

TESIS DOCTORALES

IGNACIO MARTÍNEZ BUENAGA

La arquitectura cisterciense en Aragón: 1150-1350.

5 de Septiembre de 1991 (Dr. Borrás)

El estudio de arquitectura cisterciense en el ámbito geográfico aragonés como tema de Tesis Doctoral tiene en su origen varias motivaciones de interés. En primer lugar la importancia monumental y artística de los monasterios que son objeto de estudio, todos ellos de conocida relevancia y atractivo dentro y fuera de nuestra Comunidad. En segundo lugar, la ausencia de monografías exhaustivas que abordaran el tema con el suficiente rigor en cada monumento, considerando además la necesidad de una adecuada sistematización en el análisis de estos monasterios con relación al resto de abadías cistercienses, tanto de nuestro país como del resto de Europa. Finalmente, habría que añadir también mi propia inclinación personal hacia el estudio de la arquitectura cisterciense, que surge con la realización de mi Tesis de Licenciatura dedicada al estudio de otro modesto monasterio de cisterciense, el de Cambrón.

El proyecto contaba de partida con una importante ventaja, la existencia de un amplio acopio documental referido prácticamente a la totalidad de los monasterios que iban a ser objeto de monografía. Así, Veruela contaba con los estudios realizados por Amparo Cabanes y Joaquín Vispe, entre otros; el Monasterio de Rueda, con las Tesis de Licenciatura y Doctoral de Concepción Contel; el Monasterio de Piedra con la Tesis de Licenciatura inédita de Rosario Cerrada y la Tesis Doctoral en realización de Concepción de la Fuente; el Monasterio de Casbas, con los trabajos de Agustín Ubieto, Antonio Durán Gudíol y la Tesis de Licenciatura de Lourdes Ascaso; y por último, el Monasterio de Cambrón contaba asimismo con el acopio documental aportado en mi Tesis de Licenciatura.

Faltaba no obstante ahondar en el análisis formal de todos estos cenobios, poniéndolo en relación como decía antes con el contexto

general que viene a definir la arquitectura cisterciense. Esta puede considerarse la primera aportación de esta Tesis, fundamentada en un considerable acopio fotográfico y de planimetrías y donde no ha faltado tampoco un estudio atento de los signos lapidarios visibles en los cinco Monasterios citados.

Otras aportaciones de interés se referían en primer lugar a consideraciones de cronología. Puede decirse que se advierte un retraso generalizado de las fechas de construcción que tradicionalmente se asignaban a estos monasterios. Así el Monasterio de Veruela fundado en 1146 iniciaría los procesos de construcción de la abadía definitiva en la década de 1160, estando concluida prácticamente el grueso de la obra hacia 1210. A partir de ese momento se produce una segunda fase constructiva que atendería a las nuevas cubiertas de la Iglesia, los cierres del claustro y la construcción del lavabo, cuyo final coincidiría con la consagración conocida por todos de 1248.

En el Monasterio de Rueda se ha podido comprobar el comienzo de la construcción en 1225, no habiéndose acabado en 1238, cuando se produce la consagración de la Iglesia, más que la cabecera de ésta. Durante el s. XIII se siguen construyendo estancias monásticas y se van cerrando las galerías claustrales en un proceso lento, y aún en la segunda mitad del s. XIV asistimos a una reforma gótico-mudéjar que afecta a las partes altas de las naves del templo abacial, fachada de la iglesia y cierres del claustro occidental.

El Monasterio de Piedra presenta una disposición formal en sus edificaciones que son claramente posteriores al segundo tercio del s. XIII. De hecho, probablemente sus obras no comenzaran hasta finalizado el primer cuarto del siglo, coincidiendo con la llegada de un «operarius» proveniente del exterior, Pascasio.

Por último, los monasterios femeninos de Casbas y cambrón están sujetos a la normativa cisterciense que exige que los cenobios femeninos estén construidos con anterioridad a la llegada de la comunidad. Sabemos no obstante que Casbas se funda en 1173 y no demoraría en exceso su edificación, y que Cambrón estaría concluido hacia 1210-1212, momento en que sabemos que la comunidad ya se encuentra en su nuevo asentamiento.

Desde un punto de vista estrictamente constructivo se observa asimismo que la edificación de los templos abaciales no siempre antecede a la obra de las dependencias monásticas, como afirmaba la historiografía tradicional. En Veruela, toda el ala oriental del claustro se realiza a la vez que la cabecera y partes bajas de la iglesia; en Rueda, en un primer momento se construye el templo hasta el tercer tramo, conjuntamente con las dependencias de las alas oriental y meridional; y el Piedra, es

patente la homogeneidad constructiva existente entre el templo y estancias del ala sur, como el refectorio y del ala este, como la sala capitular.

Por otro lado no es menos interesante rastrear las múltiples influencias que recoge esta peculiar arquitectura cisterciense. Es norma de la Orden una característica que curiosamente concluye en paradoja. Por un lado, la adecuación de los monasterios a la rígida disciplina de la Regla de San Benito obliga a un modelo monástico estereotipado cuyo plano general resulta inconfundible en cualquier lugar de Europa. Esta es la razón de su famosa uniformidad. Pero por otro lado, el pragmático racionalismo de estos mismos cistercienses les anima a utilizar siempre con provecho aquellas peculiaridades constructivas que son propias de cada lugar o región en que asientan un nuevo Monasterio. Esta es la razón de la inmensa diversidad formal que también caracteriza a la arquitectura cisterciense. En definitiva, diversidad dentro de su patente uniformidad, de ahí la paradoja.

Los monasterios aragoneses son partícipes como no podía ser de otra manera de esta curiosa simbiosis. Existe en primer término una clara influencia exterior, proveniente en su mayoría del sur de Francia y más concretamente del Languedoc donde se hallan las abadías que «amadrinan» sus fundaciones en Aragón. Esta influencia es la que vendría a confirmar la vieja teoría de Elie Lambert sobre la existencia de una Escuela «Hispano-languedociana», y asimismo explicaría la evidencia uniformidad de nuestros monasterios cuyos criterios de adecuación constructiva a la norma cisterciense y a la Regla de San Benito son los mismos que los de cualquier otro monasterio de la Orden. En este sentido me parece decisiva la participación de algunos «operarios», como Martín de Nogarol en Rueda o Pascasio en Piedra.

Pero existe también en el Cister aragonés una indudable aportación de la mano de obra y por tanto de la tradición constructiva arraigada en el entorno local. Esto explica sustratos románicos abundantes en algunas partes de las abadías, sobre todo en Veruela; elementos de tradición musulmana enraizados también en los procesos constructivos de muchas comarcas aragonesas, así como errores, dudas y balbuceos a la hora de resolver nuevos problemas como los que plantean los renovadores proyectos cistercienses en una mano de obra habituada a tales innovaciones.

Cabría hablar por último de una tercera aportación constructiva también palpable en nuestras abadías. Se trata de la existencia de talleres castellanos, introductores del primer gótico en aquella región y cuyas características muy definidas (capiteles de crochet, basas dentadas, bóvedas sexpartitas, óculos en los plementos, etc) aparecen en algunas

etapas constructivas de los tres monasterios masculinos. Así, afecta a Veruela en su última etapa constructiva fechable ya como hemos visto a partir del segundo cuarto del siglo XIII; afecta a Rueda en la realización de los primeros tramos de la Iglesia y parte de su obra claustral, fechable en la misma etapa aludida en Veruela; y afecta especialmente a Piedra al que podemos considerar una obra de clara raigambre castellana. Es evidente que estos o este taller (pues muy probablemente sólo se tratara de un único grupo itinerante) aprovechan la difusión de las primeras conquistas góticas provinientes de Francia y su éxito en Castilla, para extenderlas hacia otros ámbitos, labor en la que los monasterios cistercienses vuelven a tener un papel protagonista, conocida su capacidad de asimilación de nuevas fórmulas constructivas y su indudable sincretismo, hijo también de su pragmático racionalismo.

La consecuencia inmediata de la obra de estos grandes monasterios en Aragón va a ser enorme en la evolución de nuestra arquitectura medieval. Téngase en cuenta que edificios como los de Veruela, Rueda o Piedra no sólo se convierten en referencias de primera magnitud en su entorno debido a su importancia y monumentalidad, sino que además se pueden considerar auténticos exotismos en su momento, tanto por su novedad como por tales influencias que reciben del exterior. No debe extrañar por ello su repercusión. Primeramente en una serie de edificios igualmente importante y que son deudores en gran medida de la aportación cistericense. Es el caso de la Catedral de Tarazona, íntimamente ligada a la obra cercana del Monasterio de Veruela; el Monasterio de Sijena afectado también por el alcance de la Escuela Hispanolanguedociana; y la pequeña iglesia (antiguo monasterio) de San Miguel de Foces, paradigma de la labor realizada por la corriente castellana que también trabaja en Veruela, Rueda y Piedra.

Aparte de esa primera repercusión tal vez de más empaque, no hay que olvidar tampoco la que va a tener sobre todas las construcciones de menor entidad que se comienzan en Aragón a partir del primer tercio del s. XIII. Su influencia es general, pero resulta decisiva en comarcas enteras, como las Cinco Villas, la Llanura Oscense o el ámbito conocido como Aragón Central.

El castillo de Loarre (Huesca). Sus orígenes, construcción y problemática artística.

