

**LA FORMACIÓN ARTÍSTICA:
CREENCIAS-HISTORIADORES-ESPECTADORES**

Colección ANALECTAS # 123



CONSEJO EDITORIAL

Dña. Sonia Castanedo Bárcena
*Presidenta. Secretaría General,
Universidad de Cantabria*

D. Vítor Abrantes
*Facultad de Ingeniería,
Universidad de Oporto*

D. Ramón Agüero Calvo
*ETS de Ingenieros Industriales y
de Telecomunicación,
Universidad de Cantabria*

D. Miguel Ángel Bringas Gutiérrez
*Facultad de Ciencias Económicas y
Empresariales,
Universidad de Cantabria*

D. Diego Ferreño Blanco
*ETS de Ingenieros de Caminos,
Canales y Puertos,
Universidad de Cantabria*

Dña. Aurora Garrido Martín
*Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Cantabria*

D. José Manuel Goñi Pérez
*Modern Languages Department,
Aberystwyth University*

D. Carlos Marichal Salinas
*Centro de Estudios Históricos,
El Colegio de México*

D. Salvador Moncada
*Faculty of Biology, Medicine and
Health, The University of Manchester*

D. Agustín Oterino Durán
*Neurología (HUMV), investigador del
IDIVAL*

D. Luis Quindós Poncela
*Radiología y Medicina Física,
Universidad de Cantabria*

D. Marcelo Norberto Rougier
*Historia Económica y Social
Argentina, UBA y CONICET (IIEP)*

Dña. Claudia Sagastizábal
*IMPA (Instituto Nacional de
Matemática Pura e Aplicada)*

Dña. Belmar Gándara Sancho
*Directora Editorial,
Universidad de Cantabria*

LA FORMACIÓN ARTÍSTICA: CREENCIAS-HISTORIADORES-ESPECTADORES

**Begoña Alonso Ruiz
Javier Gómez Martínez
Julio J. Polo Sánchez
Luis Sazatornil Ruiz
Fernando Villaseñor Sebastián
(Eds.)**

La formación artística : creadores-historiadores-espectadores /Begoña Alonso Ruiz...[et al.], (eds.). – Santander : Editorial de la Universidad de Cantabria, 2018.

1671 p. : il. – (Analectas ; 123)

“Entre los días 20 y 23 de septiembre de 2016 se celebró en el Palacio de la Magdalena de Santander el XXI Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA)” – Presentación.

ISBN 978-84-8102-854-6 (PDF)

1. Arte – Historia – Congresos. I. Alonso Ruiz, Begoña, editor de compilación. II. Congreso Nacional de Historia del Arte (21º : 2016 : Santander)

7(091) (063)

IBIC: AC, AF, AG, GM, 4GE

Esta edición es propiedad de la Editorial de la Universidad de Cantabria, cualquier forma de reproducción, distribución, traducción, comunicación pública o transformación sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Maquetación y tratamiento de imagen: emeaov

Imagen de cubierta: Juan M. Moro, 2015

© Begoña Alonso Ruiz, Javier Gómez Martínez, Julio J. Polo Sánchez, Luis Sazatornil Ruiz, Fernando Villaseñor Sebastián (Eds.)

© Autores

© Editorial de la Universidad de Cantabria

Avda. de los Castros, 52 - 39005 Santander, Cantabria

Teléf. - Fax: 942 201 087

www.editorialuc.es

ISBN: 978-84-8102-854-6 (PDF)

ISBN: 978-84-8102-848-5 (RÚSTICA)

Hecho en España. *Made in Spain*

Santander, 2018

SUMARIO

PRESENTACIÓN	23
<i>Begoña Alonso Ruiz; Julio J. Polo Sánchez y Luis Sazatornil Ruiz, Presidentes del XXI Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA)</i>	
CONFERENCIA INAUGURAL	
LOS GUARDIANES DE LA MIRADA	29
<i>Ángeles Caso</i>	
MESA 1. OFICIOS Y GREMIOS	
LA FORMACIÓN ARTÍSTICA A LO LARGO DE LA EDAD MEDIA Y LA EDAD MODERNA. VIEJOS PROBLEMAS, NUEVOS ENFOQUES	39
<i>Alfredo J. Morales Martínez y Javier Ibáñez Fernández</i>	
DIBUJO Y SECRETO EN EL GOBIERNO DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA.	
LA PROFESIÓN DE INGENIERO EN LOS SIGLOS XVI-XVII	43
<i>Alicia Cámara Muñoz</i>	
DOMINICUS MARTINUS Y EL CABALLERO SAN GALINDO:	
DOS NOMBRES PROPIOS EN EL ROMÁNICO DE LA SIERRA DE PELA.....	56
<i>José Arturo Salgado Pantoja</i>	
LA ESCUELA BURGALESA: CARACTERÍSTICAS, TRASMISIÓN Y CONTINUIDAD DE LOS TALLERES ARQUITECTÓNICOS TARDOGÓTICOS ..	69
<i>Elena Martín Martínez de Simón</i>	
LA FORMACIÓN DEL ARTISTA EN LOS TALLERES NÓRDICOS	82
<i>Mª Teresa Rodríguez Bote</i>	

EL GREMIO DE LIBREROS EN ZARAGOZA DEL SIGLO XV AL XVI: OFICIOS AGRUPADOS Y EXCLUIDOS, CAMBIOS DE ORDENAZAS Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA DE LAS ENCUADERNACIONES	94
<i>Bélen Ibáñez Abella</i>	
LOS OFICIOS ARTÍSTICOS EN LA CASA REAL EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVI Y SU RELACIÓN CON LA FIESTA CORTESANA	107
<i>Jesús F. Pascual Molina</i>	
APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL GREMIO DE LOS PLATEROS DE LA CIUDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.....	120
<i>Ana Pérez Varela</i>	
LA FORMACIÓN DEL ARTISTA EN LA CASTILLA INTERIOR DURANTE EL SIGLO XVI. UNA APROXIMACIÓN A SU ESTUDIO A TRAVÉS DE LAS CARTAS DE APRENDIZAJE Y DE LOS PLEITOS	133
<i>Julián Hoyos Alonso</i>	
LA HABILIDAD DE TRAZAR: LA FIGURA DEL VEEDOR DE OBRAS ECLESIÁSTICAS DEL OBISPADO DE PAMPLONA EN EL SIGLO XVI	146
<i>María Josefa Tarifa Castilla</i>	
EL APRENDIZAJE EN LA PRÁCTICA: JUAN DE NATES Y EL CLASICISMO ..	160
<i>Maria José Redondo Cantera</i>	
DE TRASMIERA AL DUERO: JUAN DE NAVEDA Y LA REDEFINICIÓN DEL ESPACIO SACRO (1571-1595)	173
<i>Juan Escorial Esgueva</i>	
LA CARTA DE EXAMEN EN LOS GREMIOS DE ARTESANOS DE NUEVA ESPAÑA ENTRE FINALES DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII	187
<i>Yolanda Fernández Muñoz</i>	
PABLO DE CÉSPEDES Y EL APRENDIZAJE DEL ARTE DE LA PINTURA ENTRE ROMA, CÓRDOBA Y SEVILLA	201
<i>Pedro M. Martínez Lara</i>	
EL OFICIO DE PINTOR EN LAS ORDENANZAS GREMIALES DE GRANADA ..	214
<i>Nuria Martínez Jiménez</i>	
LAS VIDAS PARALELAS DEL PINTOR JIMÉNEZ DONOSO Y DEL CANTERO RODRIGO CARRASCO. SU APRENDIZAJE COMO MAESTROS DE ARQUITECTURA	223
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
DE INGENIERO VOLUNTARIO A INGENIERO EXTRAORDINARIO. EL ACCESO AL CUERPO DE DON ANTONIO DE NARVÁEZ Y LA TORRE ..	237
<i>Manuel Gámez Casado</i>	

LAS ELECCIONES A ALCALDE VEEDOR Y EXAMINADOR DEL GREMIO DE ALARIFES DE SEVILLA (1755-1775)	247
<i>Carlos Nogales Márquez</i>	
UNIFICACIÓN DE ORDENANZAS. LOS OFICIOS DE LA MADERA EN SEVILLA A FINES DEL SIGLO XVIII	263
<i>Mª Mercedes Fernández Martín</i>	
GREMIOS Y ACADEMIA EN LA NUEVA ESPAÑA	274
<i>Berta Gilabert Hidalgo, Alberto Soto Cortés</i>	
LOS GREMIOS SEVILLANOS (1808-1814): GUERRA Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	284
<i>José Manuel Baena Gallé</i>	
CARPINTEROS, TALLISTAS Y DORADORES: LOS OFICIOS DE LA ENMARCARCIÓN EN EL MUSEO DEL PRADO EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XIX (1818-1835)	301
<i>Silvia Castillo Álvarez</i>	
LA INTRODUCCIÓN POR PRIMERA VEZ EN ESPAÑA DEL TELAR CON MECANISMO JACQUARD EN 1819.	
UN GRAN RETO PARA RENOVAR UN ANTIGUO GREMIO	314
<i>Pilar Benito García</i>	
EL CUERPO DE INGENIEROS MILITARES Y LA DIRECCIÓN DE OBRAS PÚBLICAS DE LA ISLA DE CUBA (1854-1867)	323
<i>Ignacio J. López Hernández</i>	

MESA 2. DE LA ACADEMIA A LA FORMACIÓN UNIVERSITARIA

DE LA ACADEMIA A LA FORMACIÓN UNIVERSITARIA	339
<i>Mª del Mar Lozano Bartolozzi</i>	
PRESENTACIÓN	349
<i>Vidal de la Madrid Álvarez</i>	
LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN ESPAÑA.	
UNA HISTORIA DE DESENCUENTROS	351
<i>Teresa Sauret</i>	
PINCELADAS SOBRE SOPORTE CERÁMICO. LA ACADEMIA DE LA REAL FÁBRICA DE LOZA FINA Y PORCELANA DE ALCORA	370
<i>Eva Calvo</i>	
EL PROCESO DE INTRODUCCIÓN DE LA FORMACIÓN ACADÉMICA EN LA CIUDAD DE LOGROÑO (1752-1825)	382
<i>Myriam Ferreira Fernández</i>	

