, aunque podría ser atribuible a una intención ‘cómica’. Asimismo, destaca, en primer lugar, que hay motivos y episodios que remiten a otras sagas (*Saga de los vikingos de Jom*, *Saga de los volsungos*, *Saga de Tristán* o *Saga de Hrólfr Gautreksson* entre otras), en segundo lugar, que la obra ofrece un cambio llamativo en la caracterización de los personajes, que la distancia del ideal heroico de sagas, pues, Sturlaug se muestra como un antihéroe ingrato y traidor; en tercer lugar, que la destrucción del ‘templo’ pagano de los ‘biarmos’ es un elemento que enlaza la obra con la tradición anterior, tanto nórdica como clásica; en cuarto lugar, que es posible hallar la presencia del cristianismo, aunque de forma indirecta y sutil, y la inclusión de alusiones a las virtudes cardinales y teologales, así como a los vicios; en quinto lugar, que de la saga se han conservado dos versiones (*A* y *B*) derivadas de una fuente común; y, en sexto y último lugar, que su datación se remontaría a principios del siglo xiv. A continuación, se ocupa de la *Saga de Ragnar Calzas Peludas* (*Ragnars saga loðbrókar*), de la que se conservan dos versiones (*Y* y *X*), pertenecientes a la segunda mitad del siglo xiii, y destaca que existen otros textos que tratan del mismo personaje, de entre los que sobresalen los *Dichos de Kráka-Krákumál*, monólogo poético que narra las hazañas de la vida de este guerrero, y la gesta de Regnerio de la *Historia Danesa* (Libro IX) de Saxo Gramático. Además señala que la saga está compuesta por veinte capítulos en los que se insertan cuarenta estrofas sueltas (*lauvasíður*), puestas en boca de los personajes; y subraya que la saga en su versión actual es el resultado “de la fusión y reelaboración de diversas tradiciones orales” (p. 39), y que se considera a Ragnar como una combinación de dos personajes históricos: el vikingo Reginheri (siglo ix) y Bier Costado de Hierro o Ingvar, hijo de Lodparco (siglo xi); y reflexiona sobre los problemas que plantea y el posible origen del sobrenombre del protagonista (*loðbrók*) y las fuentes que pudieron servir para confeccionar la historia. Seguidamente, se ocupa del *Relato de los hijos de Ragnar* (*Þáttur af Ragnars sonum*), en que se narran las aventuras de sus protagonistas cuyo objetivo es vengar la muerte de su padre, elaborado a partir de fuentes diversas (*Saga de los descendientes de Skjöld*, *Saga mayor de Olaf Tryggvason* y una versión perdida de la *Saga de Ragnar*), y compuesto posiblemente en el primer tercio del

siglo xiv, tal vez por Hauk Erlendsson. La 'Introducción' se cierra con una 'Nota sobre la traducción' (pp. 59-60), en la que, además, se recogen los agradecimientos del traductor.

En lo referente a la 'Bibliografía' (pp. 61-71), ésta se organiza en 'Ediciones utilizadas' (p. 61), 'Otras ediciones' (pp. 61-63), 'Diccionarios utilizados' (pp. 63-64) y 'Traducciones y estudios' (pp. 64-71).

Las tres obras *Saga de Sturlaug el Laborioso* (pp. 75-160), *Saga de Ragnar Calzas Peludas* (pp. 161-249) y *Relatos de los hijos de Ragnar* (pp. 251-270) van acompañados de un útil aparato de notas.

En la edición se incluye una separata, *El trasfondo histórico de la 'Saga de Ragnar' y de la Saga de Sturlaug* (pp. 1-xxx1), donde Ibáñez Lluch, en primer lugar, en 'I. Las incursiones vikingas en Nortumbria' (pp. 1-ix) reflexiona sobre las circunstancias que convirtieron este territorio en un lugar de atracción para los hombres del Norte y el desarrollo de la presencia escandinava en las Islas Británicas. Y, en segundo lugar, en 'II. La Europa septentrional en las sagas de los tiempos antiguos' (pp. xi-xxx1), primero, se centra en los orígenes y desplazamientos de los pueblos eslavos ('II.1. Los pueblos eslavos. Generalidades', pp. xi-xiii); y, a continuación, trata del origen y evolución de la Rus de Kiev ('II.2. La Rus de Kiev o el primer estado ruso', pp. xiii-xx) y de las teorías sobre el origen escandinavo o autóctono de la antigua Rus ('II.3. Sobre el término *rus* y la cuestión varega', pp. xxi-xxiv), y ofrece una 'síntesis' de las referencias al mundo ruso septentrional (biarmos) que se hallan en las *fornaldarsögur* ('II.4. El Norte ruso en las *fornaldarsögur*', pp. xxv-xxx1).

Antonio Contreras Martín
Institut d'Estudis Medievals
tcontreras@telefonica.net

Rebeca Sanmartín Bastida, *La comida visionaria: Formas de alimentación en el discurso carismático femenino del siglo xvi*, pról. Catherine Davies, London: Critical, Cultural and Communications Press, 2015, VII + 170 pp., ISBN 978-1-905510-47-4.

Basta hojear repertorios de bibliografía literaria recientes para darnos cuenta de que la investigación en el ámbito de la literatura está experimentando cambios notables. Por un lado, se incorporan al estudio corpus de obras que antes se dejaban de lado (caso de las relaciones de sucesos, los tratados conventuales o de

materia militar, la hagiografía, la literatura de viajes, etc.) y, por otro, se aborda el estudio de la obra literaria desde ángulos novedosos que se revelan fructíferos en la exégesis de los textos. En este segundo caso nos encontramos al examinar *La comida visionaria* de la profesora Rebeca Sanmartín Bastida.

La relación entre la comida (o la cocina) y la literatura se ha estudiado ya en monografías, en variados congresos o en números especiales de revistas. La actual moda de la gastronomía ha hecho que la comida, en cualquiera de sus aspectos, se haya analizado como elemento relevante en la obra literaria. En general se ha partido de la consideración de la comida como elemento cultural, de la sociedad o del individuo en particular, que arroja luz sobre diversos aspectos de la obra que se analiza.

Pero la profesora Sanmartín no sigue esa estela de estudios tan de moda. Quiero traer para el caso unas palabras que escribió el poeta Pedro Salinas, a petición de Gerardo Diego para su célebre antología. Decía Salinas que “la poesía se explica sola; si no, no se explica”. De ensayos tan atrevidos como este que nos ocupa, cabe afirmar otro tanto: el libro se explica por sí solo; si no, no se explica. Y es que el estudio de Rebeca Sanmartín pretende algo muy diferente a lo que estamos acostumbrados y su justificación solo cabe evaluarla por sus resultados. En primer lugar, es un libro distinto porque el corpus literario sobre el que basa sus análisis es muy peculiar: los escritos de un buen puñado de religiosas del siglo xvi, con incursiones necesarias en el siglo xv y en el xvii; y después por el planteamiento: el significado simbólico de la alimentación en general, y los distintos alimentos en particular, en la experiencia religiosa de mujeres como María Vela y Cueto, Ana de San Bartolomé, María de Ajofrín, María de San José, etc. partiendo por lo general de modelos de vidas ejemplares como los de Catalina de Siena o Teresa de Jesús. La ventaja con que parte la autora es que el presente trabajo culmina una ya larga trayectoria investigadora sobre la literatura conventual femenina. Además, Rebeca Sanmartín ya había demostrado su magisterio analizando obras literarias del bajo Medievo con planteamientos novedosos como la teatralidad del yo, la materialidad de la voz, la escenificación del cuerpo, la mirada del otro, etc., elementos que permiten interpretar una cultura partiendo de sus formas de representación.

