

mino que se elige para denominar a la enseñanza. Explica que el fundamento de la Academia reposaba en que en las Universidades no se enseñaban apenas las Matemáticas, con lo cual se resentían los conocimientos de los licenciados y doctores. Era el primer paso para la creación de las enseñanzas técnicas, basadas en el cálculo y la experimentación. Se parte de las Matemáticas, comprendiendo la Geometría y todas las materias que exigían medidas. Pero estas medidas alcanzaban hasta la Música, ya que un sonido está en función de la longitud de una cuerda. De ahí que el abanico de especialidades comprendía aritméticos, geómetras, músicos, cosmógrafos, pilotos, arquitectos y fortificadores, ingenieros y maquinistas, artilleros, fontaneros, horologigrafos y perspectivistas.

Se menciona que las enseñanzas alcanzaban a la pintura y la escultura, pero en cuanto éstas se hallan también sometidas al cálculo de la perspectiva.

Es el momento, pues, de aquilatar la diferencia que pudo existir entre esta Academia y las Academias *artísticas* o del *diseño*. Pues la más radical es que la enseñanza de la Academia de Matemáticas se basaba en la teoría y el cálculo, con objeto de acercarse lo más posible al conocimiento de la realidad. Y en cambio las Academias del Diseño se basaban en la forma variable del *gusto* y de la sensibilidad. Pero sería innegable reconocer la existencia de puntos de contacto entre ambos tipos de Academias.

Nos hallamos ante un publicación modélica por su objetivo; una obra hallada por un experto que conoce las bibliotecas; el estudio de su contenido por dos figuras eminentes; y su magnífica edición. El pedestal de Juan de Herrera sube considerablemente a partir de este libro.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*. Conseil comarcal de La Conca de Barberá. Montblanc, 1994, 178 páginas, 80 ilustraciones.

El arte gótico catalán es objeto en los últimos años de una interesante revisión. El estudio y análisis de aspectos puntuales pone de manifiesto que todavía existe un campo muy rico por explorar y que, a partir de datos aislados, observados desde una nueva perspectiva crítica y relacionados entre sí, es posible ampliar de forma eficaz el conocimiento que se tenía de este período. Destacan especialmente las aportaciones dirigidas a definir individualidades artísticas cuyo conocimiento se reducía a un simple nombre o a escasas noticias dispersas y sin aparente conexión. Este es el caso de Guillem Seguer a quien Francesca Español dedica esta monografía.

El trabajo tiene su punto de partida en la revisión crítica de una serie de datos dados a conocer por la bibliografía local y que aportaban dos aspectos diferentes de su personalidad. Por un lado, desde el siglo XIX existía constancia de su nombre como maestro de obras de la catedral vieja de Lérida según testimonio de una lápida funeraria -ahora desaparecida- que estuvo emplazada en el claustro de dicha catedral y que conmemoraba el traslado de los restos del maestro. Se desconoce la fecha precisa en que estuvo al frente de las obras pero en cualquier caso sería en torno a mediados del siglo XIV, antes del año 1371 en que fueron trasladados sus restos. Por otro, aparecía citado como escultor y pintor en un escaso número de documentos -cuyos originales también se han perdido- que le relacionan, a su vez, con la localidad tarraconense de Montblanc. A partir de ellos se habían hecho algunas atribuciones. En el apéndice documental, la autora transcribe el texto de estas fuentes informativas, que siguen siendo elemento sustancial para situar al artista en el tiempo y en el espacio, al haber desaparecido, en casi su totalidad, la documentación correspondiente a los lugares y a los años en los que Guillem Seguer estuvo activo. En ellas están contenidos los elementos fundamentales para su bosquejo biográfico. Durante un primer período comprendido entre 1341, la fecha conocida más antigua en la que aparece citado, y 1348, residía y recibía encargos en

Montblanc. En una segunda etapa se trasladó a Lérida donde ejerció como maestro de obras de la catedral hasta su muerte. En 1371 sus restos fueron trasladados al claustro de dicha catedral según indicaba la citada lápida.