«CON EL RUBOR QUE ACOMPAÑA A MI SEXO...», ACADÉMICAS POR LA PINTURA EN LA VALENCIA ILUSTRADA	397
<i>Mariángel Pérez-Martín</i>	
DE LA ACADEMIA AL IMPERIO: EVOLUCIÓN Y TRANSFORMACIONES EN EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO ESPAÑOL ENTRE PARÍS, ROMA Y MADRID (1752-1815)	409
<i>Adrián Fernández Almoguera</i>	
CEÁN BERMÚDEZ Y LA FORMACIÓN DE LOS ARTISTAS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO EN SU DICCIONARIO HISTÓRICO	422
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
FERNANDO SÁNCHEZ PERTEJO: ARQUITECTO DE PROVINCIAS EN LEÓN	435
<i>Jorge Martínez Montero</i>	
JOSÉ LUIS MUNÁRRIZ Y EL ANTEPROYECTO PARA LA ACADEMIA DE SAN HERMENEGILDO DE LIMA (1812)	449
<i>Antonio Holguera Cabrera</i>	
LA ACTIVIDAD DE LOS NO TITULADOS: EL CASO DE FERNANDO MORENO EN EL PUERTO DE SANTA MARÍA	461
<i>José Ramón Barros Caneda</i>	
LA FORMACIÓN ARTÍSTICA DE UN ARQUITECTO DECIMONÓNICO: BALBINO MARRÓN EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO	475
<i>Alberto Fernández González</i>	
LA FORMACIÓN ESCULTÓRICA EN EL RÍO DE JANEIRO DECIMONÓNICO	488
<i>Alberto Martín Chillón</i>	
LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE LA MUJER EN EL SIGLO XIX: EL CASO DE LA PINTORA ANTONIA RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE ALVA	500
<i>Maria del Castillo García Romero</i>	
LA ESCUELA LIBRE DE MAESTROS DE OBRAS, APAREJADORES, AGRIMENSORES Y DIRECTORES DE CAMINOS VECINALES DE VALLADOLID (1869-1874): LA ESPECIALIDAD DE MAESTRO DE OBRAS	513
<i>Francisco Javier Domínguez Burrieza</i>	
FORMACIÓN EN ORNAMENTACIÓN VEGETAL EN LAS ESCUELAS DE BELLAS ARTES Y DECORATIVAS DE PARÍS Y BARCELONA DURANTE EL MODERNISMO	528
<i>Fátima López Pérez</i>	

LA CONSERVACIÓN DE LA ESCULTURA ANTIGUA. EDUARDO BARRÓN GONZÁLEZ (1858-1911): CONSERVADOR-RESTAURADOR DE LA SECCIÓN DE ESCULTURA DEL MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA	540
<i>Ángel Peña Martín</i>	
LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN LA CIUDAD DE LLEIDA, 1875-1936.	
LECTURA SISTÉMICA DE UN ENTORNO PERIFÉRICO	553
<i>Esther Solé i Martí</i>	
MUJERES Y FORMACIÓN ARTÍSTICA OFICIAL EN BARCELONA (1876-1900).	
DE LA ESCUELA DE NIÑAS Y ADULTAS A LA ESCUELA DE BELLAS ARTES	571
<i>Cristina Rodríguez Samaniego y Natàlia Esquinas Giménez</i>	
¡QUIERO SER FOTÓGRAFA! LA FORMACIÓN DE LAS MUJERES FOTÓGRAFAS EN ALEMANIA DURANTE LA REPÚBLICA DE WEIMAR	584
<i>Mercedes Valdivieso</i>	
INFLUENCIAS DEL ACADEMICISMO VENTURIANO EN GUSTAVO GIOVANNONI: APORTACIONES A LA DIDÁCTICA DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA EN LA SCUOLA ROMANA	598
<i>Belén Calderón Roca</i>	
EVARISTO VALLE: ARTISTA ANTIACADEMICO E INTRODUCTOR DE LA VANGUARDIA	611
<i>Gretel Piquer Viniegra</i>	
LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN CÁCERES: LA ESCUELA ELEMENTAL DE TRABAJO Y CAPATACES AGRÍCOLAS	628
<i>Enrique Meléndez Galán</i>	
ALGUNOS ASPECTOS SOBRE LA ENSEÑANZA DE LAS BELLAS ARTES EN ESTADOS UNIDOS A MEDIADOS DEL SIGLO XX. APORTACIONES DE ARTISTAS ESPAÑOLES EMIGRADOS. JOSÉ DE CREEFT, ESTEBAN VICENTE Y LUIS QUINTANILLA: DE LA ACADEMIA A LA UNIVERSIDAD	640
<i>Beatriz Cordero Martín</i>	
LA CREACIÓN DE LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE BILBAO, UN CAMBIO DE RUMBO EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA DEL PAÍS VASCO DURANTE EL FRANQUISMO (1940-1975)	653
<i>Miren Vadillo Eguino</i>	
TRADICIÓN, EXILIO Y VANGUARDIA: LOS AÑOS FORMATIVOS DE EDUARDO SANZ	665
<i>Ruth Cereceda Gatón</i>	
LA CREACIÓN ARTÍSTICA DEL GREMIO 62: ENTRE LA INDIVIDUALIDAD ESTILÍSTICA Y EL ASOCIACIONISMO DE INSPIRACIÓN MEDIEVAL	680
<i>María Diéguez Melo</i>	

LA MIRADA ARTÍSTICA. LA EXPERIENCIA DE ARTE EN FEMENINO A TRAVÉS DE LAS FACULTADES DE BELLAS ARTES	693
<i>Rosa Perales Piqueres</i>	
MESA 3. LA EDUCACIÓN DE LA MIRADA	
NOTAS SOBRE LA EDUCACIÓN DE LA MIRADA	707
<i>Antonio Urquiza Herrera</i>	
OTRAS FORMAS DE MIRAR LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE NUEVA YORK	
1939: LOS CÓMICS Y LOS MITOS DE LA CULTURA POP	709
<i>Javier Pérez Segura</i>	
SI PANOFSKY HUBIESE TENIDO UN DRON: MIRADA, VIGILANCIA Y LOS NUEVOS PARADIGMAS DE LA VISUALIDAD	720
<i>Luis Vives-Ferrández Sánchez</i>	
PAREADOS EN PIEDRA: RELACIONES SEMÁNTICAS EN LAS COMPOSICIONES PARALELAS DEL PÓRTICO DE LA MAJESTAD DE TORO (ZAMORA)	731
<i>Marina Garzón Fernández</i>	
LA PERSPECTIVA EN EL TEATRO CORTESANO BARROCO: UN DISPOSITIVO DE EDUCACIÓN POLÍTICA DE LA MIRADA	744
<i>Jaime Cuenca</i>	
«...POR LA ESPECIALÍSIMA DEVOCIÓN QUE TUVO A CRISTO CRUCIFICADO...»: UN ACERCAMIENTO AL SANTO CRISTO DE LOS JESUITAS DE SEVILLA A TRAVÉS DEL PRISMA DE SU PERCEPCIÓN	757
<i>José Carlos Pérez Morales</i>	
LA NOBLEZA VISTA COMO UNA PRAXIS SOCIAL. LA PRESENCIA ARTÍSTICA EN LOS ACTOS FESTIVOS: EL CASO VALENCIANO	771
<i>Karen Gregorio</i>	
FLUJO Y REFLUJO DEL LUSITANO OCÉANO. MEMORIA Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN EL MECENAZGO DE LA REINA BÁRBARA DE BRAGANZA ..	781
<i>Iván Rega Castro</i>	
LA SEMIÓTICA DEL SILENCIO: (AUTO)CENSURA, EXILIOS E INSILIOS EN LA PINTURA ESPAÑOLA (1814-1833)	794
<i>Luis Delgado Mata</i>	
LA MIRADA PINTORESCA EN LA ESPAÑA ARTÍSTICA Y MONUMENTAL (1842-1850) ..	805
<i>Matilde Mateo</i>	
«THE HITHERTO STRANGELY UNEXPLORED TREASURE-HOUSE»: LA COLECCIÓN JUNYER VIDAL COMO REFLEJO DEL GUSTO	817
<i>Gemma Avinyó Fontanet</i>	

EL VIAJE POR ESPAÑA DE ARTISTAS EXTRANJEROS A COMIENZOS DEL SIGLO XX: BERNARD, ZÁRRAGA, RIVERA Y OTROS	829
<i>Alberto Castán Chocarro</i>	
LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA. LA IMAGEN COMO RECURSO IDENTITARIO	843
<i>Juan M. Monterroso-Montero</i>	
¿EN QUÉ PIENSAS A LA PUERTA DEL NEGRO CASERÍO? MIRADAS SOBRE EL CASERÍO EN EL DESCUBRIMIENTO DE LO PROPIO (1919-1936)	856
<i>Eva Díez Patón</i>	
LA CREACIÓN DE UNA IMAGEN A TRAVÉS DE LA PROPAGANDA TURÍSTICA. PATRIMONIO CULTURAL Y PARADORES	870
<i>Patricia Cupeiro López</i>	
¿UN FRANQUISMO POP? ASIMILACIÓN DEL ARTE POP EN ESPAÑA A TRAVÉS DEL DISEÑO GRÁFICO MUSICAL (1956-1977)	884
<i>F. Javier Panera Cuevas</i>	
VALORACIONES SOBRE EL APRENDIZAJE, LA PRAXIS ARTÍSTICA Y SU COMPRENSIÓN EN EL ÁMBITO DE LOS MASS MEDIA	898
<i>Iván del Arco Santiago</i>	
ARTE CONTRADICCIÓN Y NUEVA CULTURA DE MASAS EN EL TARDOFRANQUISMO	911
<i>Isabel García García</i>	
APROPIACIÓN E INCONSCIENTE ARTÍSTICO EN EL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR	925
<i>Mónica Salcedo Calvo</i>	
LA ARMONÍA DE LOS OBJETOS IMPOSIBLES: DESCUBRIENDO LA MÚSICA BAJO LA MIRADA FOTOGRÁFICA DE CHEMA MADÓZ	938
<i>Fátima Bethencourt Pérez</i>	
MESA 4. LA CRISIS DE LA HISTORIA DEL ARTE: CREATIVIDAD, EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y MUSEOLOGÍA	
LA CRISIS DE LA HISTORIA DEL ARTE: CREATIVIDAD, EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y MUSEOLOGÍA	955
<i>Javier Barón Taidigsmann y Javier Gómez Martínez</i>	
LA CONVERGENCIA CON LA MUSEOLOGÍA TRAS LA CRISIS DE LA HISTORIA DEL ARTE	957
<i>Jesús Pedro Lorente</i>	