En cualquier caso, el planteamiento del trabajo de la profesora Sanmartín no es un salto en el vacío, pues se beneficia del camino abierto hace ya tiempo por Caroline W. Bynum con su estudio *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women* (Berkeley, University of California Press, 1987) que, como es tan habitual en estos estudios panorámicos, dejaba fuera la literatura española. El significado de la comida había sido ya puesto de manifiesto

por Norbert Elias en 1939, si bien la traducción al español de *El proceso de la civilización* no llegó hasta mucho después (México, Fondo de Cultura Económica, 1978). Indica Rebeca Sanmartín que en este libro “el estudio de las ideas en torno a la comida, así como de sus hábitos o prácticas, mostraba que la relación con los alimentos era compleja y significativa, y proporcionaba información relevante sobre estructuras psíquicas y sociales” (p. 3).

La comida visionaria se organiza en tres amplios capítulos. El primero de ellos aborda las “Formas de alimentación” (pp. 7-41). En el mundo de privaciones que constituye el espacio conventual, la glotonería era la mayor forma de lujuria y la eucaristía el alimento que permitía a las religiosas entrar en contacto con Dios. No es extraño que algunas monjas, tanto europeas como españolas, manifesten su deseo de recibir con más frecuencia el alimento de la comunión. Muchas expresiones de Catalina de Siena (“paladar del alma”, “el gusto, sabor y olor de la sangre y cuerpo de Cristo crucificado”) revelan hasta qué punto la forma consagrada es recibida como parte de Dios, pues no otra cosa significa *comunión*; no debe sorprendernos, por ello, que la mesa y cocina terrenales remitan a la mesa y la cocina divinas. Así que el lenguaje de la comida y su campo semántico se revela útil para mostrar los beneficios de la oración, calificada como “manjar” del alma “sabroso” y “goloso”, “banquete celestial”, etc. No es fácil a veces deslindar la práctica religiosa ortodoxa de la heterodoxa. En cualquier caso, el lenguaje simbólico permite libertades que podrían causar estupor en un lector moderno que desconoce el contexto. Se ha hablado de “canibalismo simbólico” para aquellas expresiones en que Cristo aparece como alimento del otro. Menciona la profesora Sanmartín cómo la visionaria Colette de Corbie “comprende la reparación de los pecados del mundo al aparecersele el sagrado Niño en un plato, cortado en pedazos, como un trozo de carne para ser comido”; o cómo Cristo es “un alimento destinado a ser cocinado hasta por la propia Virgen”, como figura en el Libro de las Horas del Maestro de Rohan, donde la Virgen aparece con una panera en la mano siendo ella el horno donde se cuece el Pan de la Vida, que es su hijo Jesús (p. 31).

En “La mística lactante” (cap. 2: pp. 42-94) se analiza la lactancia en dos direcciones: como imagen para ilustrar el alimento divino (Dios, Cristo o la Iglesia es la madre que amamanta a los fieles, a veces equiparando a la leche la sangre de su costado); y una más singular en que Cristo Niño se alimenta del seno de la Virgen, la Iglesia o incluso de las visionarias. No cabe duda de que detrás de esta concepción se encuentran las imágenes del *Cantar de los Cantares* y, de modo más profundo las continuas referencias bíblicas a la Tierra Prometida, tierra donde mana leche y miel, alimentos salvíficos por excelencia en la tradición tanto judía

como cristiana. Luego San Bernardo enriquecerá con nuevos matices la imagen de la lactancia cuando veamos que los pechos del Esposo adquieren valores simbólicos diversos y hablará en su sermón décimo de “la leche de la exhortación y la leche del consuelo, y el pecho de la consolación y el pecho del gozo” (p. 46). La otra vertiente, en que la Virgen figura como *nutrix omnium*, se llena de interés para el historiador de la cultura al comprobar que las imágenes literarias pasan a los lienzos de los pintores, especialmente en la Virgen de la Leche tantas veces representada en la pintura veneciana y sienesa de la Baja Edad Media. Para la tradición conventual española fue determinante la influencia de las visiones sobre la lactancia divina de Catalina de Siena, cuya biografía circuló con fluidez por los conventos españoles de los últimos años del Medievo y comienzos del siglo xvi. Y más tarde, se dejarán ver las aportaciones de Santa Teresa en *Conceptos del amor de Dios* o *Meditaciones sobre los Cantares*, siguiendo la tradición de San Bernardo en la interpretación del *Cantar de los Cantares*, ya que identifica el alma de sus monjas con la Esposa del texto bíblico.

En “El hambre negociada” (cap. 3: pp. 95-148) se estudian las posibilidades que ofrecía el ayuno como instrumento de acercamiento a Dios. Hay que subrayar que detrás de esta práctica las religiosas encuentran el ejemplo de los cuarenta días en que ayunó Jesucristo. Este ejercicio ascético ofrecía mil posibilidades de santificación, algunas que rozaban la heterodoxia, ya que sobre su práctica extrema siempre planeaba la posibilidad de dejarse morir de inanición. Su práctica estaba al alcance de cualquiera y quien ayunaba siempre gozó de un halo de santidad porque, como decía Santa Teresa, con el ayuno crece el alma al tiempo que disminuye el cuerpo. También en la práctica del ayuno entre las monjas españolas fue determinante la experiencia de Catalina de Siena, quien se acostumbró a vivir sin ingerir apenas otra cosa que la sagrada forma de la comunión. En este sentido es interesante relacionar esta práctica extrema del ayuno con la “inedia” (capacidad de sobrevivir sin comer) o lo que Rudolph Bell denominó “*holy anorexia*” en un libro titulado así (Chicago, 1985). El caso más nombrado en España fue el de María Vela y Cueto (1561-1617), la monja cisterciense de origen aristocrático que pasó por ser la segunda mística de Ávila y de cuya vida la profesora Sanmartín nos da amplia información.

Muy interesantes resultan las últimas páginas del libro (“3.6. ... hacia la patologización”, pp. 137-148) que tienden lazos con la ciencia médica contemporánea. Podríamos pensar que el estudio patológico del ayuno extremo, conocido como anorexia, es reciente; y sin embargo detrás del significado ascético de esta práctica conviene tener en cuenta que ya en los albores del siglo xv el polémico teólogo francés Jean Gerson escribe el tratado *De distinctione verarum*

revelationum a falsis (1401) en el que, después de presentar el caso de una mujer que ayuna durante varios días y luego come compulsivamente, afirma “que la abstinencia excesiva y el comer sin control conducen a una misma desgracia, si bien la abstinencia excesiva es más difícil de remediar, porque conlleva una enfermedad incurable causada por el daño hecho al cerebro (con el ayuno), y en concreto al desorden mental” (p. 139). Resulta, pues, muy interesante este testimonio temprano que postula una conexión estrecha entre el trastorno mental y el ayuno, o el comer demasiado, que puede dañar el cerebro y provocar en él una distorsión de la realidad conducente al desorden mental y a la locura (p. 140).

La extensa bibliografía (pp. 149-163) manejada por la profesora Sanmartín deja claro que no estamos ante un ensayo de aproximación crítica, sino ante un estudio de madurez que se ha beneficiado del fruto de numerosos estudios previos, de procedencia mayoritariamente anglosajona y casi todos de las dos últimas décadas. Es de agradecer, por último, el índice onomástico y de materias que facilita notablemente la consulta.

La comida visionaria, en suma, se nos presenta como un estudio original y atrevido, muy interesante para quienes deseen descubrir en estas vidas conventuales una concepción novedosa de la comida y la alimentación. A la vista de los resultados, vemos que los abundantes testimonios que se analizan requerían un estudio de conjunto como el actual. No podemos decir que sea un libro para iniciados, pero sí para quienes estén dispuestos a descubrir estos códigos semiológicos, semiocultos, insertos en la vida religiosa de hace quinientos años.