5 de Septiembre de 1991 (Dr. Borrás)

A pesar del gran número de publicaciones referentes a Loarre, se ha intentado aquí proyectar un nuevo tipo de enfoque, radicalmente distinto al de los estudios precedentes, cuyo punto de mira sea, en todo momento, el análisis artístico de la obra. Movido así por esta finalidad, he entendido el imprescindible capítulo histórico como mero instrumento al servicio de la investigación artística, de ahí su circunscripción a la exhumación de datos puntuales en los que apoyar el desarrollo de los capítulos de arquitectura y escultura. Para su elaboración se ha rastreado la documentación aragonesa del siglo XI, plasmada en un calendario de acontecimientos referentes a Loarre, y contrastada con las noticias que nos brindan los cronistas antiguos (siglos XVI a XIX) y las opiniones de los investigadores modernos.

En el estudio arquitectónico, se ha tratado de establecer la adscripción de los restos existentes a las diferentes etapas de ocupación histórica, vinculando la noticias documentales y la información arqueológica, proporcionada principalmente por el método gliptográfico, referido al estudio de los signos lapidarios de la fortaleza, realizando además el análisis artístico de cada período en relación a otras obras, conduciéndonos todo ello a la concreción de la cronología de sus diferentes etapas.

El análisis de la escultura ha constituido la otra parte sustancial del trabajo. En primer lugar, se ha catalogado y descrito, tanto gráfica como literalmente, el conjunto de la escultura loarresa, después se ha tratado de desentrañar, a nivel formal, los diversos talleres y franceses, contribuyendo, en la medida de lo posible, a la estructuración del cuadro cronológico y estilístico de la escultura románica del Camino de Santiago. Por último, se ha profundizado también en el estudio iconográfico de las obras en cuestión.

Tras la verificación del estudio, se han podido obtener varias conclusiones que a continuación exponemos.

Por lo que respecta a los períodos anteriores al Románico, podemos señalar que, según el estado de nuestros conocimientos, no puede identificarse la «Calagurris Fibularia» romana con el actual lugar de Loarre; como también hemos de considerar que la desaparecida ventana monolítica de Loarre no puede constituir un elemento arqueológico fiable para la determinación de una posible etapa mozárabe o prerrománica en el castillo.

Por otro lado, puede decirse que las primeras construcciones de las que quedan restos se realizaron bajo el reinado de Sancho III el Mayor, alrededor del año 1030 y teniendo como fechas límites el 1025 y el 1035. Se caracterizan éstas por la utilización del típico aparejo lombardo de sillarejo trabajado a martillo, de hiladas regulares y sus restos actuales componen un primer recinto constituido por una torre albarrana, conocida con el nombre «del homenaje», la puerta de entrada con su torre adjunta, llamada «de la Reina» y un resto de lienzo mural que une ésta con el resto de otra torre del mismo período.

El primitivo recinto se acondiciona en tiempos del rey Ramiro I, posiblemente durante el mandato de su primer teniente, Fortún Aznárez, entre 1042 y 1050. Nos restan de aquel momento el cierre el muro Norte, el del Oeste con su sala inferior y el Sur, incluyendo la capilla; la fortaleza se amplía por el Este, levantándose una muralla alrededor de la torre albarrana. Todo ello es obra de maestros locales que utilizaban un tipo de sillar ya cortado, pero tosco en su terminación y con ausencia de signos lapidarios.

La ampliación de mayor importancia tiene lugar durante el reinado de Sancho Ramírez, inscribiéndose dentro de la introducción del nuevo estilo románico en Aragón y en estrecha relación con la catedral de Jaca y los edificios de su círculo. Se caracteriza esta fase por el empleo de la piedra sillar bien escuadrada y con signos lapidarios, y por la decoración escultórica. La obra más importante de esta época es el edificio de la iglesia, aunque también se amplían las dependencias de la fortaleza, acondicionada ahora como monasterio. El establecimiento de la fecha «ante quem» se sitúa hacia mediados de la década de 1090, posiblemente antes de la muerte de Sancho Ramírez en 1094; su fecha «post quem» podría colocarse a mediados de la década anterior, hacia el 1085.

La fortaleza decae tras el reinado de Sancho Ramírez, por la pérdida de sus valores estratégicos, políticos y religiosos, pero las construcciones se siguen, especialmente en el recinto ocupado por la villa, entre el castillo real y la muralla exterior, aunque, tanto aquéllas como las

remodelaciones realizadas en el interior de la fortaleza, carecen de interés artístico.

Por lo que se refiere al estudio de la escultura, pensamos que la ejecución del programa de Loarre tendría lugar hacia la primera mitad de la década de 1090, con unas fechas límites entre el 1088 —definición del estilo jaqués— y 1097 —traslado de los monjes a Montearagón, período coincidente con el desarrollo arquitectónico de la iglesia.

En cuanto a las relaciones estilísticas, se observa que Loarre, junto con Jaca, reciben los aportes de la primera campaña de la catedral de Santiago de Compostela, también patente en San Martín de Frómista y Nogal de Huertas. Por otro lado, el estilo clasicista operado en Frómista se advierte en el círculo Jaca-Loarre, irradiando asimismo a Saint Sernin de Toulouse. Además, ciertos tipos tolosanos de decoración vegetal, también presentes en la colegial francesa de Saint Gaudens, aparecen en Loarre, especialmente en la cripta, desde donde, reinterpretados en lo jaqués, resurgen en la segunda campaña de Santiago de Compostela y en la iglesia de San Isidoro de León.

En cuanto al influjo de Loarre, se advierte que su estela afecta a determinadas obras aragonesas, como la segunda campaña de la catedral de Jaca y el tímpano de la Epifanía de San Pedro el Viejo de Huesca, extendiéndose sus relaciones a estilos incluso posteriores, como el del frente trasero del sarcófago de Doña Sancha o el del Maestro de Uncastillo.

Así pues, respecto de la cronología, podría decirse que Loarre, junto con Jaca, son posteriores al estilo de Frómista, que la ejecución de la escultura de Loarre coincide en el tiempo con la primera campaña jaquesa y con la segunda fase de Saint Sernin de Toulouse, y que Loarre es anterior a la segunda campaña de Santiago de Compostela y a la construcción de la iglesia de San Isidoro de León, a las que influye.

De este modo, Loarre se constituye en una encrucijada de tendencias, tanto en la iconografía como en los modos formales, que reelaborados, se expanden posteriormente, irradiando obras muy diversas.

*El cartel de Cine: El Cartel de Cine
como medio publicitario y modo de
expresión artística (el Cartel de Cine
en España).*

24 de Enero de 1992 (Dr. Sánchez Vidal)

El cartel es uno de los fenómenos artísticos con una mayor difusión; uno de los medios de masas (como el cine y la televisión) cuyo público es la mayoría de la población. Es, igualmente, un medio publicitario que todavía hoy mantiene una lucha enconada con la televisión.

La importancia del cartel y el mínimo interés que se le ha prestado por parte del investigador de arte español me han decidido a elegirlo como objeto de estudio. Si los estudios hispanos sobre cartel no son muchos, los que se limitan al cartel de cine son todavía menos y no demasiado serios.

Sólo en Inglaterra, Estados Unidos y Francia, se han preocupado, en brillantes catálogos gráficos a todo color, de esbozar y proponer líneas de trabajo. Ninguna de las publicaciones consultadas mencionan, para nada, el cartel de cine español.

Se ha procurado no olvidar el diseño gráfico y su conexión con la disciplina publicitaria; y la eterna disputa que surge al intentar discernir dónde se encuentran los límites; si es que existen en la actualidad, entre lo comercial/industrial, y lo puramente artístico.

Hay otra perspectiva que no se descuidará, y que pasa por considerar al cartel de cine como un medio de comunicación más. Mi aproximación a la Historia del Arte ha pretendido ser «contemporánea». Sin desdeñar el pasado, ha preferido intentar comprender todo aquello que, de una manera inmediata, está condicionando nuestra existencia.

Nuestra sociedad ha sido definida de muchas maneras y casi siempre contradictorias. Muchos ven cumplido el aforismo mcluhiano de la Aldea Global, otros, descubren con pavor que a una mayor información ofrecida, se corresponde un mayor desconocimiento de la realidad por parte

de unos receptores que, a su vez, son progresivamente seres más pasivos y descerebrados; si no se trata de consumir vorazmente y no importa el qué. Descubrir en el cartel de cine, en el propio cine y en su hermana —ahora mayor— la televisión, los mecanismos de funcionamiento y el papel que juega la expresión artística en todo ello, parecen tareas necesarias y de interés fundamental para la época que nos ha tocado vivir.

El cartel de cine va a girar en torno a tres determinaciones básicas: la narratividad, el *Star-System* y el aspecto visual del film. Las miles de imágenes móviles de las películas intentarán ser fijadas por el artista/publicista en una sola e inmóvil, pero que capte el espíritu y la esencia del film. Tarea difícil, aparentemente imposible que, sin embargo, como se puede comprobar, si se contemplan las ilustraciones de esta tesis, han conseguido plasmar desde los inicios del espectáculo cinematográfico, una y otra vez, los cartelistas de cine.

