

sense que pràcticament hi hagi fonaments que l'avalin, ni pensar en el text com una obra realment original vistos els seus nombrosos emprèstits, ni que és obra d'una persona que tingués un contacte profund amb l'islam andalusí anterior al segle XIV. En aquest sentit es inquietant que, a l'hora de presentar l'impacte del treball pioner de Riera i Sans, tant aquest com els filòlegs i historiadors que accepten els seus resultats siguin titllats de "solvents", tot disculpant pudorosament la seva professió científica. La formulació a la defensiva dóna una idea d'equidistància entre punts de vista notablement diferents en termes d'arguments qualitius i quantitius, mentre que aquest treball valida la posició de Riera i Sans en la mesura en què confirma la data tardana de *Sobre la seta mahometana*. Cal amagar-ho? Encara que ell no volgués dir-ho explícitament, nosaltres sí que ho diem. Ja Menéndez y Pelayo va escriure a P. Armengol (*Bulletin Hispanique*, vol. 4, núm. 4, 1902, pp. 297-304) tot reflexionant sobre els greus problemes d'atribució entorn de la figura del bisbe màrtir Pere Pascual (†1300), i no va ser l'únic a fer-ho. Però l'obcecació i el rebuig de la ciència van marcar el camí llavors, i fins avui dia existeixen lamentables exemples de manifestacions acientífiques sobre Pere Pascual i la seva obra, en alguns casos amb l'afegit d'injúries contra una tasca veritablement acadèmica.

La contribució de F. González, independent i fonamentada, es una nova aportació en un terreny de gran importància i sobre el qual encara roman molt a dir.

Víctor Pallejà de Bustinza
Universitat Pompeu Fabra
victor.palleja@upf.edu



MARCO ROSSI, *Milano e le origini della pittura romanica lombarda. Committenze episcopali, modelli iconografici, maestranze*, Milán: Scalpendi Editore, 2011, III pp., 112 ill. b/n + XXI ill. color, ISBN: 978-88-89546-27-7.

El reciente libro de Marco Rossi, Profesor de Historia del Arte Medieval de la *Università Cattolica Sacro Cuore di Milano*, constituye el fruto del meritorio trabajo desarrollado en los últimos años por el autor sobre los orígenes de la pintura románica lombarda. La ocasión para emprender esta serie de estudios fue la celebración, en el año 2007, del milenario de la consagración y renovación de la basílica de San Vincenzo a Galliano (1007) por parte del entonces joven subdiácono, Ariberto da Intimiano, el cual se convertiría en 1018 en arzobispo

de Milán y, como tal, en uno de los patronos de las artes más activos de inicios del primer milenio. Dicha conmemoración conllevó una serie de publicaciones e investigaciones en las que el Prof. Rossi participó de forma muy activa, entre las que destaca, el volumen monumental *Ariberto da Intimiano. Fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI* (E. Bianchi, M. Basile Weatherill, M. R. Tessera, M. Beretta, Milán, 2007); la hermosa monografía, *Galliano, pieve millenaria* (Cantú, 2008), editada bajo la dirección de M. Rossi; o la emotiva jornada de estudio, *Pittura a Galliano: un horizonte europeo*, celebrada el 9 de mayo de 2009, en la propia basílica de San Vincenzo, cuyas ponencias fueron publicadas en el número 156/2 de la prestigiosa revista de historia del arte, *Arte Lombarda*, gracias a las gestiones del citado autor.

Como se señala en el prólogo, la presente obra es el resultado de todas esas investigaciones previas, a las que el Prof. Rossi suma, sin embargo, nuevos datos para el conocimiento de la génesis de la cultura figurativa milanesa entre finales del siglo X y XI, al hacer especial hincapié en el papel de la comitencia episcopal como motor artístico. Esta concreta línea de estudio, que cobró especial relevancia en uno de los últimos Congresos Internacionales de Parma, *Medioevo: i committenti* (2010), bajo la dirección de Arturo Carlo Quintavalle, está en directa relación con la participación, como investigador, del Prof. Rossi en el proyecto de la UAB, *Artistas, patronos y público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)* (MICINN-HAR2011-23015), así como en la próxima celebración en Barcelona, en el año 2014, en el MNAC, de la *Third International Romanesque Conference* de la *British Archeological Association*, bajo el título, *Romanesque Art: Patrons and Processes*, y la coordinación de Jordi Camps y del que firma estas líneas.