Rebeca Sanmartín analiza con autoridad los mil matices que encierran las vivencias de estas mujeres, hoy casi olvidadas, con un lenguaje preciso y lleno de referencias bíblicas y patrísticas. El análisis de los elementos simbólicos asociados a la comida en la vida de estas monjas de los últimos tiempos de la Edad Media y de los años del Renacimiento le permite a la autora ir mucho más allá del puro fenómeno de la alimentación y descubrir todo un conjunto de simbolismos que son claves ineludibles para interpretar fenómenos de la tradición cultural en Occidente tanto en el paradigma de la religión, como de la alimentación, la pintura o la literatura.

Víctor de Lama de la Cruz
Universidad Complutense de Madrid
victordelama@pdi.ucm.es

Cécile Treffort (dir.), *Corpus des inscriptions de la France médiévale. VIII^e-XIII^e siècle*. Vol. 25: *Indre, Indre-et-Loire, Loire-et-Cher*, textes établis et présentés par Vincent Debais, Estelle Ingrand-Varenne, avec la collaboration de Robert Favreau, Jean Michaud (†), Cécile Treffort, Paris, CNRS Éditions, 2014, 228 pp., imágenes en color y b/n., ISBN 978-2-271-07538-3.¹

I. Acercarse a la publicación del volumen número 25 de una colección, cualquiera que sea, presupone ya de antemano que los contenidos de la misma son de interés y tienen una continuidad en el tiempo que avalan su crédito en la comunidad científica. Es verdad que después habrá que leer en detalle y comprobar si la publicación responde al bagaje con que inicialmente se presenta. Digamos desde estas primeras líneas que, en mi opinión, no sólo responde, sino que lo acrecienta muy positivamente.

El *Corpus des inscriptions de la France médiévale. VIII^e-XIII^e siècle* se inició hace algo más de cuarenta años, en 1974, bajo la dirección de Robert Favreau, que ha seguido colaborando, no obstante, en los volúmenes, aunque ahora se publican bajo la dirección de Cécile Treffort. Nombres ambos sólidamente afianzados y prestigiosos en el ámbito del estudio de la epigrafía medieval. Con algunas pausas o interrupciones, en estos momentos, según se comenta en la introducción del presente volumen, ya se han registrado y estudiado las inscripciones medievales conservadas o desaparecidas de aproximadamente las tres cuartas partes del territorio de Francia, correspondientes a 65 departamentos y 15 regiones.

Este volumen 25 corre a cargo de Vincent Debais y Estelle Ingrand-Varenne, que presentan también la introducción del mismo; nombres, a su vez, también muy conocidos entre los estudiosos de epigrafía medieval. Dinámicos investigadores que han recogido, junto con otros ahora dirigidos por Cécile Treffort, el testigo de Favreau, maestro y pionero en el estudio de la Epigrafía Medieval y que consagró y difundió las bases de esta especial disciplina en su conocida obra: *Épigraphie médiévale*, Turnhout, 1997, Brepols.

El volumen abarca las regiones de tres departamentos de la región Centro: Indre, Indre-et-Loire, Loire-et-Cher, completando los estudios de les Pays-de-la-Loire, objeto de los dos volúmenes anteriores. Lo componen 162 inscripciones datadas entre los siglos VIII y XIII, a las que hay que sumar un apéndice (n^{os} 163 a 171 de inscripciones dudosas o tardías). De las 162, la mitad pertenecen al de-

¹ El presente artículo está adscrito al proyecto DOCEMUS-CM de la Comunidad de Madrid y Fondo social europeo (Ref. S2015/HUM-3377) y CITHARA del Ministerio de Economía y Competitividad (Ref. HAR2015-65649-C2-1-P).

partamento de Indre-et-Loire, y aproximadamente la mitad de estas a la ciudad de Tours (42 en total). Según se advierte en una nota inicial, las inscripciones de los siglos XIV-XV, aunque no son objeto de publicación aún, están, sin embargo, inventariadas y son consultables en el CESC de Poitiers.

Antes de entrar en el comentario concreto sobre el contenido del libro, esto es, del corpus que se presenta, merece la pena dedicarle unas líneas a la introducción misma de la obra, porque contiene algunas cuestiones metodológicas que es necesario destacar. Los citados responsables de este volumen, Vincent Debais y Estelle Ingrand-Varenne, se hacen eco ya en el primer párrafo de la misma de los cambios en las normas de edición que se han sucedido desde los inicios de la colección y que, unidos a los constantes estudios en epigrafía medieval y el descubrimiento de nuevas piezas, convierten el *Corpus de inscriptions médiévales de France* en el que se inserta este volumen en un corpus abierto y evolutivo, lo cual permitirá en su momento revisar los volúmenes anteriores.

Es cierto que los *corpora* epigráficos son fundamentales, se convierten en muchas ocasiones en la *vulgata* de las ediciones, en la referencia obligada para la localización de cualquier epígrafe. Piénsese, por ejemplo y como caso más paradigmático sin duda, en los grandes volúmenes del *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL) o *Corpus Inscriptionum Graecarum* (CIG). Pero no es menos cierto que cualquier corpus nace cerrado y que, a veces, queda desactualizado casi en el mismo momento de ver la luz. Por ello, se hacen necesarios nuevos estudios, suplementos y actualizaciones continuas, de las que dan cuenta series como *L'Année Epigraphique* (para inscripciones latinas del ámbito completo del antiguo Imperio romano) o *Hispania Epigraphica* (para inscripciones latinas, griegas y paleohispánicas de la Península Ibérica, desde las primeras manifestaciones hasta el VII d.C.) o el *Supplementum Graecum*, etc. Asimismo se hacen necesarias nuevas ediciones de viejos *corpora*, piénsese de nuevo, en la nueva edición en curso del CIL de *Hispania* (CIL II²), del que se han publicado solamente algunos volúmenes, pero con una multiplicación exponencial del número de piezas con respecto al viejo CIL que editase en su día Emil Hübner. Y, a pesar de ello, ya desactualizados nuevamente en cuanto a número de piezas susceptibles de haber entrado en ellos.

Hoy por hoy, con la utilización de nuevas tecnologías, son las Bases de Datos consultables en internet las que ofrecen actualizaciones constantes, si bien no siempre revisadas y sometidas a una actualización crítica necesaria, porque no se trata de acumular solamente piezas, sino de incorporar a dichos instrumentos tecnológicos y telemáticos los conocimientos, los criterios científicos de edición

y hasta la acribía necesaria que se aplican en la preparación de las ediciones tradicionales.

Es por ello que, con las limitaciones que cualquier corpus cerrado contiene en sí mismo por el hecho de quedar publicado (y fijado) en un momento determinado, por lo que después se verá ampliado casi con seguridad, su aparición sigue siendo fundamental; y por su carácter englobalizador y de actualización en el momento en que aparece y por la sistematización de los datos e información que encierra, si es de calidad, se convierte en un instrumento de trabajo decisivo. Se incorporan en él los nuevos avances de la investigación, las nuevas metodologías de análisis crítico y ofrece un panorama integrado de un conjunto sustancial y significativo de un grupo de inscripciones coherente, las cuales se hallan reunidas sobre la base de unos criterios preestablecidos.

Y estos son los méritos que debe tener cualquier corpus así publicado, y, en este caso, son los méritos que tiene el presente corpus epigráfico que aquí se analiza y comenta, perfectamente alcanzados.