De los seis capítulos de los que consta esta tesis, los dos primeros —*Metamorfosis Publicitarias del Cartel de Cine*— aplican fundamentalmente un análisis de tipo formal, sin descuidar algunos otros aspectos publicitarios y estéticos, imprescindibles para entenderlos. En el primero se han tenido en cuenta los siguientes materiales, según las tipologías establecidas por la Fílmoteca Española:

1. Carteles. 90 × 60 / 100 × 70 ESP
100 × 70 USA
160 × 120/90 × 60 FRA
2. Tarjetas Postales. 15 × 10 aprox.
3. Programas de Mano.
Normales 15 × 9/13,5 × 8/o folletos 20 × 15/20 × 10
Peculiares.
4. Press-books.
5. Carteleras/Fotos Fijas.
6. Otros materiales. Fotocromos, cromos (y sus álbumes). colecciones de diapositivas, cajas de cerillas, cajetillas de cigarros, recortables, pegatinas, maquetas, móviles, juguetes varios, colgantes, cerámicas, relojes, sellos, chapas, calendarios, camisetas, juegos de cartas, de rol... y preservativos.
En este apartado se valoró especialmente el concepto de *packaging*, tan desarrollado por los directores y productores George Lucas y Steven Spielberg, producciones como «Batman» (1988); o el primer caso español la almodovariana «Atame» (1990).

Y en el segundo en cuanto a materiales no catalogados por la Filmoteca Española:

1. Murales y carteles de gran formato.
2. El reflejo de los carteles en prensa (clichés).
3. Carátulas de video.
4. Portadas de discos y compact-disc.

Los capítulos dedicados a los *Libros de Cine*, *El Coleccionismo* y *Logotipos Cinematográficos*, intentan, respectivamente, no olvidar lugares donde suelen utilizarse corrientemente carteles de cine, la pasión fetichista por el cine y los miles de objetos que le rodean, y las imágenes de identidad de las compañías productoras y distribuidoras, en definitiva las empresas que encargaron los carteles para sus productos.

El capítulo sexto es, literalmente, y como indica su título, una *Historia* y *Análisis Estético* del Cartel de Cine, en la que se hace una larga panorámica por el cartel, analizándose más de 700 Ilustraciones que reciben un comentario y/o valoración de tipo estético e histórico. Se estudian carteles y autores franceses, norteamericanos, alemanes, soviéticos, italianos, suecos, noruegos, cubanos, polacos, checos, portugueses, británicos, tahilandeses, japoneses, indios y españoles.

Así mismo hay tres apéndices. El primero hace un ensayo de clasificación de los carteles de cine españoles a partir de los géneros; el segundo hace un recordatorio de personalidades en el campo de la dirección artística y títulos de crédito —contiene la filmografía de Saul Bass—, terrenos, todos estos, de íntima conexión con el cartel de cine; y el tercero se dedica a las normas de conservación de los materiales gráficos, que incumben de manera directa a los carteles y a la mayoría de materiales valorados en este trabajo.

Los materiales son de muy diversas procedencias: mi propia colección personal, colecciones particulares, Filmoteca Patronato Municipal de Zaragoza, Filmoteca Española de Madrid, Filmoteca de la Generalitat de Barcelona, Biblioteca de cine Delmiro de Caralt en Barcelona, Archivos de las empresas exhibidoras zaragozanas Parra y Zaragoza Urbana.

Conclusiones.

El cartel de cine se manifiesta como un medio de comunicación artístico rico y variado, después del extenso recorrido a través del tiempo y de diferentes países que ha supuesto esta Tesis. Un medio repleto de ingenuidades, concesiones comerciales —no tan ingenuas— y estrechas conexiones con la cartelística en general y con las corrientes artísticas

que le son contemporáneas. En algunos casos el paralelismo entre la plástica, el cine y sus carteles son tan evidentes, como en algunas vanguardias muy localizadas: el *Constructivismo Ruso* o el *Expresionismo Alemán*. De una manera más puntual se manifiesta el *Cubismo* en el cartelismo francés de los años 20, y el *Surrealismo* en diferentes escuelas locales; pero brillantes, como la Polaca (o la Checoslovaca). El segundo (Surrealismo) tendrá un gran éxito al ser muy aprovechada, durante largo tiempo, su intencionalidad provocadora. En publicidad es importante sorprender, llamar la atención y nadie como los artistas surrealistas (Dalí, Magritte, De Chirico y Luis Buñuel), y sus recursos formales y temáticos, para producir el impacto sobre los potenciales consumidores de todo tipo de sueños y esperanzas.

Claro que puede resultar arriesgado para la «venta» sorprender demasiado, asustar o hacer incomprensible el mensaje. Así que la tarea de más de uno de los modernos talleres publicitarios será vulgarizar esos recursos. La eterna lucha entre la eficacia y la estética que no busca un rendimiento económico es tan vieja, casi, como el arte. Rara vez se concibió una realización artística sin un propósito —religioso, místico o propiciatorio—, y pronto estos profesionales dotados con la suficiente habilidad se hicieron pagar convenientemente por sus servicios, convirtiéndose en artesanos especializados muy cotizados. Movimiento como el *Modernismo* —sobre todo desde el *Arts & Crafts* británico—, y más adelante, de una manera más científica, desde la Bauhaus, intentaron aplicar el arte para diseñar la cotidianidad. Aplicarlo, sin remilgos ni sofisticaciones, a la vida diaria. Una de sus mejores armas fue: el Cartel.

El Cine, una arte con vocación de ser mayoritario y popular, se sirvió del cartel desde su propio nacimiento como tal. Incluso las formas precinematográficas —las «Pantomimes Lumineuses» (1892) de Emile Reynaud, por ejemplo— tuvieron sus carteles (en este caso firmado por Jules Chéret).

Hubo un movimiento artístico y una época que comprendieron bastante bien el valor de la fusión entre cartel y cine. Fueron los años 60 y el *Por Art.*, que desde Estados Unidos e Inglaterra, servirían como crisol de las vanguardias artísticas y las diferentes tendencias del diseño gráfico publicitario.

Los carteles de cine no pueden prescindir de su referente inmediato, el propio espectáculo cinematográfico. Lógicamente encuentran en él su fundamental fuente de inspiración. Las síntesis visuales de Raymond Gid, Léo Kouper, SAUL BASS, Henryk Tomaszewsky, Franciszek Starowieyski, Roman Cieslewicz, Cruz Novillo, Iván Zuleta, etc, por citar unos pocos de los estupendos diseñadores que han trabajado con regularidad para el cartel de cine, contestan afirmativamente a una pregunta que se

hizo en la introducción de esta Tesis. ¿Era posible trasladar la movilidad del universo cinematográfico, al estatismo del cartel? Lo cierto es que allí ya se adelantaba la hipótesis de que sí. Pero entonces estaba por demostrar. Las metáforas visuales logradas mediante simples dibujos, fotomontajes, collages o difíciles estructuraciones y composiciones, de los muchos carteles analizados en mayor o menor profundidad, así lo atestiguan.

Es cierto que una de las apuestas más sencillas es la de no arriesgar. Y en ese sentido el cartel norteamericano en todas sus épocas, ha encontrado hábiles cradores, muy eclécticos, capaces de asimilarlo casi todo, o de recurrir a viejos estilos naturalistas y de asentada tradición en la publicidad de los USA. La línea realista, por otro lado impecable, de James Montgomery Flagg o de Norman Rockwell, ha tenido excelentes continuadores en Vic Fair, Richard Amsel, Byrd o el brillante Robert Peak. Una línea popular, realista, sin reparos a la hora de utilizar viejos recursos modernistas u otros que les permitieran transmitir abundantes dosis de glamour y un encanto semi-mítico a sus creaciones. Evidentemente el todopoderoso Star-System ha sido decisivo en la cartelística de cine americana y, por imitación, en el del resto del mundo capitalista (el viejo mundo capitalista, se entiende, ya que después de la caída estrepitosa del Telón de Acero y de la propia URSS, salvo pocos reductos como la poderosa China o la agobiada Cuba, pocas zonas del planeta escapan a este calificativo económico). Pero, en mi opinión, el estrellato no desvirtuó las posibilidades de ser brillante a un cartel; al contrario, fortaleció sus aspectos mítico, erótico y mórbido. Su manipulación inteligente —Warhol y otros lo demostraron de una manera crítica, desde el *Por Art*— convierte a los objetos relacionados con el Star-System en exvotos sagrados, en piezas tocadas por la divinidad que otorgan parte de la fama que atesoran.

A partir de los carteles de cine pueden establecerse las bases de una historia del medio cinematográfico y de sus conexiones con otros campos artísticos y del diseño gráfico, en general.

Sorprende que los estudios de cartel de cine hechos en Francia, Inglaterra y Estados Unidos hayan pasado por alto: la calidad de dos figuras históricas del Cartelismo de Cine Español como Antoni Clavé y Josep Renau; la prolífica obra de Macario Gómez (MAC) y Francisco Fernández Zarza (JANO); o la vitalidad del fenómeno a partir de los años 70 con talleres y diseñadores de prestigio (Rolando Memelsdorff, Zen —Alejandro Cirici Pellicer—, Grupo Barro, Cruz Novillo, Enric Sauté, Alber Isern), ilustradores (José Ramón Sánchez), pintores (Hermandad Pictórica —Hermanos Rodrigo—, Florencio Aguilera, etc.), dibujantes de historietas y comics (Ceesepe, Juan Ballesta, etc.), directores

artísticos (Félix Murcia), y una extensa nómina de creadores (muchos de ellos anónimos) que han recibido encargos del cine y los han solucionado con fortuna.