LA HISTORIA DEL ARTE EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL FRANQUISMO.	
UNA CIENCIA EN TIEMPOS COMPLEJOS	977
<i>Ramón Vicente Díaz del Campo Martín Mantero</i>	
«PERO ALFONSO, ¿CÓMO ESTUDIA USTED ESTAS COSAS?». 50 AÑOS	
DE HISTORIA DEL ARTE, UNIVERSIDAD Y MUSEO DEL PRADO	990
<i>Patricia García-Montón González</i>	
DE LA MIRADA HISTÓRICA AL COUP D'ŒIL: T. J. CLARK,	
MICHAEL FRIED Y EL ESPECTADOR DE LA MODERNIDAD	1009
<i>Irene Valle Corpas</i>	
RECEPCIÓN ARTÍSTICA E HISTORIA DEL ARTE.	
CONCEPTO, ALCANCE Y LÍMITES HISTORIOGRÁFICOS	1022
<i>Àngel Monlleó i Galcerà</i>	
LOS OCHENTA Y LA VUELTA AL ORDEN EN ITALIA. LA CRÍTICA	
DE ARTE. DESDE LA TRANSVANGUARDIA HASTA LA NUOVA MANIERA	1034
<i>Noemí Feo Rodríguez</i>	
TENDENCIAS UTÓPICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	1046
<i>Julia Ramírez Blanco</i>	
EL MUSEO PÚBLICO COMO LEGITIMADOR DEL ARTE:	
CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS EN EL CASO ARTIUM	1059
<i>Julen Anguiano Álvarez</i>	
EL PLAN MUSEOLÓGICO DE FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN	
PARA LA CATEDRAL DE SALAMANCA EN 1951	1070
<i>Jesús Ángel Jiménez García</i>	
LA COLECCIÓN TEXTIL DE FORTUNY. EL COLECCIONISMO	
COMO PARTE DEL PROCESO CREATIVO	1082
<i>María Roca-Cabrera</i>	
WOLF VOSTELL Y LA MODA: RELACIONES ENTRE	
LA INDUMENTARIA Y EL ARTE DE VANGUARDIA	1096
<i>Marina Bargón García</i>	
ARTE MÁS ALLÁ DE LA MIRADA:	
DE LA CONTEMPLACIÓN A LA ACCIÓN	1107
<i>Victoria Quirosa García y Laura Luque Rodrigo</i>	
DE LA GASTRONOMÍA AL COOKING ART:	
NUEVOS RETOS PARA LA MUSEOGRAFÍA DEL SIGLO XXI	1120
<i>Matteo Mancini</i>	
LA EXPERIENCIA ESTÉTICA	
EN LAS RELACIONES ESCUELA-MUSEO	1127
<i>María Enfedaque Sancho</i>	

MUSEOS, MARKETING Y POSTMODERNIDAD.	
EL RECURSO ATLÁNTICO	1135
<i>Luis Walias Rivera</i>	
COMUNICACIÓN DE ARTE (DEFICIENTE USO DE MASS MEDIA Y REDES SOCIALES EN MUSEOS)	1148
<i>Mónica Iglesias Tejera y Sara Núñez Izquierdo</i>	
 MESA 5. FUENTES, HISTORIOGRAFÍA Y LITERATURA ARTÍSTICA: DE LA ANTIGÜEDAD AL LIBRO DE ARTISTA	
PRESENTACIÓN	1159
<i>Luis Méndez Rodríguez</i>	
FUENTES CLARAS, PERO NO INOCENTES	1162
<i>Fernando Marias</i>	
EL VIAJE DE SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER POR ESPAÑA (1892): GUSTO ESTÉTICO, COMPROMISO SOCIAL Y PARTICIPACIÓN CIENTÍFICA .	1181
<i>Rafael López Guzmán</i>	
VISIONES ALTERNATIVAS SOBRE LA TEORÍA ARQUITECTÓNICA EN LA NUEVA ESPAÑA: DE FRAY ANDRÉS DE SAN MIGUEL A LA ARCHITECTURA MECHANICA CONFORME A LA PRACTICA DE ESTA CIUDAD DE MÉXICO ..	1202
<i>Luis Javier Cuesta Hernández</i>	
LA INFLUENCIA DE LOS GRABADOS EN LA OBRA DEL PINTOR TADEO ESCALANTE	1217
<i>José Manuel Almansa Moreno</i>	
EXCELENCIAS DEL BURIL DE MORENO DE TEJADA: PRINCIPALES APORTACIONES PARA LA TEORÍA DEL GRABADO EN ESPAÑA	1231
<i>Fernando González Moreno</i>	
LA TORRE DE LA PARADA Y LA EDUCACIÓN DEL PRÍNCIPE: LAS METAMORFOSIS COMO EJEMPLOS VICIOSOS	1243
<i>Nozomi Yamada</i>	
LA OMISIÓN COMO RECURSO NARRATIVO: ESTUDIO DE LA OMISIÓN DELIBERADA DE TRES MÁRTIRES DE LA PINTURA SOBRE EL GRAN MARTIRIO DE NAGASAKI DE 1622	1255
<i>José Blanco Perales</i>	
BODAS REALES EN EL SIGLO XIX ESPAÑOL: DEL EPITALAMIO AL ÁLBUM LITOGRÁFICO	1269
<i>Inmaculada Rodríguez Moya</i>	

TRATADOS, FUENTES Y TEXTOS TEÓRICOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA BIBLIOTECA PERSONAL DEL ESCULTOR JORGE OTEIZA	1283
<i>José Javier Azanza López</i>	
LA LITERATURA EPISTOLAR COMO FUENTE PARA LAS INVESTIGACIONES HISTÓRICO ARTÍSTICAS: EL PRIMER REGISTRO DE CARTAS DEL CONDE DE TENDILLA	1297
<i>Mª Cristina Hernández Castelló</i>	
<i>De re pictorica.</i> LIBROS, TRATADOS Y RECETARIOS EN LA ÉPOCA DE JOAN DE JOANES Y SU POSIBLE INFLUENCIA EN LA OBRA DEL PINTOR VALENCIANO	1309
<i>Miquel Àngel Herrero Cortell</i>	
LA TEORÍA DE LA PINTURA VERSIFICADA EN LA EDAD MODERNA: DE PABLO DE CÉSPEDES A DIEGO ANTONIO REJÓN DE SILVA	1323
<i>Alejandro Jaquero Esparcia</i>	
HISTORIA EVOLUTIVA DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA MUEBLE DE LAS PRINCIPALES ESTANCIAS DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL HASTA FELIPE IV. NOTAS HISTÓRICAS SOBRE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LAS OBRAS	1334
<i>Maria Belén Díez Ordas</i>	
LA OBRA GEOMÉTRICA DE DESARGUES: SOBRE LAS CONTINGENCIAS DE SU ECLIPSE Y LAS INCOMPRENSIONES QUE AÚN DIFICULTAN SU VALORACIÓN	1353
<i>Alberto Luque</i>	
DEL TRAJE AL DISFRAZ. <i>IL LIBRO DEL SARTO</i> Y OTROS CATÁLOGOS DE INDUMENTARIA AL SERVICIO DE LA FIESTA	1366
<i>Cristina Igual Castelló</i>	
POSIBILIDADES PARA LA HISTORIA DEL ARTE DE LA GESTIÓN DE DOCUMENTACIÓN CON HERRAMIENTAS BIG DATA	1379
<i>Pedro Luengo</i>	
ARTE E INQUISICIÓN: UN DEBATE HISTORIOGRÁFICO EN TORNO AL AUTO DE FE DE BERRUGUETE	1391
<i>Irene González Hernando</i>	
RIQUEZAS DE INDIAS EN ANDALUCÍA: PODER, DINERO Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA. APROXIMACIÓN A UN ESTADO DE LA CUESTIÓN	1401
<i>Gloria Espinosa Spínola y Guadalupe Romero Sánchez</i>	

PARADIGMAS HISTORIOGRÁFICOS EN CONFLICTO. AL-ANDALUS EN EL ARTE ESPAÑOL. RELATOS DE INCLUSIÓN Y EXCLUSIÓN. VÍCTIMAS HISTORIOGRÁFICAS	1413
<i>Juan Carlos Ruiz Souza</i>	
JOAQUÍN MARÍA BOVER (1810-1865) Y EL LEGADO ISLÁMICO EN MALLORCA: LA DEFENSA DEL ARCO DE LA ALMUDAINA	1427
<i>Catalina Cantarellas Camps</i>	
LA DEFINICIÓN DEL GUSTO ROMÁNTICO EN LAS PRIMERAS REVISTAS ARTÍSTICAS DE LA ESPAÑA ISABELINA: ENTRE LA TRADICIÓN CLASICISTA Y EL REDESCUBRIMIENTO DE LO MEDIEVAL	1441
<i>María Victoria Álvarez Rodríguez</i>	
ECOSISTEMA Y EXPLOSIÓN DE LAS FUENTES EN LA SOCIEDAD DATACÉNTRICA: NUEVOS MATERIALES PARA LA INVESTIGACIÓN CULTURAL. ANÁLISIS DEL SISTEMA EXPOSITIVO ESPAÑOL COMO ESTUDIO DE CASO	1454
<i>Nuria Rodríguez Ortega</i>	

MESA 6. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN, TESIS, GRUPOS Y REDES

PRESENTACIÓN	1471
<i>Maria Victoria Herráez Ortega y Fernando Villaseñor Sebastián</i>	
EL HISTORIADOR DEL ARTE COMO EVALUADOR	1473
<i>Manuel Valdés Fernández</i>	