II. La estructura del libro, sencilla y clara, es sobre todo útil y permite un manejo fácil del contenido. En la introducción, a la que ya he aludido, además del comentario sobre los criterios metodológicos, se realiza una breve síntesis sobre la presentación de las entradas de cada inscripción y se destacan algunos conjuntos especialmente reseñables, entre ellos la colección de inscripciones funerarias de época carolingia conservadas en Tours, sobre las que remiten fundamentalmente a los estudios específicos de Cécile Treffort,² por lo que en este libro se limitan a presentar la descripción de las piezas, la edición y traducción (nºs 109-122), así como el abundante número de composiciones literarias de carácter epigráfico, como los *tituli* compuestos por Alcuino de York para San Martín de Tours y que se engloban en una única entrada, con varias subentradas (nº 96 a-k). Lllaman la atención los autores en su introducción sobre el epitafio de Alcuino, también escrito por él mismo (nº 112), pues indican que tal texto puede constituir el modelo por excelencia de las inscripciones funerarias de la Alta Edad Media, no solo porque condensa un gran número de fórmulas funerarias, sino también por su carácter impersonal aunque redactado en primera persona. Más adelante volveré sobre estas composiciones, pues se trata, en mi opinión, de uno de los aspectos más relevantes y acertados del libro.

² Especialmente, Treffort (2007).

Asimismo indican que la mitad de las inscripciones están fechadas en los siglos XI y XII y, frente a lo que suele suceder en otros períodos y zonas, las inscripciones funerarias son menos frecuentes y, en cambio, hay un número significativo de inscripciones monumentales y dentro de ellas de inscripciones pintadas que se combinan con imágenes. Es cierto, como aseguran, que este conjunto de inscripciones ofrece el máximo interés tanto desde el punto de vista paleográfico como artístico.

También en la introducción, como es lógico, se describe brevemente la presentación de cada inscripción, cuya estructura responde al siguiente esquema: breve descripción del edificio o lugar donde se halla (o donde se hallaba) la inscripción; comentario de la pieza: función, forma, localización actual, estado de conservación, dimensiones; propuesta de datación y criterio para establecerla. A continuación referencias bibliográficas precedentes (se indica antes si se ha hecho autopsia directa del texto y cuándo, o si procede de lecturas anteriores, en caso de estar desaparecida), y comentario paleográfico.

A continuación se reproduce la imagen en caso de existir y después se propone la transcripción, la edición y la traducción del texto. A cada texto le siguen los comentarios pertinentes para explicar el sentido de la inscripción, su estructura, si tiene fórmulas, fuentes bíblicas, litúrgicas, etc. y contextualización histórico-cultural.

Debe decirse que dichos comentarios son en general breves, pero precisos y adecuados. No obstante, en algunos casos habría sido deseable una mayor amplitud, debido al interés de los textos presentados, como algunas inscripciones pintadas, así las de la iglesia de Saint-Martin de Lignières-de-Touraine (nºs 65-68), o la inscripción funeraria de la hermana Agatha de Saché, en Pont-de-Ruan, del priorato de Notre-Dame de Relay (nº 73), cuya disposición y fórmula son poco habituales; aunque es comprensible la tendencia a la concreción tratándose de un conjunto general de inscripciones. Así y todo, y a pesar de la advertencia de que sobre el conjunto de inscripciones funerarias de época carolingia se remite al citado estudio de Cécile Treffort, habría sido oportuno, en mi opinión, ofrecer algunos comentarios mínimos relativos a ellas.

Tras la introducción se presenta la bibliografía utilizada en la obra; a mi juicio exhaustiva y adecuada, pues no solamente se limita a las ediciones y publicaciones relativas a cuestiones específicas y concretas sobre las inscripciones y lugares de hallazgos, sino que incluye un número importante de referencias que afectan a aspectos más generales como la pintura mural en Francia, obras históricas, diccionarios pertinentes, etc. Echo de menos en la relación bibliográfica, la mención de autores y fuentes literarias usadas relativas a las ediciones de *carmina* o *tituli*

literarios de autores, que sí se citan, en cambio, entre la bibliografía en la edición de los textos concretos.

Sigue una indicación de las abreviaturas usadas y una tabla de signos diacríticos usados (p. 15). A continuación un imprescindible mapa de lugares de localización de las inscripciones. Comienza después ya el cuerpo del texto, organizado por zonas: Indre, Indre-et-Loire y Loire-et-Cher, respectivamente. La presentación de las piezas es por orden alfabético de los lugares de procedencia (marcados en negrita), seguido de una mínima definición del tipo de pieza, así la primera entrada reza:

I. Ardentes, église Saint-Martin – Inscription commentant l'image de l'Agneau et mention d'artiste.

La obra se completa con una serie de índices utilísimos y completos: Índice de nombres propios; índice temático, muy concreto pero decisivo para destacar los elementos más representativos y destacables del conjunto. A continuación una concordancia de las palabras contenidas en los textos y después una ordenación cronológica de las inscripciones. Se completa con un índice de municipios. Cierra el índice general del libro.

III. Una cuestión fundamental que debe mencionarse —aunque no es específica de este volumen, sino de los criterios de edición adoptados por el *CIFM*— es la presentación del texto. Me parece que es absolutamente loable la estructura de transcripción, edición del texto y traducción. En especial, la transcripción tiende a una gran sistematización y simplificación. Es cierto que en las inscripciones medievales resulta a veces difícil dar cuenta de las peculiaridades que pueden ofrecer los textos, tanto grabados como pintados, por las múltiples abreviaturas y marcas de las mismas (o falta de ellas), signos de puntuación, nexos y disposición misma de los textos, pues la *impaginatio* es variada y aparece en muchas ocasiones adaptada a las superficies de determinados monumentos, esculturas o elementos arquitectónicos.

Pero es del todo acertada, desde mi punto de vista, la decisión de simplificar esta transcripción, frente a otros estudiosos que abogan por una reproducción casi figurativa de los textos. En este *corpus* que aquí se analiza, se introducen únicamente la anotación de unos mínimos signos, como punto (.), dos puntos (:), como marcas de interpunción, los signos de abreviación (^o) (^x) para los números ordinales o las *cruces*, pero se evita marcar los signos de abreviación de nasales finales (*m*) o en otras posiciones (que sí se anotan en la edición del texto), o de

otras abreviaturas, y no hay indicación tampoco de nexos o de letras embutidas. Esto facilita la comprensión simple de la transcripción que sí respeta, en cambio, la reproducción de separación de palabras, aun cuando ésta, o precisamente cuando ésta, no se corresponde con la separación morfosintáctica de las mismas.

Además, como los propios autores indican en la introducción, la presentación, siempre que es posible, de la imagen gráfica y la disposición de la transcripción, seguida de la edición, permite al lector contrastar la lectura y observar cuál ha sido la intervención del editor en su caso y/o cómo se ha optado por editar el texto a partir de su disposición original en su soporte.

Si, por poner un ejemplo, se hubiera seguido una transcripción compleja con indicación de nexos y letras embutidas en una inscripción como la nº 11, de la iglesia de Saint-Étienne en Déois, cuajada de abreviaturas, nexos y letras embutidas, habría sido realmente ‘impracticable’, si se me permite la expresión, mientras que la presentación del texto es clara, simple y da perfecta cuenta del texto que, además, resulta contrastable gracias a la fotografía que se muestra:

Transcripción:

1 XPS CVCTOR MOTVS PIETATE SVORV

2 MORTIS OB ATIDOTV P PARTE DEDIT S TOTV

Edición:

Chr(istu)s cu(n)ctoru(m) motus pietate suoru(m)

Mortis ob a(n)tidotu(m) p(ro) parte dedit s(ibi) totu(m)

Se podría pensar que esta ‘simplificación’ escatima información de interés paleográfico, pero no es así, porque cada entrada tiene una descripción clara de las características gráficas y escriturarias del texto, que hacen innecesario un tipo de transcripción más compleja. Por otra parte, la edición del texto recoge la presencia de las abreviaturas por medio del signo convencional de paréntesis.