Destaca, entre todos, la personalidad de Iván Zuleta, síntesis en su labor creativa cinematográfica y cartelística de la pasión comunicativa de lo mejor del arte pop. Aglutinador de los recursos más impactantes de la psicodelia, el surrealismo y el expresionismo en todos sus campos de expresión. Un digno representante del cartelismo español, que como pocos ha sabido solucionar el dilema entre comercialidad (eficacia) y arte.

El cartel de cine puede ser un excelente apoyo formal para delimitar las características de los géneros cinematográficos que, no con pocas dificultades, pueden adaptarse para definir, también, la peculiar apariencia de algunos carteles. Tanto en los casos españoles, como en la realizados fuera de nuestras fronteras, parecen claros el uso de unas iconografías y tipos de letras estereotipados para el Terror, la Ciencia Ficción y el Western. En cuanto a los demás géneros, quizá sólo en el caso de la Comedia y su conexión con la caricatura y el humor gráfico pueden establecerse generalizaciones.

El mundo de los comics se ha mostrado fundamental para entender los buenos resultados narrativos y comunicativos de más de uno de los carteles analizados. Los ilustradores y dibujantes de este medio han contribuido decisivamente a la creación de la estética contemporánea. Destacando Moebius (Jean Giraud), Philip Druillet, Enki Bilal, Richard Corben y Frank Frazetta.

Como el propio cine, el cartelismo a su servicio, es una tarea colectiva en la que tienen mucho que ver, productores, realizadores, directores artísticos y todos aquellos individuos que colaboran en el diseño y estética de las imágenes definitivas de un film.

El cartel, en todas sus variantes y metamorfosis publicitarias, juega un papel decisivo en la promoción comercial de las películas, al ser una de sus cartas de presentación y, más tarde, uno de los soportes que facilitan su recuerdo, frente a los potenciales consumidores, a los que pueden inducir a visionar o no una determinada película.

A pesar de la televisión, el cartel sigue siendo pieza clave para orientar al público, que se decide en el último momento; aunque algunas recientes producciones como «Batman» (1988) de Tim Burton, o «Dick Tracy» (1990) de Warren Beatty, prepararon campañas tan poderosas que no dieron demasiadas opciones a otros productos, ya que su presencia fue acaparadora en todos los medios de comunicación.

El propósito final de esta Tesis era mostrar las cualidades artísticas de unos autores y unas obras a medio camino entre la publicidad y el

arte, que son olvidadas con rapidez (salvo por los fanáticos coleccionistas) para asimilar, pronto, otras nuevas.

Las películas y la publicidad en general son consumidos con fruición por la mayoría de los receptores; pero desentendiéndose de quienes puedan ser sus responsables creativos, que suelen mantenerse en el anonimato. El autor confía en haber despertado el interés por ese colectivo de autores y por un medio de comunicación brillante y que ha sabido superar todas sus aparentes contradicciones, dependencias y limitaciones. Un simple y rápido visionado de las numerosas ilustraciones, debería despejar cualquier posible duda sobre el valor creativo, comunicativo y estético de los carteles de cine; empeñados en fijar las imágenes cinéticas, «vivas» y dinámicas, mediante otras estáticas, pero no menos vitales, creativas y comunicativas.

La miniatura del siglo XI en la Catedral del Burgo de Osma. El libro beato.

25 de Enero de 1992 (Dr. Galtier Martí)

La catedral de Burgo de Osma posee entre sus numerosos objetos artísticos una preciosa colección de códices, de los que la joya indiscutible es la copia del Comentario al Apocalipsis escrito por Beato de Liébana, conocida popularmente como Beato de Burgo de Osma, realizado en 1086 por Pedro y Martín.

La serie de los Beatos ha reclamado la atención de numerosos especialistas que, ante su riqueza ilustrativa, han tratado de establecer el origen y desarrollo de sus programas iconográficos. Objeto fundamental de esta atención han sido los Beatos realizados en el siglo X y, entre los del siglo XI, los de Saint-Sever y el de Fernando I. El primero producido en Gascaña para la abadía de dicho nombre y el segundo en León para este monarca. Sobre todos ellos son numerosos los trabajos y publicaciones. No ocurría así con el Beato de Osma, del que faltaba un estudio global y de conjunto de todo el códice y especialmente de sus miniaturas¹.

Por supuesto, diferentes aspectos referentes a la miniatura o a la paleografía del códice habían sido estudiados de modo parcial; y el Beato de Burgo de Osma era punto de referencia o comparación obligada en el estudio de la miniatura altomedieval española. Pero parecía conveniente hacer un estudio completo de todo el códice, profundizando en particular en el estudio de los aspectos formales de su ilustración, teniendo en cuenta las numerosas investigaciones y publicaciones aparecidas en estas dos últimas décadas. Este ha sido el objetivo propuesto al realizar esta Tesis Doctoral. La fuente fundamental del estudio la ha constituido el propio manuscrito.

¹ Con posterioridad a la lectura de esta tesis se publicó la edición facsímil, *Apocalypsis Beati Liebanensis, Burgi Oxomensis*, por Vicent García Editores, S.A., Valencia, 1992.

En una primera fase de la investigación hemos tratado de analizar las circunstancias históricas, socioeconómicas y culturales de la época en que nuestro manuscrito fue elaborado, el siglo XI, así como el ambiente artístico que determinó su realización. Entre las primeras, cabe destacar la ocupación de gran parte del territorio peninsular por los musulmanes y el espíritu de lucha y reconquista agudizado especialmente en este siglo por la desaparición de Almanzor y la división del Califato en los reinos de taifas. Precisamente un año antes de la realización de nuestro Beato se reconquistaba la capital del antiguo reino visigodo, Toledo. La presencia islámica supuso también la aportación de determinados motivos decorativos incorporados al arte de la miniatura, especialmente durante el siglo X y de cuya continuidad son testimonio los numerosos ejemplos del románico posterior.

En este recorrido histórico cobran singular relieve las figuras de Sancho III de Navarra y de los reyes castellano-leoneses Fernando I y Alfonso VI, cuya decidida política de vocación europea facilitó las relaciones e intercambios de nuestra península con el resto de Occidente. La creciente influencia de Cluny, el cambio de liturgia, la creación de la ruta jacobea o la introducción del arte románico son algunas de las consecuencias más significativas de esta corriente aperturista.

Las circunstancias socioeconómicas y culturales nos han conducido al estudio de la situación de la Iglesia española durante el siglo XI, ya que la actividad cultural y la producción de manuscritos durante la Edad Media estaba centrada exclusivamente en los centros religiosos. Esta problemática nos ha obligado a hacer algunas consideraciones acerca de la situación de la Iglesia Hispana en la época visigoda, ya que es entonces cuando se originaron algunas de sus peculiaridades y características suprimidas en el siglo XI con la implantación del rito romano en el marco de la reforma gregoriana.

En el análisis del marco artístico hemos realizado un breve recorrido a través del arte del siglo XI —el románico— centrándonos especialmente en las artes del color y más concretamente en la miniatura y remontándonos en nuestro estudio a los orígenes y antecedentes de la ilustración del libro en la Península, que desembocaron en la magnífica producción de este arte durante el siglo anterior.

En una segunda fase se aborda el estudio del Libro comentado por Beato, el Apocalipsis, lo que nos llevó a hacer un breve repaso de los diferentes Comentarios que esta obra ha suscitado y en particular del realizado por Beato en el siglo VIII, autor que en vida alcanzó notoriedad y fama debido a su implicación en la querrela adopcionista en contra de Elipando de Toledo y Félix de Urgel. Su obra alcanzó también un considerable éxito y difusión a la vista de las numerosas copias que se

conservan y que permiten suponer un elevado número de ellas desaparecidas con el paso del tiempo.

Una vez conocido el contexto histórico y cultural así como la obra y la personalidad de su autor, el paso siguiente fue realizar el estudio codicológico, textual y paleográfico del manuscrito.

En el primer aspecto, el codicológico, el Beato de Osma se presenta en un volumen de 360 × 255 mm., formado por 166 folios de pergamino sencillamente encuadernados en 21 cuadernillos de cuatro bifolios en su mayoría. Al principio del primer cuaternión cosieron el folio que encabeza el códice con la representación del Alfa. Se trata de una hoja suelta, de pergamino más grueso que los restantes, que carece de la numeración romana que aparece al verso de los restantes folios del primer cuaternión. El décimo cuadernillo es un ternión cuyo análisis resulta particularmente interesante, pues, además de tener un bifolio menos, hay un aumento del número de líneas al final del folio 79v, a la vez que la escritura se vuelve más apretada y la columna se ensancha. Ello es prueba evidente de que cuando el escriba copiaba esta parte del texto, el siguiente cuadernillo ya estaba comenzado por otro amanuense y por ello hubo de apretar la escritura y escribir renglones más largos para no verse obligado a comenzar un nuevo bifolio que hubiese quedado prácticamente en blanco. Hay que añadir que los elementos gráficos de esta primera parte del códice contrastan con los del resto, cuyas letras resultan más claras y limpias, ágiles en su trazado y más pequeñas. El decimocuarto cuadernillo está formado por siete folios, es decir tres bifolios y una hoja suelta que corresponde al folio 103, el primero del cuadernillo. Tampoco en este caso falta texto ni miniatura por lo que es fácilmente deducible que, también en este caso, al terminar su tarea el copista el siguiente cuadernillo estuviese empezado y en este caso sobraba la última hoja que se cortó. En consecuencia podemos deducir que el Beato de Osma es el producto de un taller organizado que reparte el trabajo entre varios autores.