El libro, dividido en cinco grandes capítulos y una bibliografía puesta al día, destaca por haber sabido revisitarse el tema de la pintura románica lombarda, ampliamente tratado por autores precedentes como P. Toesca, G. Vagalussa, S. Lomartire, E. Alfani o P. Piva, con nuevas preguntas que van más allá de los tópicos heredados así como con la aplicación de un método interdisciplinar igualmente emergente en el estudio de la pintura románica de otras regiones de Europa, como Inglaterra, Lacio, Campania, Cataluña o el Poitou. De esta manera, en toda la publicación se tiende a buscar respuestas a cuestiones como el rol de la comitencia en la elección de modelos de prestigio; el problema del estatus del pintor, su formación o no en talleres monásticos y la organización del trabajo en el taller; las vías de circulación de los repertorios figurativos y el trasfondo intelectual de los programas iconográficos. Además, para llevar a cabo esta investigación, el autor aúna un perfecto dominio de las fuentes documentales y de los contextos históricos con un conocimiento de los análisis

químicos de laboratorio o de los problemas de restauración de las pinturas. El resultado es un texto ambicioso, que abre novedosas vías de estudio al amplio corpus de la pintura mural lombarda entre finales del siglo x y el siglo xi, y que subraya el papel protagonista de la sede metropolitana de Milán en los orígenes de la pintura románica, como lugar privilegiado de contactos entre el Imperio Otoniano y Roma.

Especialmente sugerente resulta la lectura de los capítulos II (*Le cattedrali e lo scriptorium arcivescovile*) y III (*Ariberto committente delle pitture murale di Galliano*), en los que se reconstruye la producción miniada del *scriptorium* de la Catedral de Milán en torno al año 1000 y sus implicaciones con el ciclo pictórico de Galliano. El autor presta especial atención al *Libro de Oraciones* del arzobispo Arnolfo II (998-1018) (London, British Library, Egerton 3763), que fecha después del viaje de dicho personaje a Constantinopla (1001-1002), y en el que detecta una serie de paralelismos entre algunas de sus imágenes y las pinturas murales de Galliano (1007). Ello le lleva incluso a plantear la posible formación eclesiástica del maestro principal del Galliano en Milán (p. 29), hipótesis que contrasta suficientemente en el capítulo IV (*Maestranze pittoriche lombarde agli inizi del secolo XI*), con las noticias relativas a un tal Giovanni, “gente lombardus, ordine episcopus et arte pictor egregius”, que procedente de Milán trabaja llamado por Otón III en Tréveris y, más tarde en Lieja, tanto en manuscritos como en frescos.

No obstante, es la figura de Ariberto la que ocupa las páginas más entusiasmadas del autor en los capítulos III y IV en un intento por entender las motivaciones de su comitencia. No deja de resultar extraño que un subdiácono se erija, en 1007, en patrón de una iglesia como S. Vincenzo de Galliano, se haga retratar con el modelo de su iglesia, imite en su consagración el modelo prestigioso de san Ambrosio en Milán, al trasladar para la ocasión el recién encontrado cuerpo del mártir Adeodato, y que en el epígrafe conmemorativo no nombre al arzobispo de Milán, Arnolfo II, sino que se revista a él mismo como representante de la iglesia milanesa y aluda directamente al gobierno del emperador Enrique II. Para Rossi, esta actitud desvela el claro ambiente filoimperial de Ariberto, junto a su posible mentor, el obispo Leone d’Ivrea, en un momento en el que Arnolfo II estaba en conflicto con el emperador (p. 34). Ello explicaría el evidente horizonte estilístico carolingio de las pinturas de Galliano, tantas veces relacionadas con San Juan de Müstair, así como, en el caso del ciclo del Baptisterio de Novara, realizado bajo el obispo Pietro III y atribuido al mismo maestro principal de Galliano, las evidentes relaciones con el Apocalipsis de Bamberg, probablemente encargado por Otón III en el *scriptorium* de Reichenau (p. 58).