No obstante, en cuanto a la edición misma de los textos, sí considero que hay algún aspecto que sería mejorable o que puede someterse a consideración para futuras ediciones. En primer lugar los signos convencionales usados en la edición. Los autores en su introducción (p. 6) comentan que la edición del *CIFM* adoptó en sus inicios los criterios de edición de la epigrafía romana y cristiana, de larga tradición, en especial la alemana, pero que, dada la ausencia de un comité europeo que haya homogeneizado los criterios para la epigrafía medieval, se han

adoptado criterios propios que se han ido practicando a partir sobre todo de 2008, atendiendo a la discusión de investigadores europeos a fin de contribuir a una sistematización de los principios ecdóticos para la edición de inscripciones medievales.

Desde luego, lo comentado para la transcripción de los textos me parece uno de los aspectos más interesantes, aunque el uso de la diferenciación de *U/V* en la transcripción de algunos textos, a pesar de que puedan diferenciarse en la ejecución de la inscripción, al igual que la diferenciación de *I/J* induce, a mi juicio, a cierta confusión y produce ambigüedad con respecto a otras transcripciones, habida cuenta de que quizá estamos simplemente ante diferencias gráficas, no siempre correspondientes a realidades fonéticas y menos aún a una estandarización de grafías con correlato sistemático en la pronunciación, que no se da en esas épocas, ni incluso en los inicios de la época moderna. Así resulta un tanto sorprendente la transcripción ofrecida para la inscripción nº 3, de Châteauroux, que se hallaba originalmente en una tumba de la iglesia de Saint-Nicolas de Miseray y después trasladada al Musée Bertrand, pero que se encuentra desaparecida. La lectura ofrecida es la transmitida por L. A. de la Tramblais en 1882.³ Los propios editores comentan “Les U et les J de la transcription n'existaient sans doute pas dans l'original, mais sa disparition empêche de proposer une lecture de l'état médiéval de l'endotaphe”. Precisamente porque la desaparición de la inscripción impide proponer una lectura del estado real de la inscripción, podría haberse estandarizado la transcripción de la misma, en la línea del resto de transcripciones, sin necesidad de marcar dichas diferencias que entiendo dependientes de la lectura ofrecida por de la Tramblais (1882).⁴

Pero con respecto a la edición misma, en el uso de los signos convencionales para marcar la pérdida de letras, sustitución, etc., tal vez debería adoptarse el sistema más habitual seguido en la inmensa mayoría de las ediciones de textos epigráficos, con los que es coincidente sólo en parte. Así, se sigue de forma similar a la epigrafía romana o cristiana (y griega o de otras lenguas) el uso de corchetes para marcar la pérdida por deterioro o fragmentación, etc. de letras o textos, así como de inicios y finales: [], [- -], - - -, ,[- - -; del mismo modo, la representación de las letras abreviadas por medio de paréntesis: *deu(m) s(ibi), parvaq(ue)*,

³ La Tramblais (1882), pp. 331-332. Reproducida también en Beulay (1910), nº 1064, p. 181.

⁴ Entiéndase que me refiero en exclusiva a la transcripción y no a la edición propia del texto donde se marcan —y es muy habitual— las diferencias entre *u/v* (vocal/consonante), incluso en el ámbito académico francés entre *i/j*, ésta última para las “i” consonánticas: p.e. *juvenes*, aunque no lo sea en otros ámbitos como el español: *iuvenes* / *iuuenes*.

etc. Sin embargo, resulta equívoco el uso de llaves, {...}, para indicar la intervención del editor, por cuanto que, habitualmente, este signo suele emplearse para secluir alguna palabra o texto que se considera que sobra, por error del lapicida o autor de la inscripción, frente al uso de ángulos <...>⁵ usado aquí para la “*restitution d'un élément textuel situé dans l'interligne*”, que, en efecto, puede ser válido para esta situación, pero también para restituir algún texto o letras que el editor considera que, aunque no han sido inscritos, deben entenderse que pertenecen al texto y que se han omitido quizá por olvido o mero error.⁶

Con todo, no se trata esto de una crítica en sí, sino de una recomendación porque considero que en la medida en que la edición de textos epigráficos medievales pueda asimilarse a la edición de cualquier otro texto epigráfico de otras épocas, es conveniente hacerlo a fin de homogeneizar un sistema que debería ser intercambiable e interoperable, con independencia de las épocas de las inscripciones.

En este sentido, un ejemplo que puede ilustrar alguno de estos problemas es el de la inscripción nº 6, también procedente de Châteauroux, encontrada por M. Lemaire a finales del siglo XIX cerca del castillo de Levroux y que pasó, al igual que la nº 3 antes citada, al Musée Bertrand y que también está desaparecida; además, el carácter profiláctico del texto puede ofrecer una dificultad añadida para tratar de restablecer cuál habría sido su disposición original. Los autores se ven obligados, una vez más, a transmitir el texto heredado de los primeros editores. Se trata de un anillo inscrito tanto por la parte interior como por la exterior.

En la parte exterior se lee:

1 + ON ELOI ELOS ADONAI SATAIN ENTEMESEAS POTANE AD ONORE
2 M DEO EG PA LIBERACIONE TRIE ET VERBVM CARO FAVTVM EBT

⁵ Recuérdese que en la edición de textos literarios o documentales, tradicionalmente se usaba [- - -] para secluir un texto y <- -> para introducirlo por intervención del editor. No obstante, en la actualidad, de acuerdo con las normas de Leiden, [- - -] se usa también para introducir textos restituidos que faltan en los manuscritos, al igual que sucede en los textos epigráficos.

⁶ No obstante, es frecuente encontrar en muchas publicaciones una cierta confusión por parte de los editores entre [- - -] y <- -> y más aún, servirse de los ángulos para restituir letras que nunca han estado inscritas, en un afán regularizador de las grafías paradigmáticas, desfigurando en ocasiones el estadio de lengua que presentan las inscripciones (por ejemplo restitución de consonantes finales perdidas, duplicación gráfica de consonantes que responden en realidad a geminadas simplificadas, etc.).

En la parte interior:

+ DAGAGRE GVRET GVTTAM GASPAR MELCHIOR BALTAZAR

La edición se presenta de la siguiente manera:

+ On Eloī Elos Adonai Satain. {M}enten s(an){c}(t)a(m) spo(n)tanea(m); {h}onorem Deo e{t} pa{trie} liberacione{m}; et Verbum caro fa{c}tum e{s}t. + Dagagre guret guttam. Gaspar. Melchior, Baltazar.

La edición sorprende un tanto, ya que se restituyen por medio de las llaves demasiados elementos, de muy diferente calado, que los autores no entran a discutir o comentar, a sabiendas de que siguen la transcripción que realiza A. Blanchet quien incorpora algunas correcciones, que no se explicitan, cuestión sobre la que volveré inmediatamente. En una intervención como la de *{m}entem* puede sugerirse que si la letra *m*- inicial no estaba inscrita puede deberse a un olvido del ejecutor del grabado y resulta necesario restituirla. Con todo, no sabemos si, tal vez, es que el editor primero no pudo ver la letra pero quizá estuvo grabada originariamente, pues resulta extraña esta omisión (salvo que tuviera que ver en ello una confusión de la *-n* final de *Satain*, que habría inducido a pensar que ya se había escrito, si se hubiera ejecutado de forma parecida); en cambio, admitiendo que *{m}entem* es producto de la intervención del editor y no debiera transcribirse *[m]entem*, sorprende la misma forma de edición en *s(an){c}ta(m)*, incluso en *{h}onorem*, y hasta en *liberacione{m}*, pues podemos estar ante grafías vulgarizantes reflejo de la pronunciación y del *usus* gráfico del escriba. Restituir *{c}* en *s(an){c}ta(m)* es, naturalmente, regularizar la forma correcta latina, pero, tal vez, nunca se escribió esa forma en el anillo, sencillamente porque el autor no la pronunciaba y reflejaba esa simplificación del grupo consonántico; otro tanto ocurre con *{h}onorem*, donde la pérdida de *h*- puede explicarse como grafía tan común en textos de rasgos vulgares, respondiendo a la realidad fonética de la falta de pronunciación secular de la *h*-; incluso en el caso de la *-m* final de *honore{m}* no sabemos si no se escribió, en la misma línea de no pronunciación y habría que haber mantenido la grafía como aparece: *honore*, dando cuenta del error; si lo que no se escribió fue la marca de abreviatura, como aparece en la aludida *s(an){c}ta(m)* o en *spo(n)tanea(m)*, y habría que haber escrito entonces *honore{(m)}*, o si, como parece, lo que se hace es regularizar el final, atendiendo a la presencia de otras *-m* finales en el texto, anotadas por extenso y no con abreviatura. Similar problema ofrece *e{t}* y distinto, en cambio, *pa{trie}*, pues aquí