El códice presenta algunas alteraciones en el número de folios debidas, fundamentalmente, a agresiones sufridas, tales como hojas arrancadas, hojas añadidas y hojas mal encuadernadas como las del último cuadernillo.

Una vez estudiado el códice desde el punto de vista material y codicológico pasamos a analizar el texto y el contenido del mismo. Este códice sólo copia el Apocalipsis y su Comentario por Beato de Liébana a diferencia de otros Beatos que contienen además las Tablas Genealógicas, el *De Adfinitatibus et Gradibus* de san Isidoro y el Comentario al Libro de Daniel de san Jerónimo. Creemos por tanto que se trata de un libro escrito para la lectura y el estudio de los monjes de un monasterio,

finalidad que coincide con la expresada por Beato en su dedicatoria de la obra.

El texto del códice lo hemos comparado con la última edición del Comentario de Beato publicada por E. Romero Pose. No estaba en nuestro ánimo el hacer un estudio crítico del texto, pero hemos podido observar un buen número de variantes que en numerosas ocasiones coincidían con las que presentan los Beatos Corsini y Vaticano.

En tercer lugar hemos considerado los aspectos relativos a la paleografía, autores, datación y origen. El códice está escrito en letra visigótica, cuyas características coinciden con las del último período de los cuatro en que los especialistas dividen el estudio de esta letra, en un momento en que se estaba imponiendo la sustitución de dicha letra por la carolina. A lo largo del códice encontramos signos nuevos, extraños a lo propiamente visigótico, reveladores de las nuevas influencias llegadas del otro lado de los Pirineos, que paulatinamente se iban introduciendo en la Península.

Tanto los autores como la datación aparecen consignados de modo explícito en el códice. No ocurre así con el origen, que planteaba un problema prácticamente imposible de resolver. Por esta razón, nuestro propósito fue el de intentar delimitar alguna zona concreta, ayudados por los datos proporcionados por la paleografía y el análisis estilístico de sus miniaturas, centrándonos fundamentalmente en este último que muestra una estrecha relación con las obras realizadas en el entorno leonés y más concretamente con los frescos de San Isidoro.

Una vez concluidos estos estudios previos e imprescindibles, se aborda el objetivo básico de nuestro trabajo, es decir el de la ilustración del códice, realizando el análisis formal y estilístico de sus miniaturas. Está dividido en varios capítulos en los que se estudia minuciosamente la representación de la figura humana y su indumentaria, el bestiario, la decoración vegetal y geométrica, los fondos, el paisaje y la naturaleza, las arquitecturas y los objetos, así como los problemas que se plantean al autor en materia de espacio, composición, línea y color. La manera de resolverlos nos muestra a un artista que opta decididamente por el nuevo estilo románico, abandonando el estilo leonés anterior. Se trata de un artista atento a las nuevas corrientes que, penetrando desde Europa, se manifiestan en primer lugar en las artes aplicadas como la talla en marfil y la miniatura.

Algunas de las características que se repiten en los códices anteriores y que configuran el llamado estilo leonés, tales como la estructuración del fondo en bandas de colores de gran intensidad, el desinterés por la representación realista de la figura humana así como el mirar alucinado de sus ojos, falta casi por completo o se da en muy contadas ocasiones

en nuestro códice. En su lugar se prefieren los fondos monocromos; en los ropajes se advierte un deseo por reflejar el volumen corporal, dejando los pliegues de ser simples líneas geométricas para tratar de contornear y reproducir las formas corporales que cubren.

El avance en la representación de la figura humana se observa también en el esfuerzo por conseguir posturas más naturales, aunque estos esfuerzos resultan vanos en aquellos casos en que las posturas se complican.

El sentido artístico del autor continúa manifestándose en la ordenación y distribución de las figuras en el espacio pictórico. En este sentido podemos afirmar que las composiciones son claras y sencillas, frecuentemente ordenadas según un eje de simetría. En el caso de ilustrar los distintos momentos de una narración resultan más complejas, pero la agrupación de sus elementos se realiza según unos criterios de ordenación que facilitan la lectura de todo el conjunto. Hay casos en los que la ordenación de las figuras en el espacio pictórico se rige según unos parámetros de tipo simbólico, atendiendo a la categoría del personaje representado. De este modo la figura de Cristo, cuando aparece, preside y subordina todos los demás elementos de la composición. Él ocupa el centro o la zona superior, pero ello no impide el que la composición siga ordenándose simétricamente.

Con mucha frecuencia la estructuración de las distintas partes de una escena se hace por zonas horizontales, utilizándose en estos casos líneas, cordoncillos o grecas que separan unas zonas de otras, utilizándose el color como elemento diferenciador de los distintos niveles de realidad terrenal y sobrenatural.

No obstante, se observa una indeterminación de tiempo y espacio reforzado por la utilización de los fondos de un solo color y las escasas representaciones de paisajes o escenarios arquitectónicos concretos. No faltan, sin embargo, referencias al mundo real que rodea al artista, especialmente en los objetos de uso cotidiano o en escenas que pueden resultar anecdóticas.

Hay unas ciertas vacilaciones y dudas en la representación de Cristo, helenístico o en Majestad, al principio del códice, pero pronto se impone la segunda, según será frecuente en el románico posterior. Suele estar rodeado de la mandorla y acompañado por dos ángeles.

A lo largo de todo el códice se percibe un indudable sentido preciosista en la decoración, apreciable en la representación de los animales, reflejado en el abundante uso de la línea curva, en los motivos que decoran el interior de sus cuerpos y en el amaneramiento de sus perfiles.

Algunos elementos decorativos revelan la complejidad de sus orígenes. Los autores de la ilustración de nuestro códice bebieron en las más

variadas fuentes la inspiración para determinados motivos ornamentales. Algunos proceden del mundo clásico, helenístico y bizantino; otros son de procedencia oriental que no llegan directamente a nosotros, sino modificados o transformados en el crisol bizantino; otros los encontramos en relieves monumentales de impostas y capiteles de obras visigodas; otros, en fin, los podemos considerar elementos de tradición local. El tema decorativo del entrelazo, que durante el siglo anterior había sido utilizado abundantemente en el interior de sus marcos, queda en nuestro manuscrito casi exclusivamente relegado a decorar las esquinas de los marcos, algunos elementos decorativos y las páginas decorativas de la Cruz, el Alfa y la Omega. En estas últimas, los entrelazos presentan terminaciones vegetales y combinan figuras de animales semejantes a perros, pero de cuerpo muy alargado. Las direcciones en este caso apuntan al mundo anglosajón y carolingio y a su difusión por Europa a través de escuelas como las de Ratisbona y Montecassino.

El estudio comparativo de los principales temas iconográficos pone de manifiesto que el Beato de Burgo de Osma conserva ciertos temas interpretados de manera totalmente original y distinta de la que ofrecen otros manuscritos, incluidos los de su propia familia.

Por todo ello pensamos que el Beato de Burgo de Osma es una obra que juega un papel primordial como intermediario en la evolución entre las primeras manifestaciones del estilo románico de mediados del siglo XI, de las que conserva todavía en gran medida ciertas reminiscencias, marcando decididamente las pautas y directrices hacia las plenamente desarrolladas de las postrimerías de este siglo y principios del siguiente.

Teníamos la intención de haber hecho un análisis comparativo completo entre los temas ilustrativos que aparecen en nuestro manuscrito y los de otros Beatos. Pronto vimos la imposibilidad de llevar a término este proyecto, pues carecíamos del «Corpus» completo de miniaturas —cuya elaboración está a cargo del profesor J. Williams— y había pocas probabilidades de conseguirlo. Por ello nos vimos obligados a precisar el número de manuscritos y limitar el de las ilustraciones. El criterio seguido fue el de escoger aquellas miniaturas que no habían sido sometidas a estudio comparativo por P. Klein en su trabajo sobre el Beato de la Biblioteca Nacional de Madrid, A-1, y compararlas con las de otros tres manuscritos: el de Fernando I, el de Saint-Sever, por ser del mismo siglo que el de Osma, y el del Escorial, por pertenecer a la misma familia que el de Osma aunque un siglo anterior. Las Tablas de las Características comparadas, acompañadas de unos breves comentarios, se incluyen en forma de Apéndice al final del trabajo.

La platería burgalesa, 1475-1600.

30 de marzo de 1992 (Dr. Esteban)

La tesis doctoral que informa el presente artículo estudia la platería burgalesa en el período de apogeo de la ciudad de Burgos. Diversas investigaciones aparecidas en los últimos años han mostrado la actividad artística de variados centros plateros peninsulares. Burgos, uno de los principales centros de Castilla, era prácticamente desconocido. En todo caso, se necesitaba un estudio particular que mostrara y valorara lo realizado en la «cabeza de Castilla».