REDES

RED DE EXCELENCIA «ARS MEDIEVALIS»	1482
<i>Gerardo Boto Varela</i>	
RED EN ESTUDIOS MEDIEVALES INTERDISCIPLINARES	1483
<i>Marta Cendón Fernández</i>	
RED TEMÁTICA DE INVESTIGACIÓN COOPERATIVA SOBRE ARTE TARDOGÓTICO (SS. XV-XVI)	1484
<i>Begoña Alonso Ruiz</i>	
RED DE EXCELENCIA FORTIFICACIONES EN EL CARIBE. PROTOCOLOS INTERDISCIPLINARES DE PROTECCIÓN Y PUESTA EN VALOR PARA EL PATRIMONIO MILITAR	1485
<i>Alfredo J. Morales</i>	

RED DE INVESTIGACIÓN OBSERVATORIO IBEROAMERICANO DE ARQUITECTURA RELIGIOSA A.C. EXPRESIÓN SOCIAL DE LOS ESPACIOS DE CULTO	1486
<i>María Diéguez Melo; Jorge Sosa Oliver; María Cristina Valerdi Nochebuena</i>	
RED INTERNACIONAL DE ESTUDIOS DIGITALES SOBRE LA CULTURA ARTÍSTICA (REARTE.DIX)	1491
<i>Nuria Rodríguez Ortega</i>	

GRUPOS

CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO	1492
<i>Ricardo Fernández Gracia</i>	
LYA (GRUPO INTERDISCIPLINAR DE LITERATURA Y ARTE)	1498
<i>Fernando González Moreno y Margarita Rigal</i>	
IARTHIS_LAB. LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN, INNOVACIÓN Y FORMACIÓN	1503
<i>Nuria Rodríguez Ortega</i>	
MEDIEVALISMO: ESPACIO, IMAGEN Y CULTURA	1504
<i>Marta Cendón Fernández</i>	
ARTE, PODER Y SOCIEDAD EN LA EDAD MODERNA	1505
<i>Miguel Ángel Zalama</i>	
GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA	1509
<i>Begoña Alonso Ruiz</i>	
ICONOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE	1510
<i>Victor Mínguez</i>	

PROYECTOS Y TESIS VINCULADAS

ARTE Y REFORMAS RELIGIOSAS EN LA ESPAÑA MEDIEVAL	1515
<i>Javier Martínez de Aguirre Aldaz</i>	
MONARQUÍA, REFORMA Y FRONTERA: APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA ESCULTURA ROMÁNICA DE LA CATEDRAL DE JACA	1520
<i>Francisco de Asís García García</i>	
PODER, SABER Y MAGNIFICENCIA EN LOS ENCARGOS ARQUITECTÓNICOS EPISCOPALES CASTELLANOS DEL SIGLO XV: ALONSO DE BURGOS Y SAN GREGORIO DE VALLADOLID	1521
<i>Diana Olivares Martínez</i>	

EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA LA REAL DE NIEVA. ARTE Y REFORMA DOMINICANA EN CASTILLA EN TIEMPOS DE CATALINA DE LANCASTER Y MARÍA DE ARAGÓN (1392-1445)	1522
<i>Diana Lucía Gómez Chacón</i>	
ESPACIO, LETRA E IMAGEN: EL FACTOR CLUNIACENSE EN LA EDAD MEDIA HISPANA DESDE SUS INICIOS A SU DECADENCIA (1000-1500)	1523
<i>José Luis Senra Gabriel y Galán</i>	
LAS MANUFACTURAS TEXTILES ANDALUSÍES: CARACTERIZACIÓN Y ESTUDIO INTERDISCIPLINAR	1524
<i>Laura Rodríguez Peinado</i>	
AL-ANDALUS, LOS REINOS HISPANOS Y EGIPTO: ARTE, PODER Y CONOCIMIENTO EN EL MEDITERRÁNEO MEDIEVAL. LAS REDES DE INTERCAMBIO Y SU IMPACTO EN LA CULTURA VISUAL	1529
<i>Susana Calvo Capilla y Juan Carlos Ruiz Souza</i>	
ASTROLABIOS EN LA ESPAÑA MEDIEVAL. DE AL-ANDALUS A LOS REINOS CRISTIANOS	1530
<i>Azucena Hernández Pérez</i>	
LA FORMACIÓN DEL PINTOR Y LA PRÁCTICA DE LA PINTURA EN LOS REINOS HISPANOS (1350-1500)	1531
<i>Matilde Miquel Juan</i>	
LA TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO TÉCNICO EN LOS ARQUITECTOS DE LA CORONA DE ARAGÓN ENTRE 1392 Y 1506	1537
<i>Victor Daniel López</i>	
EL SEPULCRO COMO ESPACIO NARRATIVO: CASTILLA, SIGLOS XII-XIV	1538
<i>Elena Sepulveda Iturzaeta</i>	
LAS CATEDRALES GALLEGAS EN LA EDAD MEDIA: ESPACIO, IMAGEN Y CULTURA	1539
<i>David Chao Castro</i>	
EL PATRONAZGO ARTÍSTICO EN EL REINO DE CASTILLA Y LEÓN (1230-1500). OBISPOS Y CATEDRALES	1540
<i>Mª Victoria Herraez Ortega</i>	
PROMOCIÓN EPISCOPAL EN EL PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA DURANTE LOS SIGLOS XII Y XIII	1546
<i>Esperanza de los Reyes Aguilar</i>	
LOS DISEÑOS DE ARQUITECTURA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA ENTRE LOS SIGLOS XV Y XVI. INVENTARIO Y CATALOGACIÓN	1552
<i>Javier Ibáñez Fernández</i>	

ARQUITECTURAS DIBUJADAS. INGENIEROS MILITARES EN CUBA (1764-1898)	1553
<i>Pedro Cruz Freire</i>	
CULTURAS URBANAS EN LA ESPAÑA MODERNA (SIGLOS XVI-XIX)	1554
<i>Luis Sazatornil Ruiz</i>	
CEREMONIA, FIESTA Y FAVOR REAL: LA MONARQUÍA Y LAS «CUATRO VILLAS DE LA COSTA DE LA MAR» EN LA EDAD MODERNA	1555
<i>Natalia Ganzo Galaz</i>	
PATRIMONIO ARTÍSTICO Y RELACIONES CULTURALES ENTRE ANDALUCÍA Y AMÉRICA DEL SUR	1560
<i>Yolanda Guasch Marí</i>	
IDENTIDAD EUROPEA Y ARQUITECTURA GLOBALIZADA EN EL PEKÍN DE QIANLONG	1561
<i>Pedro Luengo Gutiérrez</i>	
RUINAS, EXPOLIOS E INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO CULTURAL	1562
<i>M^a del Valle Gómez de Terreros Guardiola; Zara María Ruiz Romero</i>	
MOMOWO-WOMEN'S CREATIVITY SINCE THE MODERN MOVEMENT ..	1569
<i>Esther Rodríguez Ortiz</i>	

TESIS DOCTORALES

LA MUSEALIZACIÓN DE LA ANTIGÜEDAD: ANÁLISIS Y PROYECCIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE MÉRIDA	1570
<i>Cristina Eugenia Íscar Gamero</i>	
LAS FLORES EN EL ARTE MAYA	1575
<i>Maria Simó García</i>	
LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL ARTE MAYA: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO	1581
<i>Esther Parpal Cabanes</i>	
ARTE Y DEVOCIÓN: LA EXPERIENCIA DE LAS IMÁGENES RELIGIOSAS EN LA CORTE DE ISABEL LA CATÓLICA	1582
<i>Melania Soler Morató</i>	
HISTORIA EVOLUTIVA DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA MUEBLE DE LAS PRINCIPALES ESTANCIAS DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL HASTA FELIPE IV	1587
<i>M^a Belén Díez-Ordás Berciano</i>	

LA CREACIÓN DE UN NUEVO ESTILO PICTÓRICO TRANSCULTURAL EN JAPÓN: NAMBAN KAIGA. LAS REPRESENTACIONES DE MÁRTIRES EN EL JAPÓN DEL SIGLO XVII	1592
<i>José Blanco Perales</i>	
PINTURA BARROCA EN JAÉN	1593
<i>Rafael Mantas Fernández</i>	
LOS PALACIOS EPISCOPALES EN ANDALUCÍA ORIENTAL. LECTURAS DE SIGNIFICACIÓN	1598
<i>Laura Luque Rodrigo</i>	
LA TEORÍA DE LA PINTURA VERSIFICADA EN LA EDAD MODERNA: DE PABLO DE CÉSPEDES A DIEGO ANTONIO REJÓN DE SILVA	1604
<i>Alejandro Jaquero Esparcia</i>	
LOS HERMANOS FERINGÁN: INGENIEROS MILITARES DE LA MONARQUÍA BORBÓNICA	1605
<i>Anaïs Laia Serrano García</i>	
EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DE LAS REVISTAS ARTÍSTICAS DEL REINADO ISABELINO	1610
<i>Mª Victoria Álvarez Rodríguez</i>	
LA ARQUITECTURA DE LOS CENTROS DOCENTES EN CANTABRIA EN LOS SIGLOS XIX Y XX	1615
<i>Victoria Cabieces Ibarrondo</i>	
H. S. COLT Y LOS INICIOS DEL GOLF EN ESPAÑA, 1900-1936.	
ARQUITECTURA, SOCIEDAD, DEPORTE	1622
<i>Gerardo Rebanal Martínez</i>	
MODELOS TEÓRICOS DEL SURREALISMO Y SU APLICACIÓN EN LA ARQUITECTURA DE LA POSMODERNIDAD: DE PARÍS A LAS VEGAS	1623
<i>Bárbara Barreiro León</i>	
EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DEL CRÍTICO ACHILLE BONITO OLIVA Y LA TRANSVANGUARDIA ITALIANA	1624
<i>Noemí Feo Rodríguez</i>	
INTERFERENCIAS: INFLUENCIA DE OTROS MEDIOS ICÓNICOS EN LA ESTÉTICA DE LA PINTURA	1628
<i>Ricardo González García</i>	
LA OBRA DE ALEX ALEMANY. ANÁLISIS DE SU VISIÓN FORMAL Y SU APROXIMACIÓN AL ONIRISMO	1635
<i>María Hernández-Reinoso</i>	
HISTORIA DEL CÓMIC EN ESPAÑA, 1986-1996	1642
<i>Julio Andrés Gracia Lana</i>	

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DEL FRANQUISMO EN ASTURIAS. DE LA RECONSTRUCCIÓN A LA RENOVACIÓN	1646
<i>Noelia Fernández García</i>	
ESTRATEGIAS FORMALES EN EL LENGUAJE COMPOSITIVO DE EDUARDO CHILLIDA	1647
<i>Carmiña Dovale Carrión</i>	
SOKUROV, DE LA PINTURA A LO PICTÓRICO	1652
<i>Maria Enfedaque Sancho</i>	
LA TERCERA VÍA: REVISIÓN, ACTUALIZACIÓN Y DEBATE HISTORIOGRÁFICO EN EL CINE ESPAÑOL DEL TARDOFRANQUISMO	1662
<i>Ana Asión Suñer</i>	
HOMENAJE DEL CEHA A ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS . . .	1667

LA FORMACIÓN DEL ARTISTA EN LOS TALLERES NÓRDICOS*

M^a TERESA RODRÍGUEZ BOTE

Universidad de Salamanca

RESUMEN

El análisis de los talleres escultóricos a finales de la Edad Media en las regiones septentrionales de Francia y sur de los Países Bajos muestra la división del trabajo según las funciones de cada artífice. Su formación polivalente les permitía reciclarle continuamente, ejercer distintos oficios dentro del taller y adaptarse mejor a las demandas del mercado. Esta formación debió de resultar beneficiosa a muchos de ellos quienes, ante un contexto gremial asfixiante, se desplazan a los territorios hispánicos.