no hay duda de que no estamos ante la decisión de regularizar una grafía, sino ante una restitución necesaria (como ocurría en *{m}entem*); pero entonces lo que, de nuevo, suscita dudas es si no se escribió la sílaba *{trie}* por olvido, porque se podía dar por supuesto sin escribirla o por qué razón o si, acaso, se debería haber transcrito *pa[trie]*, suponiendo que sí se escribió originalmente.

Naturalmente, se puede argumentar contra estas apreciaciones que los autores han realizado su edición a partir de la única transcripción disponible y en la que, a lo que parece, su primer editor ya había realizado su propia intervención: “la transcription du text est conforme à ce que l’on trouve chez A. Blanchet qui effectua quelques corrections par rapport à ce que proposait l’original”, pero la cuestión, me parece, habría merecido unas líneas de comentario, que permitiera clarificar las decisiones.

Esto me lleva a comentar una cuestión general en cuanto a la edición de los textos, sobre la que he comentado que volvería inmediatamente, a propósito de la transcripción de A. Blanchet adoptada para esta inscripción; me refiero a la ausencia de un aparato crítico en las ediciones. Los autores dan detallada referencia de las ediciones y/o transcripciones anteriores; en algún caso, anotan que tal o cual editor sigue a otro, en ocasiones, con ligeras variantes, etc.; sin embargo, considero que habría sido muy útil y clarificador haber aportado un somero aparato crítico en el que se diera cuenta de las variantes de autores anteriores y de la decisión adoptada por los propios editores frente a otros, en su caso.

Asimismo, dada la existencia de alusiones bíblicas, citas, etc., habría resultado también muy ilustrativo, práctico y enriquecedor, mostrar un breve aparato de fuentes.

Podrían citarse algunos ejemplos donde estos procedimientos habrían resultado especialmente útiles, pero me voy a limitar a recordar alguno por lo significativo del mismo. A modo de ejemplo, quisiera mencionar la inscripción nº 49 que contiene un conjunto de pinturas murales con *tituli picti* pertenecientes a la chapelle du Liget en Chemillé-sur-Indrois, de la región de Indre-et-Loire. Aunque la bibliografía es significativa, fue R. Favreau (1988)⁷ el primero en editar estos textos de forma conjunta y sistemática, pues algunos de ellos son independientes entre sí, además del estado de conservación en algunos puntos muy deficiente; de hecho, algunos de ellos fueron completados en su momento por Savinien Petit (1815-1878). Los autores optan con buen criterio por reproducir en la transcripción con letra itálica las letras restauradas por Petit para distinguirlas

⁷ Véase también Treffort (2008), pp. 93-98.

de las originales conservadas, aunque en la edición ya no se especifica. A este propósito, tal vez aquí, con un planteamiento algo diferente de los signos diacríticos antes comentados, habría podido quedar resuelto con la inclusión de dichas letras entre ángulos y, en la línea de lo que aquí comento, también explicado sencillamente en un aparato crítico convencional. Por otra parte, los autores indican que “certains aménagements ont été apportés aux propositions de R. Favreau dans son article”; sin embargo no podemos distinguir en qué consisten al carecer del aparato crítico.

Este complejo conjunto de *tituli* está dispuesto —como se hace en otras muchas entradas— de forma discontinua, especificando en cada caso el lugar y el grupo iconográfico a que se refiere. Esto podría ser puesto en cuestión por algunos estudiosos, pues se distancia un tanto de la práctica común de la edición de textos epigráficos y, sin embargo, a mi modo de ver, es una buena elección, pues precisamente la disparidad de las inscripciones medievales en la *impaginatio* y en el establecimiento del campo epigráfico es una de sus singularidades y en casos como estas pinturas murales, resulta extremadamente útil esta presentación, que se reproduce en la edición y en la traducción igualmente.

Tras esta presentación de los textos, se realiza un breve comentario, dado que, una vez más, se remite a los estudios previos de R. Favreau y C. Treffort, pero sí reseñan por su importancia la citas bíblicas que se contienen en este programa iconográfico-epigráfico. La mención de dichas fuentes habría sido mejor formularlas en un aparato crítico que las hubiera expuesto de forma sistemática y precisa, al margen de los posibles comentarios sobre las mismas.

IV. Dedico ahora este apartado a una cuestión que me parece de calado y afecta tanto a la metodología como a la concepción misma de la epigrafía que subyace en este corpus y que comparto. V. Debiais y E. Ingrand-Varenne han decidido incluir, en sus correspondientes lugares de localización, determinados textos que o nunca han sido grabados en piedra o pintados o no se tienen noticias de ello o, aunque en algún caso hubieran podido ser ejecutados materialmente, solamente se conservan en tradición manuscrita. Se trata normalmente de *carmina* o poemas, ya sean en métrica cuantitativa o rítmica. Esta cuestión tiene un alcance trascendental, pues afecta al concepto mismo de qué es o qué podemos considerar epigrafía. Incluir estos testimonios obedece a la convicción de que estos poemas están realizados con un formato epigráfico, con un propósito de confeccionar un texto susceptible de convertirse en epígrafe, lo que alguna vez he denominado un “acto epigráfico” que siempre precede a la elaboración de cualquier inscripción; diverso del propósito de construir un poema al estilo de

las inscripciones (*carmina epigraphica*), pero sin intención alguna de que se vayan a materializar nunca como tal inscripción, pero que reúnen las características de un texto epigráfico, lo que también he denominado “*carmina epigraphico more*”.⁸

Las relaciones entre epigrafía y literatura son constantes desde los inicios de las manifestaciones literarias, en especial en el campo de la poesía elegíaca y epigramática y en relación con las inscripciones funerarias, honoríficas o edilicias⁹ y el influjo viaja en ambas direcciones. En las inscripciones cristianas podría decirse que estas relaciones se acrecientan aún más. Casi se podría hablar de un “juego poético”,¹⁰ como se ha denominado a la práctica literaria realizada por Ausonio, por citar un autor de la Galia, que escribió más de cien epigramas, tanto en latín como en griego, veinticuatro poemas elogiosos a los profesores de retórica y gramática de Burdeos, epitafios, más o menos extensos, al igual que hará también Venancio Fortunato en el siglo vi. Como es sabido, en ocasiones se escribe más de un epitafio para la misma persona. Estas composiciones son literarias y seguramente no han sido pensadas para convertirse en inscripciones, para adquirir esa materialidad; no hay tras de ellas un ‘acto epigráfico’, pero sí una ‘intencionalidad de composición epigráfica’ (= *carmen epigraphico more*). Tomando una afirmación propia: “asistimos, tanto en época clásica, como en época tardía, a una creación poética de autor realizada sobre la base de un formato o estructura epigráficos, en especial en cuanto a la composición de epitafios y dedicatorias edilicias”.¹¹ Este planteamiento y esta realidad se prolongan durante la Edad Media y adquieren carta de naturaleza, siendo algunos autores célebres por este tipo de composiciones, además de otras obras literarias.