Nos hemos marcado como límites cronológicos los años 1475 y 1600. De fechas anteriores apenas se conservan piezas ni documentación. Después de la crisis de 1599 la platería burgalesa ofrece obras de interés secundario. Como prólogo al centro temático del estudio presentamos las obras medievales anteriores a 1475 que hemos podido recoger. Durante todo el siglo XV, la platería burgalesa marcó la pauta en la evolución de las obras de orfebrería realizadas en la meseta norte y, posiblemente, abrió el camino del triple marcaje castellano. A modo de colofón estudiamos las principales piezas de platería realizadas en las primeras décadas del siglo XVII. Como límite máximo llegamos hasta 1636, fecha de la muerte del platero Lucas de Zaldibia, artífice máximo de la primera generación del siglo XVII pero formado todavía en el siglo anterior.

El espacio geográfico del estudio ha sido, básicamente, la provincia de Burgos. Buena parte de los estudios han tenido límites provinciales, aunque a veces resultan artificiales para las investigaciones del pasado. En el siglo XVI, sobre los límites de la provincia actual de Burgos se asentaban divisiones territoriales de diferente signo y extensión. La antigua provincia de Burgos y el obispado burgalés de aquel tiempo incluían amplios territorios de las provincias limítrofes. Por el contrario, las tierras al sur del río Esgueva formaban parte del obispado del Burgo de Osma. Puesto que una parte de la tesis, la que ocupa el segundo tomo, es el catálogo y clasificación de las obras conservadas en la provincia nos ha parecido interesante atender los límites geográficos actuales. Debido a ello presentamos obras realizadas en otros centros plateros de

la provincia y de platerías próximas. Ya que el centro del estudio es iluminar la actividad de los plateros de la ciudad de Burgos, incluimos obras burgalesas conservadas en diversos museos nacionales o londinenses así como piezas pertenecientes a iglesias de lugares de Cantabria, Alava, La Rioja, Palencia, Valladolid y Soria que formaron parte del antiguo obispado burgalés o estaban dentro del ámbito de influencia de la ciudad de Burgos. En total hemos catalogado novecientas quince obras.

La labor de campo se ha completado con investigaciones archivísticas, principalmente en la ciudad de Burgos. Hemos estudiados los fondos del *Archivo Municipal*, del *Archivo Histórico Provincial*, del *Archivo Diocesano* y del *Archivo de la Catedral de Burgos*. Sacamos a la luz noticias biográficas de más de doscientos plateros de la ciudad de Burgos y estudiamos una parte de su actividad artística, social y económica. Damos a conocer el marcaje de la plata burgalesa y de otros centros menores.

La Pragmática sobre la ley, pesas, medidas, acuñación y marcaje del oro y de la plata otorgada por los Reyes Católicos en Valencia, año 1488, obligó a los plateros a labrar únicamente plata de once dineros y cuatro granos; es decir, de la misma ley que se usaba en la moneda. Pensamos que anteriormente los plateros habían labrado también plata de once dineros, como en los reinos de la Corona de Aragón. Desde 1435 —Cortes de Madrid— se procuró que la plata marcada por los artífices plateros fuera de la misma ley que la de los reales de plata.

Aproximadamente, hasta 1435 la plata se marcaba en Burgos con el sello de la ciudad. Posteriormente se organizó un triple sistema de marcaje con punzones de ciudad, marcador y autor. Desde algunos años antes a 1488 se encargaron del marcaje dos plateros. Durante todo el período estudiado se mantuvo esta peculiar manera de marcar. Con frecuencia, en el punzón de los marcadores se aludirá a sus nombres propios con cuatro letras inscritas en un cuadradito pero dispuestas de variadas formas.

En 1489 los marcadores dejaron de supervisar y marcar todo tipo de pesas y pesos. Surgió entonces el oficio de afinador que desempeñarán plateros por nombramiento municipal. Desde 1500 el contraste se encargará del pesaje público de monedas de plata y oro y de la certificación del peso de las obras de plata vendidas en el mercado burgalés. En Burgos se mantuvieron diferenciados los oficios de marcador, afinador y contraste, aunque en alguna ocasión un mismo platero pudo acumular los oficios de contraste y afinador o desempeñar los tres cargos simultáneamente.

Presentamos diez punzones diferentes de la ciudad de Burgos. Se usaron entre 1369 y 1636. Los nombramientos de marcadores, conservados en las actas del Regimiento de Burgos, nos han permitido identi-

ficar la mayor parte de los punzones de marcadores. Igualmente, damos a conocer por primera vez una buena cantidad de marcas de autor.

Primeramente los plateros burgaleses tuvieron residencia en la calle de las Armas. La guerra civil castellana, en el inicio del reinado de Isabel la Católica, provocó el incendio y destrucción de las calles próximas al castillo de Burgos. Los plateros acordarán con el Regimiento residir en la calle Tenebregosa, en el tramo que va desde la iglesia de San Nicolás hasta la de Nuestra Señora de Viejarrúa. Una parte de los plateros pretendieron establecerse en el llano, cerca de los mercados. Finalmente, el grave deterioro de los barrios altos permitió que, a mediados del siglo XVII, los plateros se establecieran en la calle Cerrajería, entre el mercado y la catedral.

Aunque no hemos encontrado documentación procedente del archivo de la cofradía de San Eloy, pensamos que dicha cofradía no tuvo una actividad tan intensa como en otros lugares y en otros momentos. La cofradía residía en la iglesia de San Román. No todos los plateros eran miembros de la cofradía, aunque sus decisiones afectaban a todos por igual. Las parroquias burgalesas era de adscripción personal frente a las delimitaciones territoriales de otras ciudades. Esta peculiar circunstancia pudo dificultar el desarrollo de la cofradía, pues los plateros parroquianos de otras parroquias diferentes a la de San Román participarían escasamente. De todas formas, el prior de los plateros proponía al Regimiento los nombres de los marcadores de la plata y de los veedores del oficio.

En cuanto a la organización del trabajo, confirmamos para los plateros muchos de los aspectos que ya eran conocidos para otros artistas castellanos. Nos referimos al sistema de aprendizaje y a la utilización de aprendices, así como a la imprecisión en la separación jurídica y práctica entre oficial y maestro.

Escasaron los grandes clientes nobiliarios. El cabildo catedralicio y las parroquias tuvieron un papel primordial en la contratación de obras de plata, justamente las de mayor interés artístico.

En buena medida, sobre todo las obras de plata civil, las adquisiciones en plata eran una inversión recuperable que otorgaba, además, lucimiento personal. No parece que los clientes estuvieran dispuestos a pagar demasiado por la hechura.

A grandes rasgos, por la hechura de las piezas de plata civil —casi lisas— se pagaba entre quinientos y mil maravedís el marco. Las obras de iglesia eran más elaboradas y, consecuentemente, de mayor precio. Las cruces de gajos, algunos cálices y otras obras de iglesia de escasa manufactura se pagaban a poco más de mil maravedís el marco. Para obras de mayor elaboración el precio de la hechura igualaba el valor de

la plata utilizada; es decir, se pagaban en torno a dos mil doscientos maravedís el marco. Sólo excepcionalmente y siempre en el último tercio del siglo XVI se pagaron sumas superiores. A 3.740 mrs. el marco le pagaron a Lesmes Fernández del Moral una custodia hecha para Orbaneja del Castillo. A Francisco Ruiz de Vivar, 3.800 mrs. por un pie de cruz realizado para la iglesia de Villegas. A 4.000 mrs. se tasó otro pie de cruz que Gabriel de Segovia, platero de Peñafiel, había contratado con los mayordomos de la iglesia de Nava de Roa. A 4.125 mrs. se pagó una cruz para Terrazos, obra de Nicolás de Alvear y Gregorio de Abaúnza. A 4.500 mrs. el marco acordaron pagar a Jerónimo Corseto la cruz de Revillarruz. Lesmes Ruiz de Vivar recibió 4.590 mrs. por cada marco utilizado en el pie de cruz de la iglesia de Gamonal. Valores semejantes alcanzarían obras excelentes como las cruces de Iglesias, Fresno de Rodilla o Los Balbases. Juan de Arfe y Pedro Fernández del Moral tasaron en 5.250 mrs. la hechura del marco de plata utilizado por Alonso González, platero de Palencia, en la realización de unos cetros para la iglesia de Torquemada. Tan alta tasación para la obra de un platero desconocido puede probar la autoestima de la propia labor y la opinión de los artistas sobre la escasa remuneración de sus obras.

Con frecuencia, el comitente impuso condiciones desfavorables para el artista en la contratación de obras de plata. Esta actitud tuvo repercusiones negativas en la ejecución de las obras. No ha de extrañar que una de las características de la platería burgalesa sea el uso y abuso del sobrepuesto fundido. Sólo una ejecución rápida de las obras compensaba económicamente. Desde comienzos del siglo XV, los contratos contemplaban precios máximos a pagar por la hechura de las obras, penalizaciones por demora y renuncia a la hechura de la demasía de plata que pudiera utilizar el artista.

Evidentemente los artistas preferían el sistema de contratación a tasación. Por el contrario, la Iglesia pretenderá imponer —así en las *Constituciones synodales del Arçobispado de Burgos* publicadas en 1577— el sistema de remate a la baja que se realizaba pregonando las posturas mientras se consumía el cabo de una candela. Para las obras de plata, los gastos preparatorios del concurso y pregón no siempre compensaban la rebaja que se pudiera producir, aunque hemos documentado el sistema hasta para una sencilla cruz de gajos.