La reconstrucción de la personalidad de Guillem Seguer que hace Francesca Español está basada en un proceso deductivo en el que, a través de relaciones de carácter muy diverso, se establecen las conexiones necesarias para que los datos aislados sean realmente significativos. El trabajo se organiza en torno a la actividad escultórica del artista, único aspecto de su producción en el que ha sido posible contar al menos con testimonios gráficos de obras confirmadas como suyas por la documentación. Estas son: las imágenes de la Virgen y de San Juan Bautista realizadas por Guillem Seguer para la localidad de Vinaixa, una Magdalena que el artista donó al Hospital de Montblanc, y otra Virgen con el Niño conservada en Nalec. Aunque de las tres primeras sólo existen fotografías y la última ha llegado a nuestros días muy deteriorada, ofrecen una información básica para conocer los tipos iconográficos y las particularidades estilísticas del maestro. A partir del estudio del estilo que la autora juzga personal y fácilmente reconocible, se revisan las atribuciones y se le adscribe un grupo de esculturas, entre ellas imágenes de la Virgen, santos, y sepulcros, a la vez que se rechazan otras que se habían hecho anteriormente sin los necesarios elementos de juicio. El conocimiento del estilo escultórico de Guillem Seguer servirá a la autora para establecer los vínculos que avalan su intervención en obras de arquitectura y pintura.

Como base previa para fundamentar el análisis estilístico de Guillem Seguer se ofrece en el libro una panorámica del ambiente escultórico tarraconense durante los primeros años del siglo XIV. En él se rastrean las influencias y los estímulos que actuaron en la forma de hacer del maestro. Sobre una base de raíz francesa actúa la nueva forma de hacer italiana que imprime un sello decisivo a sus obras. La influencia italiana tuvo lugar, probablemente, a través del sepulcro del patriarca Juan de Aragón en la catedral de Tarragona, algunos de cuyos detalles se reconocen en esculturas de Seguer.

En el libro se contempla también la condición de Guillem Seguer como artista polifacético, un aspecto social que no es infrecuente en la Edad Media, como la autora hace constar. Aparte de la noticia que informa de su labor al frente de las obras de la catedral de Lérida, se hace el seguimiento de su actividad arquitectónica a partir de las huellas de su estilo escultórico en la decoración de edificios, o de partes de ellos, a las que otras fuentes de información relacionan de alguna manera con él.

De su intervención en obras de arquitectura se obtienen a su vez algunos indicios que le relacionan con obras pictóricas. Es el caso de la capilla del Corpus Christi en el monasterio de Vallbona de les Monges cuya advocación ha servido como argumento para atribuirle la pintura de dos retablos de iconografía eucarística, ahora en el Museo de Arte de Cataluña, pero procedentes de dicho monasterio. Su actividad como pintor está confirmada por dos referencias documentales, —en una de las cuales se le cita como pintor y en otra se le encarga una vidriera con imágenes—, pero hasta el momento ninguna obra concreta se había puesto en relación con este artista. Además de las razones iconográficas aludidas se aducen también relaciones tipológicas entre los personajes de estos retablos y las obras escultóricas de Seguer.

El libro tiene abundante información gráfica y termina con el catálogo de la obra atribuida al artista. Por su contribución a rescatar del olvido y dar a conocer a una personalidad local de la Conca de Barberá ha recibido el segundo premio 'Aires de la Conca', pero su interés principal estriba en lo que aporta a la reconstrucción del panorama general del arte catalán con la revisión de datos ya conocidos, la aportación de nuevas interpretaciones para la reconstrucción biográfica y la definición estilística de este artista, la delimitación su ámbito de trabajo a través del catálogo de atribuciones y la posible proyección de su arte a través del taller.—Julia ARA GIL.

Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida. Eco de la Plástica toscana en Catalunya*. Universidad de Lleida, 1995, 221 páginas, 71 ilustraciones

En la misma línea que el libro dedicado a Guillem Seguer, Francesca Español ha realizado esta monografía sobre Bartomeu de Robio, escultor trecentista de la escuela catalana, cuyo nombre se conocía desde el siglo XIX como autor del retablo mayor de la catedral de Lérida. Hasta el momento actual la figura de este escultor no había despertado el interés de los investigadores y su consideración ha estado relegada a un lugar secundario como simple continuador de la obra de Jaume Cascalls en la escuela ilderdense. La autora, que desde hace años ha rastreado su pista y ha publicado diversos artículos sobre aspectos parciales de su obra, presenta en este trabajo la evidencia de que se trata de una personalidad independiente y con un papel destacado en el panorama artístico de su época. El reconocimiento del estilo de este maestro incide en la delimitación del campo que se atribuye a otros y, por consiguiente, contribuye a precisar el panorama general de la escultura catalana de la segunda mitad del siglo XIV.

El libro comienza con una revisión historiográfica que pone de manifiesto las limitaciones iniciales para el conocimiento de este artista. A las escasas noticias documentales se añaden los problemas para definir su estilo escultórico derivados de las modificaciones que sufrió dicho retablo con el transcurso del tiempo. Primero fueron las reformas y ampliaciones realizadas a finales del siglo XIV y en el segundo cuarto del siglo XV. Posteriormente, la degradación que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX, a partir del momento en que la catedral se cerró al culto y se transformó en cuartel militar, y finalmente la desmembración y dispersión de sus partes.

Por eso la autora, previamente, dedica su atención a identificar con exactitud las partes del retablo en las que la participación de Robio queda fuera de toda duda. Examina cuidadosamente la historia del retablo leridano, los materiales utilizados en su construcción, las reformas y ampliaciones, la policromía, y la suerte que siguió tras su abandono. Estudia, igualmente, los escasos fragmentos conservados procedentes de dicho retablo y presenta una hipótesis de reconstrucción de la forma original del mismo, tanto en lo que se refiere a su estructura como a iconografía. A partir de descripciones antiguas, que aunque no son muy precisas aportan unas bases mínimas de su contenido iconográfico —entre ellas la noticia de que estaba dedicado a la Virgen—, la autora establece un sistema de relaciones con otros retablos conservados que pertenecen a la misma época y que pudieron haber sido realizados bajo la sugerencia y modelo del retablo de la catedral. De todo ello concluye que entre los fragmentos del citado retablo pertenecen a la actividad específica de Robio dos relieves conservados en el Museo Diocesano de Lérida —uno de ellos con la escena de Pentecostés y el otro con la representación de cuatro personajes sentados con libros abiertos en las manos—, otra pieza localizada en el Museo de San Francisco (U.S.A.) cuyo tema es la Reprobación de Adán y Eva, y un fragmento en el que aparece un personaje arrodillado, procedente al parecer de un grupo de la Epifanía, en el Museo de Castres (Francia). Asimismo desestima algunas atribuciones que se habían hecho anteriormente.

El análisis del estilo y la reflexión sobre algunos detalles iconográficos llevan a la autora al convencimiento de que Bartomeu Robio fue un artista de innegable calidad, que poseía gran habilidad para componer y un crecido repertorio de modelos compositivos, al parecer inusual entre los escultores contemporáneos, y que aplicaba de forma específica a cada uno de los ciclos iconográficos. Señala igualmente —sin entrar en la cuestión de su procedencia— que la influencia italiana que se percibe en su obra demuestra conocimiento no sólo de los escultores florentinos de la época sino también de los principales conjuntos pictóricos. Sin embargo, a pesar del italianismo que se aprecia en los retablos de Robio, no existe nada parecido a ellos en la península italiana. Su papel habría sido importante en cuanto a difundir en Cataluña novedades que hicieron fortuna en esa escuela, como el gran retablo en piedra concebido según las pautas que contemporáneamente seguían los pintores o la inclusión del sagrario en el centro de los mismos.