Precisamente, en el volumen 25 del *CIFM* que aquí se analiza, hay un conjunto enormemente interesante. Me refiero al de epitafios literarios (nºs 13-17) compuestos por Baudri de Bourgueil (1045-1130), realizados para el prior Pierre de la abadía de Notre-Dame de Déols (cuatro en total) y para el obispo Simon II (una), los cuales, como advierten los autores para cada uno de ellos: “Sans doute cette inscription n’a-t-elle jamais été gravée”. Lo mismo sucede con el epitafio de Bérenguer de Tours, realizado por el mismo autor (nº 75), en el priorato de

⁸ Velázquez (2006).

⁹ Podríamos evocar aquí, por ejemplo, los tempranos elogios de los Escipiones o el epitafio de Ennio. Sobre esta cuestión la bibliografía es abundantísima. Véase, a título de consulta y con abundante bibliografía: Horsfal (1986), Gómez Pallarès (1992), Velázquez (1996).

¹⁰ La Penna (1993).

¹¹ Velázquez (2006).

Saint-Côme-en-l'Île en La Riche. Otro grupo de estas características son los epitafios funerarios dedicados por este mismo autor en la localidad de Tours a un tal *Alexander*, personaje desconocido, si bien muerto joven, como se deduce del v. 5 del primero de los epitafios: *nondum bis denos adolescens vixerat annos*. Estos poemas, dísticos elegíacos, se conocen exclusivamente por transmisión manuscrita y no hay ninguna evidencia de que se llegasen a grabar; desde luego cabe suponer que si se llegó a hacer un epitafio en la sepultura de este joven, sería uno de esos textos únicamente el elegido y no el resto. En cualquier caso, los editores ya definen estos epitafios como “composition littéraire à caractère épigraphique”.

Al lado de estos *tituli* literarios, en el nº 72 hacen referencia a otra composición de Baudri de Bourgueil, que sería el epitafio de Bouchard de Montrésor, a quien dedicó varios poemas. Sin embargo, en uno de ellos, hay una mención explícita al *monumentum* en el que fue enterrado: *corpus magnanimum modo contigit hoc monumentum; spiritui vero parce, benigne Deus*. La tumba es desconocida y se ignora dónde pudo estar ubicada; se sabe que este personaje se instala en Lombardía hasta su muerte. Según los editores, las palabras antes incluidas como final de uno de esos poemas, sugieren que el poeta tuvo en esta ocasión la intención “de voir son texte gravé sur le tombeau”. Frente a los otros, aquí sí se habría producido dicho ‘acto epigráfico’, es decir, dicha intencionalidad de componer un poema funerario destinado a ser trasladado a piedra. La misma intencionalidad que hubo al componerse un epitafio en hexámetros, con rimas internas y finales en algunos versos y que sí llegó a grabarse con una organización curiosa en una losa situada bajo el altar y a la que se accede por detrás de éste. Se trata de la inscripción nº 38 y es el epitafio de Genulphe (o saint Genou, al parecer enviado a la Galia por Sixto II, 257-259), en la actual iglesia de Saint-Genou, en la villa del mismo nombre en la región de Indre. Los editores ofrecen un amplio e interesante comentario sobre esta pieza.

Otro conjunto similar a estas inscripciones literarias de Baudri de Bourgueil, es el compuesto por los poemas de Alcuino de York para Saint-Martin de Tours, que se incluyen dentro de una misma entrada (nº96 a-k) y que los editores califican de “poèmes à caractère épigraphique”, y que van desde una inscripción para la escuela, otra para el trabajo de los escribas, alguna de exhortación a la alabanza de Dios, o de recomendación a un joven para que duerma con moderación, otras conmemorativas de edificios, etc. y que son comparables, como los propios editores recuerdan en la introducción (p. 6), al conjunto del mismo autor compuesto para Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers o el realizado para el monasterio de Nouaillé y publicadas en el *CIFM* I-I, nºs 31-58.

En relación con la presentación de estos poemas de Alcuino en Tours sí debo comentar que habría sido deseable una más detallada explicación sobre la selección de poemas presentado, habida cuenta de las numerosas composiciones del célebre autor carolingio, atendiendo a su carácter epigráfico (o pseudoepigráfico), pero, sobre todo, no se entiende bien, al menos no comparto, la decisión editorial del propio *CIFM* de presentar estos textos sin ofrecer traducción, frente al resto del corpus. No me parece justificado. Si se decide incorporar este tipo de textos dentro de un corpus de epigrafía medieval, con lo que estoy absolutamente de acuerdo y estoy defendiendo en estas líneas, considero que, por coherencia, debería haberse ofrecido una traducción de los mismos, siguiendo la estructura del conjunto de la obra.

A estos poemas alcuinianos debe añadirse el epitafio del propio Alcuino, redactado por él mismo. En este caso, sí parece que el epitafio pudo ser inscrito en piedra, pero no se conserva y solamente se ha transmitido por tradición manuscrita. Se presenta según la edición de Dümmler (MGH, *Poet. Lat.* I, p. 350-351), con cierta revisión en la puntuación. En este caso, como sí es adecuado, se presenta la traducción del mismo. Los editores comentan en la introducción que este epitafio podría considerarse como el modelo por excelencia de las inscripciones de la Alta Edad Media, porque condensa un gran número de fórmulas y tópicos funerarios y porque es de carácter tan impersonal, a pesar de estar redactado en primera persona, que si no se mencionara en el verso 23 el nombre de Alcuino, podría pertenecer a cualquier persona.

De acuerdo con ello, pero no sólo en este caso. Es una constante que ya se da en otros epitafios, concebidos en muchos casos como auténticos elogios fúnebres, así en época tardoantigua y, en concreto, en la Hispania visigoda, como puede verse en los famosos epitafios transmitidos en la *Anthologia Hispana* (BNF ms. 8093), cuya realidad material, o no, se muestra secundaria con respecto a su carácter epigráfico; inscripciones funerarias que deben unirse conceptualmente a las composiciones de carácter edilicio o constructivo o de fundaciones de iglesias, monasterios, etc., que responden a un auténtico programa epigráfico, real o ideal, como ha demostrado Daniel Rico, que se desarrolla en la Antigüedad Tardía y tiene su continuidad en la Edad Media.¹²

¹² Véase Rico (2009). Sobre esta cuestión y para casos concretos de Hispania, Carande Herrero *et al.* (2005), Velázquez (2006), Velázquez (2014). A propósito del carácter impersonal de los epitafios y su consideración de realidad o falsedad, véase el comentario de Velázquez (2001).

V. A lo largo de los apartados anteriores, he ido comentando diferentes aspectos mencionando algunas inscripciones concretas. Pero es el momento de aludir a la riqueza tipológica que ofrece este corpus, sin pretender entrar en nuevas inscripciones llamativas e importantes, sino con la intención de destacar el excelente corpus que ofrece la publicación. He mencionado las inscripciones funerarias, los *tituli picti* de pinturas murales, algunas constituyendo auténticos programas iconográficos, los *carmina epigraphica*, literarios y/o grabados en piedra. Hay que añadir las inscripciones insertas en construcciones o edificios, o en elementos constructivos, columnas, capiteles, vidrieras, etc., las inscripciones en estatuas, en objetos, como la anteriormente citada de un anillo, inscrito tanto en su cara interior como exterior, etc., en suma, un conjunto variado que demuestra la vitalidad del hábito epigráfico en la Edad Media y la enorme variedad de formas, tipos, soportes y la singularidad y riqueza de las diferentes formas de *impaginatio* y de disposición y diseño de los campos epigráficos, elementos todos ellos atinadamente comentados y destacados por los editores.