Según la documentación encontrada, el tipo de contrato más abundante fue mixto: a tasación pero fijando un precio máximo que se vería disminuido si la tasación no lo alcanzaba y congelado si lo superaba. Incluso el artista podía renunciar en el contrato a uno o dos ducados por cada marco labrado aceptando, por ejemplo, recibir seis ducados siempre que la hechura de la obra se tasara en siete u ocho ducados.

El desarrollo de la platería burgalesa corre paralelo a la evolución de la ciudad. Cabeza de Castilla, la primacía de Burgos en el siglo XV parece indiscutible. Hasta 1530 mantuvo esta posición, aunque la platería vallisoletana inició un pujante desarrollo en tiempos de los Reyes Católicos e igualó la calidad de lo realizado en Burgos.

El año 1530 fue una primera señal de aviso. Se habían marchado de la ciudad Diego de Siloé y Felipe Bigarny. Poco después los barrios altos sufrieron un azote de peste que truncó la vida de Francisco de Vivar, una joven promesa. Con todo, en esa década y antes de lo que se suele fechar apareció una de las tipologías más influyentes de la platería burgalesa. Nos referimos a la cruz de brazos abalaustrados cuyas formas se repetirán cansinamente en las décadas posteriores.

En torno al año 1560, coincidiendo con las obras en los retablos de Briviesca, se produjo una cierta renovación estilística. Hasta el final del siglo la actividad creadora rebrota. Burgos vivió durante el «manierismo» un segundo momento de esplendor casi desconocido. Entonces trabajaron artistas tan conspicuos como Bernardino de Nápoles, Sebastián de Olivares, Jerónimo Corseto, Pedro García Montero, Nicolás de Alvear, Gregorio de Abaúnza, Francisco de Porres, Francisco de Villegas y Juan de Arfe, brevemente instalado en la ciudad.

Las guerras en Flandes y la pérdida del comercio lanero truncaron los recursos de la ciudad de Burgos. El poderío económico de la ciudad irá languideciendo desde 1570. La peste de 1599 supondrá el golpe de gracia definitivo.

Recogemos las obras de plata anteriores a 1475 así como las abundantes cruces de metal con o sin esmaltes. Del primer período gótico destacamos la originalidad de los hostiarios de cuerpo cilíndrico y tapa cónica y un nutrido número de cruces procesionales. Algunas de estas cruces pueden rondar el año 1400. Las que se conservan en Villavelayo (La Rioja) y en San Martín de Don deben ser obras de Rodrigo Alfonso.

Las tipologías de las cruces burgalesas del período gótico son muy diversas. Entre las características comunes destacamos la importancia del desarrollo de los apliques de escultura y la escasa participación del esmalte, que desde 1450, aproximadamente, es de color azul monocromo. Durante los años que abarca el estudio abundaron las cruces de gajos; pudiera ser Burgos uno de los centros creadores del modelo.

La custodia más habitual del gótico final fue la custodia portátil de templete. Originalmente el templete era cerrado y de estructura arquitectónica. Entre los ejemplares más antiguos se encuentran la custodia de Aibar (Navarra), posiblemente de Juan de Santa Cruz, y la custodia de la iglesia de San Pedro y San Felices de Burgos, obra de Juan de Villorejo. Templetes cerrados semejantes se superponían a los cálices

en una solución muy difundida. Menos frecuente fue otro tipo de custodia con el viril a la vista tratado a modo de espejo.

Los cálices más antiguos, como el de San Martín de Don, continúan las formas heredadas de los siglos anteriores. Son de copa muy abierta con manzana aplastada en el centro de un astil cilíndrico y tienen el pie ligeramente cónico. La forma básica de estos cálices perdurará durante todo el siglo XVI.

Cálices más grandes y de mayor interés son los adornados con inscripciones grabadas en la copa que queda recogida con una rosa o sépalos en la subcopa. Los nudos pueden ser arquitectónicos o de manzana aplastada. El pie, frecuentemente estrellado.

Entre los artistas más destacados de las últimas décadas del siglo XV sobresalen Bernardino de Porres, Juan de Santa Cruz, Fernando de Oviedo y Alonso Sánchez de Salinas. Bernardino de Porres es el autor de un cáliz en la catedral de Burgos, otro en la colegiata de Ampudia (Palencia), y otros dos muy semejantes en Arraya de Oca y en el Victoria and Albert Museum de Londres. También punzonó la cruz de Gamonal y una cruz de gajos de la catedral nueva de Vitoria que procede de Ribera de Valderejo.

La platería de las dos primeras décadas del siglo XVI está caracterizada por la misma ambigua dualidad que define a las restantes manifestaciones artísticas. En Burgos se tuvo conciencia muy pronto de que en Italia se gestaba un nuevo estilo, aunque no se comprendiera su trascendencia. Desde los primeros años del siglo XVI se entremezclan las formas góticas con una nueva decoración de ritmo axial inspirada en los grabados italianos. Algunas obras presentan una extraña convivencia de lo gótico y lo renacentista. En general las partes repujadas son más modernas mientras que para los fundidos se continuó usando los moldes anteriores.

Los plateros burgaleses pretendieron adaptar, más consecuentemente, el nuevo lenguaje a las tipologías usuales. Destacan las cruces de Juan de Horna el Viejo —desconocido hasta ahora— de Adán Díez —cruces de Santa Gadea del Cid y de Gama (Palencia)— y de Pedro de Abanza —cruz de Hontoria del Pinar. En algunos cálices se buscan también nuevas formas. Este es el caso de un cáliz de Francisco de Pancorbo en la catedral de Burgos —procede de la iglesia de San Esteban— o del cáliz de García Gallo en el Museo Diocesano de San Sebastián —procede del legado del obispo Mercado a su capilla en Oñate.

Actitudes más conservadoras revelan las obras de Martín de Arriaga —cruz de Espinosa del Camino— de Bartolomé de Abanza —cruz de Presencio— y de Alonso de la Hoz.

Varias columnas de la custodia de Silos se adornan con una cartela

que contiene la fecha de 1526. Esta custodia, obra de Francisco de Vivar, supone la adopción plena del Renacimiento en respuesta a las realizaciones de Siloé y Andino. Concebida a modo de templo del Alto Renacimiento, destaca por el equilibrio formal, por la ausencia de empujes verticales. En ella aparece por primera vez el balaustre en las obras de plata. Es posible que el artista utilizara el torno. No se conservan otros ejemplares, aunque probablemente era semejante la custodia que, entre 1527 y 1528, realizaron Miguel de Espinosa y Juan Castaño para la iglesia de San Esteban de Burgos. La forma básica del templete de la custodia de Silos la usarán los plateros en las custodias portátiles. El ejemplar más interesante es la custodia de Santa María Ribarredonda, obra de Diego de Mendoza contratada en 1554.

En los años treinta apareció la cruz de brazos abalaustrados que tanta difusión alcanzará. Se suele suponer creador del modelo a Juan de Horna. Creemos que participaron otros autores. Uno de ellos pudo ser Francisco de Vivar, cuyo taller heredó Juan de Horna en 1532 al casar en segundas nupcias con la viuda del platero Vivar. Artista fundamental en la concepción del modelo hubo de ser Miguel de Espinosa. Una cruz que entre los años 1531 y 1533 hiciera Miguel de Espinosa para la iglesia de San Esteban de Burgos pudo ser semejante a la que de este autor se conserva en Ezcaray (La Rioja). A la luz de las noticias biográficas que del platero hemos encontrado, opinamos que la cruz de Ezcaray es anterior o rigurosamente contemporánea a la cruz que Juan de Horna hizo para la catedral de Burgos en 1537.

Las cruces de Horna y Espinosa representan dos variantes del mismo modelo. Las cruces de Juan de Horna —otros ejemplares en Revilla del Campo y en Castro Urdiales (Cantabria)— tienen el pie abalaustrado y los medallones de los brazos a la vista. Las cruces de Espinosa —otra cruz en Villar de Torre (La Rioja)— utilizan una macolla arquitectónica como asiento del árbol y esconden los medallones de los brazos bajo doseletes. Espinosa difundió su modelo por Aranda de Duero: cruces de Huerta del Rey y Ojacastro (La Rioja) —realizadas posiblemente por Francisco de Pancorbo— y cruces de Fuentespina y Villalba de Duero.

Diego de Mendoza, Pedro de Vivanco y Pedro Fernández del Moral recurrieron al modelo de la cruz de brazos abalaustrados en numerosas cruces de las décadas centrales del siglo XVI. El primero hizo cruces para Silanes, Alcocero, Soto de Bureba, San Pedro de la Hoz, Villorejo y Valluércanes. En Mazuela se conserva una cruz de Pedro de Vivanco. Pedro Fernández del Moral realizó las cruces de Isar, Orbaneja del Castillo, Tablada del Rudrón, El Almiñé, Ruherrero (Cantabria), Cerezo de Riotirón, Villanasur y Bañuelos del Rudrón.

A partir de 1560 se percibe el influjo de la decoración manierista.

La cruz de brazos abalaustrados se renovó con la obra de Bernardino de Nápoles. El conjunto resulta más recargado. Imaginó un nuevo Crucificado y utilizó una iconografía distinta en los brazos de la cruz. Se conservan las cruces de Jaramillo de la Fuente y Vizcaínos de la Sierra. Se han perdido las cruces de San Román de Burgos, Coculina, Huerta de Arriba, Villanueva de las Carretas, San Millán de Los Balbases, Villegas y Villadiego.