PALABRAS CLAVE

Entallador-imaginero, *huchier*, taller, formación, gremio.

ABSTRACT

This paper focuses on 15th and 16th-centuries sculpture workshops in Northern France and the Netherlands, and aims to show the tasks of each artist within the workshop. Their multipurpose training enabled these crafters to recycle easily, to develop a wide variety of skills and hence to adapt better to the current market demands. This training system proved to be really useful when many of them decided to move southwards to Spain, as they fled from an oppressive guild framework.

KEYWORDS

Carver, *huchier*, workshop, training, guild.

* El presente estudio está realizado gracias a la financiación de la Universidad de Salamanca, Programa propio III: ayudas para contratos predoctorales (2014).

INTRODUCCIÓN

a corriente escultórica nórdica en la España del XVI, a la que ya nos hemos referido en publicaciones anteriores¹, se debe a un gran flujo migratorio de entalladores que se traslada en su mayoría desde Francia. Aunque encontramos inmigrantes septentrionales que llegan a los reinos peninsulares desde la Edad Media, podemos observar una masa más numerosa desde finales del siglo XV. Durante la siguiente centuria esta tendencia se acentúa. Traen una formación en la disciplina adquirida en su lugar de origen: Normandía, Picardía, Champaña, Valle del Loira, Borgoña, Lorena, Isla de Francia e incluso Flandes y Alemania. Cabe por ende pensar en la formación de estos entalladores dentro de la línea tardogótica, siguiendo la pauta marcada por Claus Sluter o los *huchiers* tradicionales e imagineros septentrionales. Este aprendizaje los capacitaba para tallar tanto madera como piedra; si bien hemos de incidir en que, por lo general, los que trabajan en Castilla suelen aparecer en muchas ocasiones asociados a labores de cantería. En este trabajo pretendemos acercarnos a la formación de tales artistas, la cual, sin duda alguna, resulta un elemento clave a la hora de comprender las razones de su éxito y su repercusión para la escultura española del Renacimiento.

Durante siglos, las técnicas y saberes que se transferían a través de la formación del artista quedaban reducidos a los límites del foco, tradición local y, desde luego, respondía a una serie de necesidades y exigencias. Sin embargo, esta transmisión de conocimientos requiere de todo un elenco de recursos materiales e inmateriales, técnicos y humanos... Aunque en este trabajo nos centramos en la difusión de conocimientos dentro del taller, hemos de recordar que en dicho proceso intervienen otros agentes, como los promotores o potenciales clientes, autoridades, los intermediarios que muchas veces exportaban estas obras... Éstos desempeñaban el papel de «veedor final» y juez de la calidad técnica y estética².

Mediante la formación de artífices, el maestro y el gremio pueden elegir cómo y a quién hacen partícipe de los saberes del oficio y, por tanto, tienen la capacidad de seleccionar qué camino seguirá esa información en la siguiente generación. Por esta razón, consideramos fundamental el peso que ejercen el entorno en general y, en particular, el taller donde se forma el artista. Como a lo largo de estas páginas desarrollaremos, el principal rasgo de identidad que caracteriza a estos escultores es su versatilidad. Si bien dentro del

1 María Teresa RODRÍGUEZ BOTE, «La corriente escultórica nórdica en la España del XVI», *Yakka. Revista de estudios yeclanos*, vol. xxiv, 20 (2015); *Vestigio de un mismo mundo*, 10 (2015), número especial *El Greco... y los otros. La contribución de los extranjeros a la monarquía hispánica, 1500-1700*, págs. 173-188. Véanse también las comunicaciones de Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Sculpteurs français en Aragón au XVIe siècle: Gabriel Joly, Esteban de Obray et Pierres del Fuego»; y María José REDONDO CANTERA, «L'apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexions sur le style et les matériaux», en Marion Boudon-Machuel, ed., *La sculpture française du XVIe siècle. Études et recherches*, Marsella: INHA, Le bec en l'air, 2011, págs. 126-137 y 138-149.

2 Liliane PÉREZ, Catherine VERNA, «La circulation des savoirs techniques du Moyen Âge à l'époque moderne. Nouvelles approches et enjeux méthodologiques», *Tracés*, 16 (2009/1), págs. 26 y 28-29. Este mismo artículo también está publicado como «Dissemination of technical knowledge in the Middle Ages and the Early Modern Era: new approaches and methodological issues», *Technology and Culture*, vol. XLVII, 3 (2006), págs. 536-565.

taller cada uno estaba especializado en una tarea³, ellos estaban formados para ser unos profesionales polivalentes y adaptarse a cualquier encargo que recibiera el taller. Recibían, por tanto, una preparación idónea para satisfacer las demandas del mercado. Además, muchas veces, según las necesidades de organización, se subcontrataban o repartían el trabajo entre colegas, lo que sus clientes no veían con buenos ojos en muchas ocasiones⁴. Por otro lado, en la mayoría de los casos un mismo oficial o maestro ejercía distintas funciones y, por tanto, al firmar así lo indicaba.

JERARQUÍA DE OFICIOS DENTRO DEL TALLER. REPARTO DE FUNCIONES

Los talleres se estructuraban de manera jerárquica, normalmente en el seno familiar. En la posición superior estaba el *maître de l'œuvre*, que realizaba las funciones de obrero mayor o maestro de obras, pero también actuaba como contable, tesorero y pagador. Podemos ver a este respecto el caso de la sillería de Amiens: de entre todas las empresas artísticas que tienen lugar en esta ciudad entre 1460 y 1530, consideraremos la construcción de la sillería catedralicia la de mayor importancia y, por tanto, será este taller uno de los que tomemos como referencia. Dicha sillería se talla entre los años 1508 y 1521. El encargo se les hace a dos *maîtres menuisiers entrepreneurs*, Ernoul Boulin y Alexandre Heudebourg alias Huet. Estos dos maestros son los responsables de realizar las subcontratas necesarias para la escultura, carpintería y cantería⁵. Por tanto, he ahí la cúspide del taller que se habrá de formar para la construcción de una sillería: el cabildo que actúa como promotor y la cabeza del taller, formada por dos maestros de obras.

La situación es similar a la que se daba en los talleres castellanoleoneses, donde también el maestro escultor o maestro imaginero ocupaba un lugar preferente. Eran responsables de las grandes obras escultóricas, que a su vez normalmente incluyen asimismo la arquitectura que contiene los relieves y los bultos. Durante la mayor parte del siglo XVI toda la profusa decoración no era ejecutada tanto por estos maestros, sino más bien por su taller. A continuación comentamos el rango del *sculpteur (de bois)*, un término que en la documentación del norte de Francia no aparece hasta bien avanzado el siglo XVI; no ocurre así en el sur del Hexágono, que tradicionalmente había mantenido una mayor permeabilidad

3 Sobre el funcionamiento interno típico de un taller véase Jesús PARRADO DEL OLMO, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea, arte como empresa comercial*, Valladolid: DL, 2002, págs. 83-86.

4 José ARRANZ ARRANZ, *El renacimiento sacro en la diócesis de Osma-Soria*, vol. I.I, Burgo de Osma: Obispado de Osma-Soria, 1979, pág. 23.

5 En la década de 1460 hay un aumento en la demanda dentro del mercado escultórico. De las once parroquias de la ciudad de Amiens desde el siglo XIII, casi todas fueron reconstruidas o ampliadas entre 1470 y 1490, al igual que el cementerio Saint-Denis y su claustro. Otras fábricas en estos años son el Hôtel-Dieu, el Hospital Saint-Julien y la Maladrerie, que fueron reformados. También participan de este espíritu renovador las obras públicas; se reformar los puentes, el consistorio (el Hôtel de Cloquiers), entre otros. Sin duda, el promotor más importante será el cabildo de la catedral de Notre-Dame: renueva entre 1490 y 1530 el mobiliario litúrgico, a lo que se suman las obras de la hermandad literaria del Puy Notre-Dame. Stéphanie Diane DAUSSY, *Sculptor à Amiens en 1500*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013, págs. 24, 26 y 33.

a la cultura clásica. Igualmente sucede en nuestra lengua, ya que escultor, al ser palabra de origen latino, era considerada entonces como cultismo y marcaba un carácter intelectual. Por tanto, denotaba un cierto rango social, a diferencia del imaginero o entallador, y además recibía mejor remuneración económica. Parece ser que su uso comienza a extenderse desde las ciudades de Burgos y Valladolid⁶. Sin embargo, como era costumbre contratar la obra en su conjunto (y no por partes distintas a escultores e imagineros), muchas veces la diferencia semántica entre ambas no queda claramente delimitada en la praxis.

