

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 ilerdense. 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.

En consecuencia Francesca Español estima que Robió tiene un estilo muy definido, que se reconoce en un grupo de retablos localizados en parroquias de la ciudad de Lérída o del entorno y en los que trabajaría al menos durante el espacio de veinte años en los que existen noticias documentales. En el retablo de Lérída tuvo ayudantes que formarían parte de su taller, entre los que destaca Pere Aguilar con obra personal independiente. Asimismo tuvo seguidores como el llamado Maestro de Albesa.

A la vez, nuevos datos inéditos sobre Robió, así como una nueva lectura de los ya conocidos, enriquecen y matizan la información para un esbozo biográfico, e introducen precisiones en la cronología. De ello resulta que Robió estuvo en un plano destacado de la actividad artística ildense como maestro mayor de la catedral de Lérída, cargo en el que no sucedió a Cascalls como se creía sino que lo ejerció simultáneamente a él, e incluso, con la responsabilidad principal sobre la obra de fábrica, mientras que Cascalls se habría encargado especialmente de la realización de la puerta del claustro.

En conclusión Bartomeu Robió pasa a tener una consideración semejante a la de Cascalls en el panorama artístico de su época y se establece de forma clara la diferencia entre los estilos escultóricos de ambos. A partir de ello comienzan a precisarse los límites entre las respectivas zonas de influencia.—Julia ARA GIL.

*La Orfebrería Hispanoamericana en Andalucía Occidental.* Fundación el Monte. Sevilla, 1995, 182 págs., 21 x 28'5 cms., 66 fot. y numerosas marcas. Comisaria de la exposición, así como autora de la Introducción, selección y textos del Catálogo, María Jesús Sanz Serrano, colaborando en las fichas María Jesús Mejías.

La realización de Exposiciones monográficas del patrimonio artístico está siendo buena ocasión para la puesta al día tanto de su recopilación como de su estudio histórico-artístico. La obra de grandes maestros, el patrimonio religioso de ciertas demarcaciones eclesiásticas, colecciones en torno a un tema, secuencias diacrónicas de una región, etc. han servido para la afirmación del sentimiento de patrimonio cultural en el público y para la contemplación de obras dispersas o inasequibles. Pero además constituyen ocasión para la puesta al día de carácter científico como documentos de la historiografía artística, aunque con el distinto alcance propio de cada proyecto.

Uno de los ejemplos lo constituye la exposición celebrada en Sevilla durante los meses de marzo y abril de 1995 sobre *La Orfebrería Hispanoamericana en Andalucía Occidental*, de la cual ha sido Comisaria la Dra. María Jesús Sanz Serrano, autora asimismo de la introducción, selección y textos del catálogo, en cuyas fichas ha colaborado María Jesús Mejías.

El Catálogo tiene el interés añadido de presentar una Introducción en la que se incluye un estado de la cuestión sobre los estudios de la platería hispanoamericana. Sigue una síntesis dedicada a los envíos de plata americana bien en forma de barras o lingotes o de piezas de plata labrada, elaboradas en América. En este caso, que es el que preocupa, solían ser envíos con los que se obsequiaba a los deudos de la península, generalmente con piezas de carácter litúrgico. Añade indicaciones del trayecto vario que seguían dichas remesas.

El origen de las piezas estudiadas se centra prioritariamente en el Virreinato de Nueva España, cuya densidad es seguida por las procedentes del Virreinato de Perú, donde contaban con el fácil suministro material de las minas de Potosí y Pasco. En tercer lugar se refieren a las obras de Guatemala. El resto ya es menos importante, pero en el marco andaluz occidental al que se limita la muestra hay un curioso ejemplo que procede probablemente de Cuba.

Se añaden consideraciones sobre los donantes de las piezas, conocidos documentalmente o por inscripciones. Se trata de Virreyes, prelados o clérigos relevantes, así como autoridades e indios enriquecidos.

En la exposición se recogen sesenta y cuatro obras, de las que cincuenta y siete son pro-