De una fantasía decorativa sin igual es la cruz de Iglesias. Nos parece una de las mejores cruces burgalesas de todos los tiempos. Fue realizada por Sebastián de Olivares. Frente a la esmerada elaboración de esta cruz el artista parece someterse al gusto del cliente y a una técnica de ejecución rápida imperante en obras posteriores como son las cruces de Jaramillo Quemado y Mecerreyes.

En general, las cruces del último cuarto del siglo XVI son de buena ejecución. Destacamos la cruz de Fresno de Rodilla —obra de Nicolás de Alvear— la de Garganchón —obra de Francisco de Villegas— la de Palazuelos de la Sierra —realizada por Gregorio de Abaúnza— la de Rebolledo de la Torre —de Juan de Abaúnza el Mozo— y la de Quintanaurria. El modelo de cruz manierista que las obras mencionadas representan se siguió empleando en las primeras décadas del siglo XVII: cruz de Cordovilla la Real (Palencia) —obra de Francisco de Porres— y cruz de Tañabueyes —realizada por Juan de Landeras entre 1612 y 1618.

Mención especial merecen las maravillosas cruces de Jerónimo Corseto y Pedro García Montero en Revillarruz y Los Balbases. La cruz de la iglesia de San Esteban en Los Balbases fue realizada entre 1584 y 1585. Incorpora la estética miguelangelesca que el romanismo había puesto de moda. La proximidad a los modelos originales es tal que se ha podido aprender el estilo en contacto directo con la obra de Miguel Ángel. El Crucificado nos resulta el más bello de cuantos se modelaron en Burgos. En el martirio de San Esteban, que ocupa tanto el centro como los brazos del reverso, demuestran una facilidad compositiva fuera de lo común ideando un conjunto maravillosamente trabado.

La estancia de Juan de Arfe en Burgos explica la presencia de la cruz de Villímar. Realizada por Francisco de Porres, responde al modelo presentado por Arfe en *De varia commensuracion*. La cruz que en torno a 1612 realizó Josepe de Sarabia para la iglesia de Turza (La Rioja) supone un intento de adaptar la cruz de brazos abalaustrados a la nueva estética desornamentada del siglo XVII.

Paradójicamente, la intervención de Juan de Arfe en la transformación de la cruz metropolitana tendrá consecuencias imprevistas y, seguramente, no deseadas por el autor. Arfe había emparentado con Lesmes

Fernández del Moral. Este platero acababa de realizar la cruz de Villamorón conforme a los modelos que utilizara su padre y sin apenas variar el prototipo de Juan de Horna. Lesmes pudo ser quien se encargara de la realización práctica del travesaño superior de la cruz metropolitana de Burgos. Pero la autoridad de Arfe, a cuyo nombre se extendería el contrato, contribuyó a relanzar un modelo de cruz que nunca había desaparecido. Hemos encontrado que, a partir de 1592, en diversos contratos de Lesmes Fernández del Moral, Melchor Barón y Alonso de Ugarte se vuelve a mencionar a la cruz de Horna como modelo a copiar.

El prototipo de cáliz renacentista burgalés no apareció hasta avanzada la década de 1540. Desde finales de la década anterior, diversos cálices utilizaban algunos de los elementos estructurales pero sin combinarlos todos: pie circular, nudo de jarrón, subcopa bulbosa decorada con gallones y perfil de conchitas.

Uno de los ejemplares completamente renacentistas más antiguos es el que Juan de Horna hiciera para Espinosa de Juarros. Sendos cálices de Juan de Alvear en Nofuentes y Hormaza representan una variante que persigue dotar al conjunto de mayor esbeltez. Las dos zonas convexas que forman el pie en el mencionado cáliz de Juan de Horna se separan por una media caña. Ambos subtipos perdurarán hasta el final del siglo XVI. Progresivamente abandonarán los motivos platerescos para cubrir la superficie con adornos de cueros recortados, labor de lazo y otros recursos de la decoración manierista.

De forma excepcional son los conocidos cálices de la iglesia de San Pedro y San Felices de Burgos y del V&A de Londres. Ambos se realizaron en 1549 y proceden de la parroquia de San Román de Burgos. El cáliz conservado en la ciudad del Arlanzón es obra de Rodrigo del Castillo. En la iglesia de Santibáñez-Zarzaguda se conserva otro cáliz semejante que fue realizado en 1556.

En el tránsito hacia la platería cortesana se han de tener en cuenta las obras que posiblemente realizara Juan de Arfe en la ciudad de Burgos. La custodia que realizó para la catedral se ha perdido, aunque hemos identificado el viril, expuesto en el Museo de la Catedral. Al parecer realizó un guión para el Colegio de los jesuitas. Desde Burgos reclamó el cobro de un bufete de plata que había realizado en Sevilla. Estaba decorado con uno de los trabajos de Hércules, la historia de Anteo.

Igualmente se han de considerar los contactos con Valladolid y las obras de algunos plateros burgaleses trasladados a la Corte pero que no perdieron el trato con su tierra natal. El caso más llamativo es el de Lesmes Fernández del Moral. En 1610 realizó diversos relicarios para el monasterio de franciscanas en Lerma por encargo del duque de Uceda.

Pensamos haber identificado tres de ellos. En la iglesia de Zalduendo se conserva una cruz marcada por Lesmes Fernández del Moral y su ayudante Juan de Carranza Alvear, igualmente burgalés.

Entre las obras del nuevo estilo marcadas en Burgos se debe mencionar la custodia de Atapuerca —punzonada antes de 1608— la cruz de Lucas de Zaldibia en Arcos y los cetros del mismo autor en la catedral de Burgos.

Hemos estudiado además los estilos y el marcaje de las obras procedentes de Aranda de Duero, Covarrubias, Medina de Pomar, Poza de la Sal, Santa María del Campo y Melgar de Fernamental. Incluimos algunas piezas procedentes de Orduña, Vitoria, Santo Domingo de la Calzada, El Burgo de Osma, Palencia, Valladolid, Madrid, Jaén, Córdoba, Barcelona y aún de Nápoles, Leipzig y Nuremberg, como el copón donado por el canónigo Juan de Teza a la catedral de Burgos que debe ser obra de Ludwig Krug.

Recogemos igualmente las obras en metal, desde un relicario mozárabe conservado en Oña hasta las cruces fundidas en metal durante el siglo XVI. Presentamos un abundante número de cruces en cobre con apliques esmaltados, portapaces, campanillas y *dinanderies* o bandejas petitorias que en Burgos se usaron fundamentalmente para el servicio de la extrema unción, en consonancia con los temas e inscripciones que las decoran.



Fig. 1. Bernardino de PORRAS. Cáliz, Catedral de Burgos. 1500-1509.

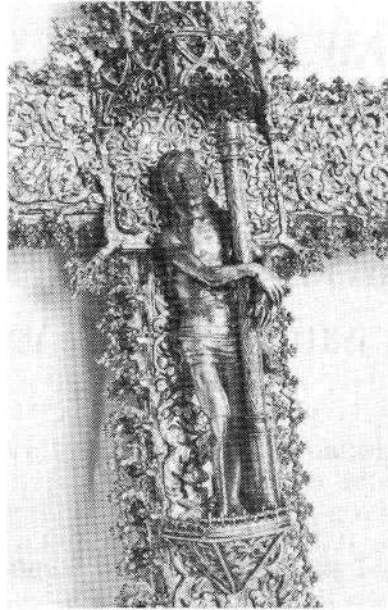


Fig. 2. Adán Díez. Cruz procesional de Santa Gadea del Cid, detalle del reverso. 1514-1519.

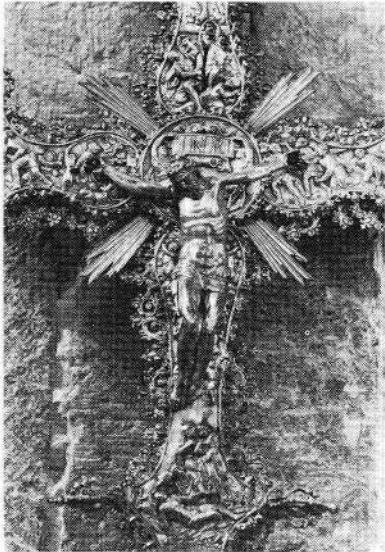


Fig. 3. Jerónimo CORSEJO y Pedro GARCÍA MONTERO. Cruz procesional de la Iglesia de San Esteban en Los Balbases. 1584-1585.

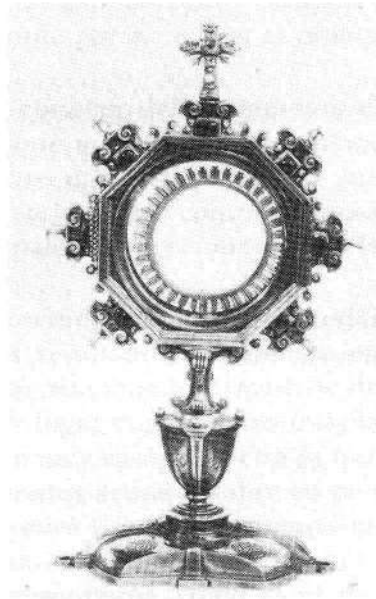


Fig. 4. Juan de ARRI. Viril de la desaparecida custodia de la Catedral de Burgos. 1590-1592.