En lugar de *sculpteur* se optaba habitualmente por *sculpteur-tailleur*, por ejemplo, o los más comunes *tailleur d'images*, *tailleur en bois*, *entailleur*, *statuaire*, *imagier*, *ymageur*, *ymagier* o *faiseur d'images* incluyen tanto a escultores como a pintores. De hecho, hasta los estatutos del 5 de diciembre de 1491 no había habido una separación entre el oficio del iluminador, pintor, bordador y entallador. Así ocurría tanto en Amiens, Beauvais –ambas en la Picardía– como en París. Ello se puede explicar por la cercanía y la cooperación entre los distintos profesionales, ya que la escultura solía recibir una policromía. Con la división entre estos dos grupos se pretendía evitar el fraude, en otras palabras, que la pintura no sirviera para encubrir los fallos del escultor. En Bruselas, para evitar enfrentamientos entre los pintores, escultores y menuceros, todos organizados en gremios independientes– se había establecido también una normativa al respecto, con el fin de limitar la competencia entre ellos. En Amberes (Bélgica), escultores y pintores se agrupaban bajo el mismo gremio de San Lucas debido a que los primeros estaban perfectamente autorizados a realizar las policromías⁷.

Sin embargo, los más habituales y característicos de estas regiones septentrionales son los *huchiers*⁸. Dicho esto, hemos de subrayar de nuevo que el rasgo principal que diferencia a estos profesionales de otros oficios es su capacitación para tallar tanto madera como piedra⁹. Los *huchiers* de los siglos xv y xvi se encargaban de elaborar las *huches* (cofres lignarios) y otras piezas domésticas, como frisos, puertas, ventanas, etc. De hecho, ellos utilizaban el término *hucher*, en vez de *huchier* que sería el vocablo actual¹⁰. Otras ortografías posibles eran *hugier* o *hussier*.

Cuando hablamos de una obra realizada por *huchiers* hemos de tener en cuenta, en primer lugar, que se trata de un trabajo en grupo, una obra colectiva, realizada dentro de un equipo que, a su vez, se ciñe a las normas dictadas por un ajustado sistema gremial, como venía siendo habitual desde la Edad Media. Por ahora el sentido individualista del Renaci-

6 J. PARRADO DEL OLMO, *Talleres escultóricos del siglo xvi en Castilla y León*, págs. 97, 99 y 101-102.

7 S. D. DAUSSY, *Sculpter à Amiens en 1500*, págs. 46-47.

8 En el *Trésor de la langue française* aparece con la siguiente definición *Ouvrier spécialisé dans la fabrication des huches et des coffres. Le huchier du xive siècle n'est plus un simple charpentier; il possède déjà une bonne partie des outils qui serviront jusqu'à l'époque du machinisme* (Viaux, Meuble Fr., 1962, p. 37). P. ext. *Ménuisier et sculpteur sur bois*. <http://www.cnrtl.fr/definition/huchier> (09/06/2016). El sentido es muy similar al que ofrece el *Dictionnaire du moyen français* (<http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/huchier> [25/06/2016]) y apenas varía desde la acuñación del término en 1226. Destacamos la indicación que ya se hace refiriéndose a las herramientas del *huchier*, que se mantendrán hasta la industrialización del oficio.

9 M^a J. REDONDO CANTERA, «L'apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille», pág. 147.

10 S. D. DAUSSY, *Sculpter à Amiens en 1500*, pág. 50.

miento no ha calado demasiado en estos talleres; todavía mantienen la idea, aunque por poco tiempo, de una obra de arte colectiva. A esto cabe añadir el conjunto de reglas técnicas, dogmáticas, iconográficas, programáticas, etc. que han de cumplir y de los modelos y fuentes de los que disponen¹¹.

Estos artífices se agrupaban en un solo gremio, que a su vez tenía su origen en dos corporaciones fusionadas anteriormente. La finalidad principal era reducir la competencia entre ambas cofradías y ahorrarles a los maestros el doble pago de tasas. Una sola corporación facilita la gestión administrativa y la asistencia por defunción, los compromisos religiosos, etc. Su patrona era Santa Ana y, por ejemplo, en Amiens se reunían en la iglesia de Saint-Firmin-le-Confesseur, de cuyo mantenimiento y embellecimiento, así como de la aportación de limosnas se encargaba la cofradía¹²; en Malinas (Bélgica) encontramos también una misma sociedad conjunta de carpinteros y pintores¹³. Atendían a una clientela tanto laica como eclesiástica, aunque también muchas obras iban al mercado libre, comercializadas a través de ferias y mercaderes. En algunas de estas ferias tardomedievales los *huchiers* en ocasiones vendían piezas sueltas de retablos¹⁴.

Muy cercano a estas funciones estaba el *menuisier*, que en principio trabajaba la talla más delicada, denominada *menuiserie*, ya fuera en piedra, madera o cualquier otro material. De hecho, el término castellano *menucero* procede del vocablo galo. Cabe aclarar que un menucero no era un ebanista. Por lo tanto, el ejercicio de *menuisier* era compatible con el de *huchier*, podían ser perfectamente la misma persona, de tal manera que al final el *menuisier* acabó siendo un *huchier* especializado en la talla más precisa, esto es, la ornamentación. Cuando un escultor se dedicaba a la talla de motivos decorativos u ornamentación en general se llamaba *ornemaniste*. Sólo veinticinco menuceros-escultores hubo entre 1460 y 1560; la mayoría se dedicaba a la *hucherie*. De entre todos ellos, unos trabajaban en obras efímeras; otros, se dedicaban a hacer moldes tridimensionales –llamados *maulles* o *calibres*–; asimismo otros llegaron a enriquecerse gracias al comercio maderero. En Rouen (Normandía), donde se llamaba *menuisiers* a los *huchiers* de mayor destreza, este léxico apenas se emplea antes de 1520. Dentro de éstos encontramos a los *menuisiers-sculpteurs*, que colaboraban con las obras propiamente escultóricas, trabajando en los detalles más finos. También estaba el *escrignier* o *escrenier*, del latín *escriinium*, o *schrijnwerker*, se encargaba de la fabricación de cajitas preciosas en madera o marfil. Hay constancia de la presencia de *escrigniers* en Lille, donde compartían gremio con los *huchiers*, y Amberes. En esta última ciudad realizaban cajas de retablos. En Amiens estas funciones las realizan los *menuisiers*¹⁵.

Por otro lado, estaban los *tailleurs d'images*, entre los cuales muchas veces no había gran diferencia respecto a los *huchiers*; de hecho, en tantas ocasiones se daba que era un *huchier*

11 María Dolores TEIJEIRA PABLOS, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española: el grupo leonés*, León: Universidad de León, 1999, págs. 215-216; Welleda MULLER, «L'art des huchiers, restreint au mobilier liturgique des chœurs (stalles, jubés, autels et retables sculptés, groupes statuaires), en pays bourguignon, flamand et rhénano-mosan, aux xve et xviiie siècles», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*, 14 (2010), págs. 3-4.

12 S. D. DAUSSY, *Sculptor à Amiens en 1500*, págs. 45-46.

13 M^a D. TEIJEIRA PABLOS, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española*, pág. 214.

14 W. MULLER, «L'art des huchiers, restreint au mobilier liturgique des chœurs», págs. 3-4.

15 S. D. DAUSSY, *Sculptor à Amiens en 1500*, págs. 50-54.

el que superaba la prueba de maestría de entallador. Pese a ello, no era de extrañar que un mismo artífice trabajara tanto la piedra como la madera en Alemania, Flandes y Francia a finales de la Edad Media. Como ejemplo, podemos citar los gremios de París, Estrasburgo (Alsacia) y Douai (Norte-Paso de Calais), que agrupaban tanto a escultores de piedra como de madera, aunque utilizaran distintas herramientas en sus respectivas profesiones. Respecto a la talla de imágenes de bulto en madera, la normativa no era tan precisa, lo que muchas veces podía desembocar en enfrentamientos. Los *tailleurs d'images* (entalladores) de Amiens sí estaban capacitados y autorizados para trabajar tanto la piedra como la madera, mientras que los menucberos sólo los motivos ornamentales en madera, o figuras de bulto siempre que éstas fueran independientes y no formaran parte de un conjunto escultórico. Sea como fuere, cualquier empresa requería de la colaboración de ambas partes¹⁶.

La relación entre carpinteros y *huchiers* es comparable a la que podría haber entre los canteros y escultores de piedra. Muchas de las herramientas que empleaban les eran comunes a ambas partes. Sin embargo, la talla más compleja la realizaban los menucberos y el acabado final, los escultores (*sculpteurs*), que efectuaban los retoques una vez que la obra estaba colocada en su ubicación definitiva. En cualquier caso, insistimos en que era muy corriente que una misma persona ejerciera como carpintero y *huchier* o escultor a la vez, o que tuvieran una relación de parentesco familiar. Por tanto, vemos cómo resultaba indispensable la colaboración entre canteros, carpinteros, menucberos y escultores. Mientras que los canteros se dedicaban más a la construcción o gestión empresarial, los *tailleurs* y pintores desempeñaban unas funciones más intelectuales. Los menucberos y carpinteros ejecutaban las obras de menor (o nulo) valor artístico. Normalmente en la mayoría de encargos trabajaba la cuadrilla de manera colaborativa¹⁷.

Finalmente, están el *fustier charpentier*, que durante la Edad Media se habían dedicado de manera casi exclusiva a la construcción de inmuebles –pequeñas casas de madera, por lo que podrían ejercer también de *mâçon* o *bâtisseur*– colaboraban igualmente dentro de estos talleres. En español serían los carpinteros, fusteros o torneros. Sobre ellos recaía la tarea de elaborar las piezas menos artísticas. A todos estos oficios se añaden el *lignifabre* y los *gressiers*, quienes durante el segundo cuarto del siglo XVI, también trabajaron la escultura. Un último perfil de profesional era el de *scieur d'ais*, que tala y prepara tablones para monteas o grabados. Sin duda, esta capacidad para trabajar sobre distintos materiales y desempeñar funciones tan distintas ha de deberse al entorno familiar y a la formación pluridisciplinar de estos artistas.

16 *Ibidem*, págs. 61-62.

17 *Ibidem*, pág. 65. À Amiens, Laurent Journel (1529-1539), *charpentier et mâçon*, répondait à ce profil d'artisan polyvalent, apte à exécuter certains travaux de sculpture. Deux autres charpentiers, qui avaient signé et daté des charpentes à blocs, purent aussi réaliser eux-mêmes la sculpture ou faire appel à des huchiers: Jean Parmentier (1518) et I. Ionet (1506). La proximité des deux professions de charpentier et huchier s'illustrait par des filiations familiales. Ainsi, le menuisier Ernoul Boulin avait-il comme beau-frère Antoine Meurisse, qui se distinguait dans la charpenterie, pág. 61.