Hay, con todo, un caso peculiar que no debe dejar de mencionarse y sobre el que V. Debiais y E. Ingrand-Varenne se detienen en la introducción (p. 7) pues merece la pena resaltar su singularidad. Me refiero a las llamadas ‘cartas lapidarias’ (“chartes lapidaires”) de las que se recogen en el volumen dos textos procedentes de la villa de Blois, uno en las puertas de la ciudad y otro en la chapelle Saint-Fiacre, nºs 130 y 131 respectivamente. La primera, ahora desaparecida, pero aún visible en 1785, contenía la concesión de derechos a los habitantes de Blois por parte del conde Étienne y la segunda, ya perdida en ese mismo año de 1785, contenía una serie de disposiciones de carácter jurídico ordenadas por el conde *Teobaldus* a los habitantes de la misma villa, en relación con las aportaciones que debían o no hacer y que reproduce un documento jurídico de valor dispositivo. De ambas inscripciones los editores ofrecen no sólo la transcripción, edición y traducción, sino también los dibujos realizados por Bernier en 1682, incluso de la nº 131 una plancha realizada por éste mismo.

Los textos son ciertamente interesantes, así como los comentarios presentados sobre los múltiples aspectos de interés de estos documentos epigráficos (aunque, de nuevo, habría sido deseable la presentación de una edición crítica que informase mediante un aparato de las variantes de lectura e intervenciones con respecto a las publicaciones anteriores), pero quisiera llamar la atención sobre el planteamiento de los editores adelantado ya en la introducción (p. 7) respecto de las características singulares de este tipo de textos con respecto al valor de la epigrafía como “escritura expuesta”. Como ellos señalan, estas inscripciones no poseen en sí mismas valor jurídico pero permiten la fijación pública y solem-

ne y la exposición de las decisiones establecidas en el documento original. La definición dada por Favreau del concepto de valor publicitario de la epigrafía resuelve en parte la cuestión de la función de la inscripción, pero no la agota; de hecho, otras inscripciones —ellos mismos aluden a otros ejemplos concretos como las de Pontlevoy (nº 141), Romorantin-Lanthenay (nº 143) o del castillo de Plaincourault à Mérigny (nº 30), inscripciones, de hecho, no visibles de forma directa—¹³ ponen de manifiesto que la función conmemorativa no es suficiente para explicar la escritura epigráfica, cuya dimensión publicitaria es a veces muy limitada. Y, en efecto, esto es así y daría para un largo debate que ya escapa al propósito de este trabajo, pero, a propósito de este problema que afecta igualmente al concepto mismo de epigrafía, debo recordar aquí las interesantes jornadas que tuvieron lugar en la Casa de Velázquez los días 17 y 18 de marzo de 2016 sobre “Écritures réservées”, organizadas precisamente por V. Debiais, uno de los editores de este libro, en las que se abordaron problemas relativos a las numerosas manifestaciones epigráficas existentes cuya funcionalidad de ‘publicidad’ es nula o, cuando menos, muy discutible y que ponen de manifiesto la necesidad de no limitar la función epigráfica a la de ‘escritura expuesta’, o de no definirla así como fundamental o único elemento caracterizador.

VI. Concluyamos. Este libro que se ha comentado aquí es espléndido, interesante, muy cuidado en su presentación y con planteamientos metodológicos rigurosos, científicos y actuales que consolidan la publicación de la epigrafía medieval —sumándose a la ya importante contribución del citado *Corpus des inscriptions de la France médiévale. VIII^e-XIII^e siècle* (CIFM)— a la altura de la más antigua tradición de publicaciones de *corpora* epigráficos de época romana, superando a no pocos en sus resultados. Las objeciones o sugerencias de mejora que aquí se han expuesto no son en sí mismas críticas, sino, como he dicho, sugerencias que creo que podrían contribuir a una edición de los textos epigráficos más redonda y canónica, en el sentido de equipararse al concepto de edición crítica que opino debe adoptarse. En cualquier caso, dichas objeciones y sugerencias vienen moti-

¹³ Respectivamente, la inscripción nº 141, que contiene la mención de consagración de una iglesia, se halló bajo el altar del ábside norte y se ha trazado sobre un bloque paralelepípedo en cuatro de las seis caras, quedando visibles solamente dos. La nº 143, evoca la consagración de la iglesia, pero está trazada en una línea repartida en cuatro secciones del ábaco de dos capiteles, a tal altura que, aunque ha podido ser fotografiada, no se puede dar la medida exacta del campo epigráfico. La nº 30, en fin, aunque puede haber sido desplazada de su enclave original, en la actualidad se halla a 150 m del suelo.

vadas por el interés, la *utilitas* de este volumen y el apasionamiento que suscita la excelente labor llevada a cabo por los autores/editores del mismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Beulay, J., 1910: *Catalogue du Musée de Châteauroux*, Châteauroux.
- Carande Herrero, R. – Escolà Tuset, J. M. – Gómez Pallarès, J. – Fernández Martínez, C., 2005: “Poesía epigráfica de transmisión manuscrita: ¿ficción o realidad?”, en W. Berschin – J. Gómez Pallarès – J. Martínez Gázquez (eds.), *Mittelateinische Biographie und Epigraphik. Biografía latina medieval y epigrafía*, Heidelberg, pp. 1-47.
- Favreau, R., 1988: “Peinture et épigraphie. La chapelle du Liget”, en *Peintures murales romanes. Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Sainte-Lizaigne, Plaincourault*, Orléans, Cahiers de l’Inventaire, 15, pp. 41-49.
- Gómez Pallarès, J., 1992: “*Carmina Latina epigraphica* i poesia llatina: el camí invers”, en *Homenatge a Josep Alsina. Actes del Xè simposi de la secció catalana de la SEEC* (Tarragona, 28-30 de novembre de 1990), Tarragona, pp. 195-207.
- Horsfal, N., 1986: “Virgil and the Inscriptions. A reverse view”, *Liverpool Classical Monthly* XI, pp. 44-45.
- La Penna, A., 1993: “Il lusus poetico nella tarda antichità. Il caso di Ausonio”, en *Storia di Roma*, vol. III, *L’età tardoantica*. II. *I luoghi e le culture*, Torino, pp. 731-780.
- Rico, D., 2009: “Arquitectura y epigrafía en la Antigüedad Tardía. Testimonios hispanos”, *Pyrenae* 40.1, pp. 7-53.
- Treffort, C., 2007: *Mémoires carolingiennes. L’épithaphe entre célébration mémorielle, genre littéraire et manifeste politique (milieu VIII^e – début XI^e siècle)*, Rennes.
- , 2008: *Paroles inscrites*, Rosny-sous-Bois.
- Tremblais, L. A. de, 1882: *Esquisses pittoresques sur le département de l’Indre*, Châteauroux.
- Velázquez, I., 1996: “Dobletes en la epigrafía funeraria latina: materiales para su estudio”, *Cuadernos de Filología Clásica* II, pp. 77-113.
- , 2001: *Hispania Epigraphica* 7-1997, nº 961, pp. 339-341.
- , 2006: “*Carmina epigraphica* more. El Códice de Azagra (BN Ms. 10029) y la práctica del género literario epigráfico”, en C. Fernández Martínez – J. Gómez Pallarès (eds.), *Temptanda Viast. Nuevos estudios sobre la poesía epigráfica latina*, Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), SPUAB, 29 p. CD-Rom.

- , 2014: “Epigrafía en la Hispania de época visigoda: Nuevas perspectivas, revisiones críticas y estudios”, en C. Codoñer – P. Farmhouse Alberto, *Wisi-gothica. After M. C. Díaz y Díaz*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, pp. 307-328.

Isabel Velázquez
Universidad Complutense de Madrid
ivelaz@filol.ucm.es