La perspicacia del autor y su capacidad por ahondar en los temas se pone de manifiesto en el capítulo vi: *Cicli apocalittici: dal Battistero di Novara a Civate*, en el que presta especial atención en el análisis de la visión de la Mujer vestida de Sol y la bestia apocalíptica (Ap. 12). En el caso de Novara, el estrecho paralelismo existente entre esta imagen y la del ciclo de Saint-Savin-sur-Gartempe, le permiten proponer la existencia de un prototipo miniado común perdido, caracterizado por una lectura eclesiológica centrada en la figuración del motivo del Santuario de Dios con el Arca de la Alianza y el reclamo de Maria-*Ecclesia*, en el que se habría inspirado también el Apocalipsis de Bamberg (p. 82). Más audaz es, sin embargo, la lectura del ciclo apocalíptico de San Pietro al Monte a Civate, que el autor fecha a inicios del siglo XII en directa relación con el retiro o enterramiento en este monasterio benedictino de distintos miembros de la curia milanesa involucrados en el triunfo de la Reforma Gregoriana, en concreto, con el nombramiento del Arialdo, abad de San Dionigi de Milán, como nuevo abad de Civate en 1102 (p. 89). Para Rossi, tanto la escena de la Visión de la Mujer vestida de Sol (Ap. 12) como la de la Jerusalén Celeste (Ap. 21-22) están en relación con el comentario exegético de Ambroio Auperto (s. VIII) así como con la segunda familia de la tradición ilustrativa de los *Beatos*. Esta última comparación, ya sugerida en su día por P. Klein, es explicada por el autor a partir del acceso a un libro de modelos en el contexto de la curia milanesa o el recurso a un prototipo paleocristiano del comentario de Ticonio, del que se habría servido también el propio Ambrogio Auperto. Ello, a su vez, conectaría con las resurgencias paleocristianas en la composición, estética y motivos de todo el ciclo, sin duda, no ajenas a la comitencia del mismo.

Prueba de la permeabilidad de autor a los recientes debates sobre la génesis de la pintura románica es su último capítulo, *Un nuovo sguardo verso Roma e l'antica tradizione cristiana*, que no deja de ser una puesta al día del estado de la cuestión de las pinturas de Galliano a partir de las discusiones generadas en la Jornada de Estudio celebrada en Cantú en 2008. Rossi reconoce ahora las deudas del maestro de Galliano con la tradición romana tanto en temas —Cristo en pie, ciclos hagiográficos— como en motivos —animales acuáticos, pájaros, arcángeles con loros y el lábaro—, llamando la atención sobre las pinturas de Santa María in Pallara, fechadas antes del año 999, y que el propio Ariberto pudo conocer en un viaje a Roma. Dicha cuestión, junto con la publicación por parte de Alessandra Acconci de las pinturas de la tribuna de San Lorenzo Extramuros (1012-1032), donde reaparecen muchos de estos motivos, devuelve a Roma un protagonismo en la génesis de la pintura románica de la que Galliano no puede sustraerse. De la misma manera, la supuesta dependencia del denominado “Maestro de Pedret” del ciclo de Galliano o de la pintura

lombarda debe corregirse igualmente en beneficio de una omnipresencia del prestigioso modelo romano, siempre al servicio de una ideología.¹

Manuel Castiñeiras
Universitat Autònoma de Barcelona
 Manuel.Castineiras@uab.cat

¹ M. Castiñeiras, “Il *Maestro di Pedret* e la pittura lombarda: mito o realtà”, *Arte Lombarda*, 156, 2 (2009), pp. 48-66.



JUAN PABLO RUBIO SADÍA, *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del estudio comparativo del Responsorial del Proprium de Tempore*, Libreria Editrice Vaticana: Città del Vaticano, 2011, 439 p., ISBN: 978-88-209-8521-9.

Este trabajo era necesario. Es más, tan necesario que debiera ser el punto de partida para la serie de estudios que una revisión historiográfica contemporánea del cambio de rito litúrgico en la Península Ibérica merecería. Y digo la Península porque un mismo ejercicio científico como el realizado por Juan Pablo Rubio para Castilla también sería obligatorio para la llegada de los modos romanos a Cataluña, y a los Pirineos occidentales, asunto a veces un tanto incómodo y otras tantas dado por estudiado, cuando una simple aproximación nos aclara que las cosas no fueron ni tan fáciles, ni tan drásticas como se nos ha dicho en ocasiones.

El libro que nos ocupa es fiel a su título y, así, está dividido en dos grandes bloques. El primero, con el epígrafe de *Las coordenadas históricas del marco geográfico*, comienza por una narración razonada sobre el panorama de la Iglesia en la meseta norte entre los siglos X y XII y, en particular, el temprano papel que atribuye a la sede de Palencia en el asunto principal del estudio, esto es, las primeras huellas del cambio de rito en el occidente peninsular, sin perder de vista la participación en el proceso del monacato hispánico por una parte y del benedictino por la otra. A renglón seguido, pasa a relatar y analizar la restauración de sedes episcopales, y en concreto las de la Extremadura castellana que finalmente integrarían la archidiócesis toledana. Así, se realiza un repaso de las rehabilitaciones de la propia Toledo en 1086, y las sucesivas integraciones en la órbita toledana del Burgo de Osma, Segovia, Sigüenza y Cuenca, a la que dedica un apartado propio. En este complejo asunto jugaron un papel muy especial la serie de obispos franceses —en