NORMATIVA APLICABLE A GREMIOS Y TALLERES

Los estatutos de los *menuisiers* eran de los más antiguos entre los distintos gremios establecidos en Amiens; además, dicho reglamento estaba más detallado que el aplicable al de los entalladores, pactado casi un siglo más tarde. Aunque a lo largo del tiempo se le fueron efectuando ligeras modificaciones y ampliaciones, ya en 1399 este corpus normativo se constituía de veintitrés artículos, versantes sobre la calidad del material, los procesos de elaboración, la formación, la contratación, etc¹⁸.

Por otro lado, los estatutos de los escultores en esta ciudad datan de 1491, conformados por siete artículos, que perfilaban sus competencias. Los comentamos brevemente: el primer artículo limitaba la acumulación de funciones propias de distintos oficios en una sola persona. El segundo fijaba el periodo de aprendizaje, que serían tres años; y se establecía una tarifa de ingreso de ocho *sous*¹⁹. El tercero prohibía el abandono del pupilo o que éste ejerciera el oficio antes de terminar su periodo de aprendizaje²⁰. Para superar la etapa de aprendizaje habían de abonarse cuatro libras y aportar una obra de una calidad admisible (artículo quinto); aquellos que habían alcanzado la maestría también estaban obligados a contribuir económicamente al mantenimiento del gremio (artículo sexto). En el caso de los hijos de maestros, para poder ejercer el oficio paterno, éstos tenían que elaborar igualmente una obra maestra y pagar una entrada de 40 *sous* (artículo séptimo).

Bien distintos eran los estatutos de la vecina Abbeville (Picardía), más generales, que en 1450 sólo contaban con siete artículos. Otra normativa se establece a 3 de febrero de 1509, más detallada y rígida que en Amiens. Estaba compuesta de veintinueve artículos, de los cuales algunos afectaban muy directamente a los entalladores. Tenía asimismo ciertas concomitancias con los de Amiens, como la duración del aprendizaje. Los artículos seis y siete de los estatutos de esta cofradía de San Lucas establecían que los entalladores realizaran las imágenes en piedra o madera, mientras que los *menuisiers* ya desde 1450 formaban un gremio independiente.

En Saint-Omer (Paso de Calais), se sabe de algunos *huchiers* que fueron pagados como entalladores. En Bruselas, debido a la competencia entre escultores, pintores y menuceros se habían redactado dos reglamentos en 1453 y 1454; sin embargo, otra orden de 1455 imponía que las piezas más complejas de *hucherie* fueran realizadas exclusivamente a los *schrijnwerkers*, que además debían ser revisadas por los maestros del gremio. Al contrario sucedía en Angers, donde los escultores sí podían realizar las piezas propias del menucero; en cualquier caso, queda patente la flexibilidad de estos profesionales. Era el artículo décimo de los citados estatutos consensuados en Abbeville en 1509 el que regulaba la relación entre el cantero (*mâçon*) y el escultor de piedra (*tailleur d'images*); al igual que entre car-

18 S. D. DAUSSY, *Sculpter à Amiens en 1500*, págs. 54-56 y 60.

19 Un *sou* correspondía a la vigésima parte de la libra y más tarde, a la vigésima parte del franco, es decir, cinco céntimos de los antiguos francos. *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, ed. Paul Robert, dir. Josette Rey-Debove, Alan Rey, París: Dictionnaires Le Robert, 2006.

20 Nos referiremos al artículo cuarto en el epígrafe «Carácter familiar del taller y endogamia. Estatus del artífice exógeno» más adelante por razones de contenido.

pintero (*charpentier*) y *huchier*. Cualquier obra realizada en madera tenía que ser revisada por el maestro carpintero (*maître charpentier*), y, si era pétreo, por el maestro cantero (*maître maçon*) –de manera similar al proceder de Amiens. Por tanto, si actuaban como jueces, se deduce que tanto canteros como carpinteros también estarían capacitados para ejecutar obras escultóricas. En París, los *huchiers* formaban una agrupación dentro del gremio de los carpinteros y se regían por las mismas normas.

Volviendo de nuevo a Abbeville, aquí las tarifas de ingreso eran más altas, diez *sous*, y se abonaban la mitad a la cofradía y la otra mitad al maestro en cuyo taller era acogido; el aprendiz podía además cambiar de maestro; el tiempo de formación en el primer taller podía guardarlo siempre que el maestro inicial diera un visto bueno (artículo vigésimo primero). En el siguiente artículo establecía que un mismo maestro sólo podía auspiciar un único aprendiz al mismo tiempo para asegurar la calidad de la formación. A las tasas comentadas en el artículo anterior cabe añadir otros doce denarios mensuales. El acceso a la categoría de maestro difería en ciertos aspectos, especificados en el artículo veintiséis. Por un lado, la obra que debían presentar había de cumplir una serie de condiciones establecidas en los dichos estatutos –en Amiens no se especificaba nada al respecto– tales como que la obra estuviera valorada en 40 *sous*; por otro, tenía que abonar los honorarios de ingreso, que ascendían a 50 *sous*, la mitad iba destinada a la cofradía de San Lucas. En último lugar, cabe hacer referencia a los estatutos de Rouen de 1507, que permitían a pintores y entalladores ejecutar obras en cualquier material, incluso asta, oro, marfil...²¹

Todo lo expuesto hasta el momento, en particular lo relativo al ingreso en el gremio y taller, era aplicable a los artistas de la misma ciudad, normalmente emparentados con otros miembros del propio gremio y con frecuencia del mismo taller en el que se pretende ingresar. En el siguiente epígrafe seguiremos analizando y comparando la normativa que se aplicaba en estos focos artísticos a los que tanto podían proceder de cualquier otro territorio como de la ciudad más cercana.

CARÁCTER FAMILIAR DEL TALLER Y ENDOGAMIA. ESTATUS DEL ARTÍFICE EXÓGENO

La transmisión de saberes dentro de los talleres y, casi más importante, de clientes, quedaba relegada al ámbito familiar, hasta el punto de dar lugar a dinastías en cada especialidad. De hecho, el local donde se ubicaba el taller estaba situado dentro del mismo domicilio familiar. Los clanes eran bastante cerrados y sólo se daba una cierta movilidad entre miembros de las dichas familias, lo cual era posible debido a la flexibilidad que les ofrece el trabajar distintos materiales con distintos grados de complejidad y capacidad para realizar distintas funciones dentro del taller. Vemos pues, cómo los entalladores que emigran no tienen por qué ser menos profesionales, sino que normalmente se le daba preferencia a

21 S. D. DAUSSY, *Sculptor à Amiens en 1500*, págs. 51-52 y 54-58.

Sobre el uso de otros materiales en la escultura francesa, véase Thierry CRÉPIN-LEBLOND, «L'emploi de la terre cuite et de la céramique dans le décor monumental en France au xv^e siècle», en *La sculpture française du xv^e siècle*, págs. 56-61.

un artista con vinculación familiar, es decir, al hijo o incluso yerno del maestro del taller, que heredaba los útiles, el prestigio adquirido por sus antecesores, muchas veces el local y, lo más importante, la clientela. Este sistema tan cerrado de transmisión dio lugar a un estilo definido que con el tiempo empezó a repetir fórmulas sin que hubiera posibilidad de renovación o de introducir novedades. En la segunda mitad del XVI como consecuencia de ello, Amiens pierde peso como centro artístico escultórico²².

Asimismo, en dicha ciudad un artífice foráneo podía trabajar para un maestro local hasta un máximo de ocho días, además de la obligación de efectuar ciertos pagos al gremio (artículo cuarto, estatutos de Amiens, 1491). A nuestro juicio, se trata de una sencilla estrategia para disuadir la posible competencia exógena, en otras ciudades septentrionales veremos que tenían una normativa similar en este aspecto. De ahí que la flexibilidad del mercado castellano les beneficie en este aspecto, ya que los gremios meridionales no estaban sujetos a unas reglas tan estrictas. En esta ciudad no se conoce de ningún escultor extranjero entre 1480 y 1540. Sólo hay un anónimo que en 1544 realiza un San Jerónimo para el cementerio Saint-Denis, quien tras este encargo se marcha.

Respecto a los entalladores exógenos en Abbeville, se establecía que una vez que habían superado el periodo de aprendizaje podían ejercer para los maestros locales pagando, dependiendo del lugar de origen, entre 30 denarios²³ hasta 7 *sous* con 6 denarios (artículo vigésimo tercero, estatutos de Abbeville, 1509). En este caso se presta una mayor atención a los requisitos cualitativos de las obras y al material empleado. Las obras serían inspeccionadas por el *maître charpentier de la ville* si la obra era en madera y, en el caso de la piedra, por el *maître maçon* (artículo décimo), por lo que vemos que el escultor o entallador, en última instancia, acababa dependiendo del carpintero o del maestro mazonero; de hecho, este vocablo procede del término francés al que ya hemos aludido. Desconocemos si en las demás ciudades la situación fuera similar, aunque muy posiblemente contarían con algún otro mecanismo de control de calidad.

Toda esta normativa a la que estaban sujetos los integrantes de los gremios, por un lado, les beneficiaba ya que protegía celosamente sus intereses frente a otros talleres o artistas exógenos. Pese a ello, el sistema resultaba excesivamente rígido: los artistas externos quedan disuadidos, alcanzar el grado de maestría resulta bastante difícil y, por último, los únicos que pueden sacar provecho son los hijos de los propios maestros. Los talleres se sostienen sobre un entramado familiar y unas redes de amistad. No hay posibilidad de realizar carrera, de promocionarse socialmente o desarrollar un estilo individual en estos talleres. Desde el siglo XIV y durante la primera mitad del XVI mantienen la calidad y las fórmulas

22 S. D. DAUSSY, *Sculpteur à Amiens en 1500*, pp. 57 y 71-73. En los anexos de la citada obra se ofrece información bastante precisa y documentada. Un ejemplo: *Ainsi, plusieurs familles de sculpteurs [à Amiens] ont accaparé le marché sur la quasi-totalité de la période 1460-1550 : les Hac, entre 1480 et 1545, les Ancquier-Morel, entre 1508 et 1544, et les Tombes entre 1515 et 1549. Ces maisons illustres étaient rejoindes par quelques personnalités plus isolées en tête des marchés d'art : Bazin, Granthomme, Obrée. [...] Ceci permet de supposer les sculpteurs des stalles et des clôtures de chœur de la cathédrale d'Amiens – Antoine Ancquier et Jean Hac -, mais surtout, loin de toute démarche attributive stérile, indique la prédominance de ces quelques artisans et familles sur le marché de la sculpture amiénoise et par conséquent, la prégnance de leur savoir-faire*, pág. 72. M^a D. TEJEIRA PABLOS, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española*, pág. 216.

23 Un *denier* equivalía a la duodécima parte del *sou* y, por tanto, la doscientas cuarentava parte de la libra. *Le nouveau Petit Robert*.

artísticas, debido sin duda a su funcionamiento interno y la transmisión y formación de nuevos artífices²⁴.

SISTEMA DE TRANSMISIÓN DE SABERES, TÉCNICAS, FUENTES Y MODELOS

De lo expuesto en el epígrafe anterior se deduce claramente que la formación y la transmisión de los conocimientos y adquisición de habilidades tienen lugar en un entorno familiar o, a lo sumo, entre individuos con vínculos de amistad. Es reseñable igualmente la comunicación entre talleres de distintas disciplinas, pues los mismos modelos se aplicaban a distintos soportes. Dicho de otro modo, si bien las fórmulas y soluciones artísticas pasaban de una generación a otra dentro de un mismo taller, no es menos cierto que en muchas ocasiones los artistas se inspiran, como es bien sabido, en grabados, pero también en modelos compositivos procedentes de esculturas (de otros talleres vecinos), tapices, vidrieras, etc. Este fenómeno tenía lugar principalmente entre los diversos talleres de la Champaña en el primer tercio del siglo XVI. Ya que la escultura en dicha región gozaba de una identidad bien definida desde finales de la centuria anterior, los artífices fueron capaces de integrar novedades de otros talleres de la zona o más alejados hacia el norte, especialmente alemanes²⁵.

Esta comunicación y circulación de saberes también se daba en los talleres escultóricos meridionales²⁶. Por ejemplo, las puertas occidentales de la catedral del Salvador de Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône), *une œuvre qui illustre de manière emblématique le passage du gothique à la Renaissance*, ejecutadas por Raymond Bolhit entre 1505-1510, siguiendo el diseño de Jean Guiramand, cuyo padre, Guillaume, con quien debió de haberse formado en el taller familiar, había trabajado en Tours (Valle del Loira)²⁷.

24 S. D. DAUSSY, *Sculpter à Amiens en 1500*, págs. 47, 71 y 191.

25 Véronique BOUCHERAT, *L'art en Champagne à la fin du Moyen Âge. Productions locales et modèles étrangères (v. 1485-v. 1535)*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005, págs. 175-195. Véanse también a este respecto los anexos 1-3, págs. 383-385. Esta monografía resulta indispensable para el estudio de la escultura en Champaña en el periodo por el que nos interesamos, así como la relación de esta disciplina con otros oficios artísticos. Una aproximación más general con un extenso catálogo lo encontramos en Arnold HEINZ-HERMANN, *Die Skulptur in Troyes und in der südlichen Champagne zwischen 1480 und 1540: stillritische Beobachtungen zum Meister von Chaource und seinem Umkreis*, Friburgo: Tesis Doctoral defendida a 12 de febrero de 1992 en la Universidad Albert-Ludwigs. Véase también Jonathan TRUILLET, Christine LOCATELLI, Didier POUSET, «L'apport des restaurations et des analyses des matériaux à notre connaissance de la sculpture sur bois du xv^e siècle en Champagne-Ardenne», *La sculpture française du xv^e siècle*, págs. 104-113.

26 Pascal JULIEN, «La sculpture toulousaine de la Renaissance: des ateliers itinérants au foyer rayonnant», en *La sculpture française du xv^e siècle*, págs. 62-79. Philippe BERNARDI, «Entre mobilités sociale et géographique: les pélérinages d'un tailleur de pierre français dans la Provence du xve siècle», en *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (xiii^e-xvi^e siècle)*, París: Picard, 2014, págs. 177-188.

27 Christine GALLISSOT-ORTUNO, «Aux sources de la Renaissance provençale: étude des sibylles de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence», en Yves Esquieu, ed., *Du Gothique à la Renaissance. Architecture*

EL PROCESO ESCULTÓRICO

Los métodos empleados en los siglos XV-XVII eran los mismos que se mantienen hasta los años 1960, cuando empieza a implantarse la maquinaria mecánica²⁸. En el caso de la piedra, primero se cavaba en una zona y de ahí se extraían los bloques pétreos mediante topes de madera que se hincaban. Después los *fendeurs* y *piqueurs* desbastaban estos bloques, que luego pasaban a los entalladores. Estos *tailleurs de pierre* o *lapicides* labraban los bloques en unas especies de cabañas. Posteriormente se transportaba los bloques resultantes, de manera preferente por vía fluvial (o marítima), ya que era más sencillo y barato que llevarlos por tierra. Su primer destino sería el taller del escultor y de ahí sí que irían después por medio terrestre al emplazamiento de la obra. Podemos aplicar estas operaciones igualmente a la tala de madera, aunque recordemos que en muchas ocasiones había entalladores que se dedicaban al comercio maderero más que a la talla (y que se enriquecieron gracias a este negocio). Además, al ser menos pesada, el transporte resultaría más sencillo y menos costoso; por eso hay contratos en los que se especifica el origen de la misma²⁹.

Se presupone que se procedía a esculpir mediante la talla directa, ya que el sistema de puntos no se populariza hasta el siglo XVII y, además, en las obras que han permanecido no hay marcas que den prueba de su uso³⁰. Muchas de estas obras en madera solían ejecutarse por partes que se ensamblaban después. Ejemplo de esta técnica la encontramos en Miguel Perrin³¹, quien la aplica al barro; en realidad este procedimiento demuestra las ventajas de su formación. De nuevo en el caso de la madera, los relieves o grupos escultóricos iban fijados sobre su zócalo o contra el fondo de las cajas del retablo mediante clavijas o clavos de hierro forjado. Después se engarzaba también con clavijas o pegaba al retablo o sillería la decoración con elementos arquitectónicos³².

A continuación se pasaba a la policromía³³. Sabemos que el resto de los calvarios y pórticos de catedrales francesas estaban policromados, aunque hoy hayan perdido el pig-

ture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001, vol. I, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2003, págs. 33-50.

- 28 Véase nota 9. Sobre otros utensilios más específicos del trabajo en la piedra ha escrito José CALVO LÓPEZ, «Instrumentos geométricos para la labra de la piedra de sillería en la Edad Moderna», en *Actas del VI Congreso nacional de profesores de materiales de construcción de Escuelas de Arquitectura Técnica*, Sevilla: Asociación de profesores de materiales de construcción, págs. 107-120.
- 29 Emmanuelle LE SEAC'H, *Sculpteurs sur pierre en Basse-Bretagne. Les ateliers du xve au xviie siècle*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014, pág. 47. André MUSSAT, «La rivière et la carrière: l'exemple des Pays de la Loire», en Jean Guillaume, ed., *Les chantiers de la Renaissance. Actes des Colloques tenus à Tours en 1983-1984*, París: Picard, 1991, págs. 11-26, trata sobre distintas piedras empleadas en cantería. Consideramos de gran interés la exposición sobre el transporte y los mapas con la ubicación de las canteras en la región.
- 30 E. LE SEAC'H, *Sculpteurs sur Pierre*, págs. 47-48, realiza un análisis de los instrumentos empleados en la época, sobre los que no nos podemos extender por ahora.
- 31 Sobre este escultor nos remitimos a la extensa bibliografía de la profesora Teresa LAGUNA PAÚL, que lamentablemente por cuestiones de espacio no podemos citar de manera extensiva.
- 32 S. D. DAUSSY, *Sculptor à Amiens en 1500*, págs. 99 y 109.
- 33 Sobre las técnicas de policromía que importan a España, véase Elena AGUADO GUARDIOLA, Ana María MUÑOZ SANCHO, Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Transferts des techniques de taille et de polychromie de

mento casi por completo, a lo que caben sumarse las sucesivas restauraciones que han sufrido a lo largo del tiempo. Sin embargo, algunos restos aislados de esta policromía se conservan en Pencran, Le Folgoët y Quimper (Bretaña). Esta policromía podría hacerlo un pintor dedicado exclusivamente a ello, pero posiblemente muchas veces, siguiendo el mismo método «polivalente», se ocuparan de ello los *lapiçides*, pues eran especialistas en la talla de la piedra y, en concreto, de inscripciones o detalles minuciosos.

En definitiva, tras el análisis del funcionamiento y organización interna de los talleres en los que se formaban los entalladores a finales de la Edad Media en las regiones septentrionales de Francia y sur de los Países Bajos, hemos de resaltar dos aspectos fundamentales: el primero, la división tan exhaustiva del trabajo según las funciones que desempeñara cada oficial y, segundo, aunque parezca contrastar con lo que acabamos de indicar, la formación polivalente que recibían estos artífices, que les permitía reciclarse continuamente, ejercer distintos oficios dentro de un mismo taller y, en consecuencia, adaptarse mejor a las demandas del mercado. Es precisamente esta formación la que les debió de resultar extremadamente útil y beneficiosa a muchos de ellos que, al verse en medio de un entorno gremial asfixiante, decidieron bajar a los territorios hispánicos.

la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule Ibérique. Apports pour leur conservation, restauration et entretien», en *Les Transferts Artistiques Dans l'Europe Gothique*, págs. 91-102. Emmanuelle LE SEAC'H, *Sculpteurs sur pierre en Basse-Bretagne*, pág. 49. Los colores predilectos eran los siguientes, que seguían las convenciones vigentes desde la Edad Media: azul para la Virgen, hasta finales del xvii; blanco, que simbolizaba la pureza y la virginidad; dorado, que simbolizaba la luz; amarillo, que, al igual que sucedía en la Edad Media, aludía a los traidores; ocre rojizo y negro. El verde rara vez aparece, no era muy apreciado y significaba lo inestable.