

Transferencias y continuidades vs. taxonomías y periodizaciones: los franceses y “lo francés” en la arquitectura peninsular de la Edad Media a la Edad Moderna*

Transfers and continuities vs. taxonomies and periodisations: the French and the “French style” in the peninsular architecture from the middle ages to the modern age

Javier Ibáñez Fernández
Universidad de Zaragoza

Fecha de recepción: 1 de febrero de 2019
Fecha de aceptación: 24 de enero de 2020

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 31, 2019, pp. 15-35
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2019.31.001>

RESUMEN

La ininterrumpida circulación de artistas, de obras y de modelos de un lado al otro de los Pirineos a lo largo de toda la Edad Media y buena parte de la Moderna, y las relaciones dinámicas y dialécticas que generaron estos flujos tanto en sus lugares de origen como en los de recepción, acabaron posibilitando la aparición de fenómenos sumamente ricos e interesantes, fruto de múltiples aportaciones, interacciones y transferencias, que no solo no se ajustan a la geografía de las naciones de la Europa moderna, sino que tampoco parecen responder a las taxonomías y periodizaciones estilísticas al uso. Tratando de trascender todas estas coordenadas, perseguimos analizar el fenómeno protagonizado por los canteros y entalladores que atravesaron los Pirineos para trabajar en la península ibérica a lo largo de los siglos XV y XVI, prestando una atención especial a cómo fue percibido por quienes asistieron a su génesis y evolución.

PALABRAS CLAVE

Gótico. Renacimiento. Arquitectura. Estereotomía. Península ibérica.

ABSTRACT

The uninterrupted circulation of artists, works and models from one side to the other of the Pyrenees throughout the Middle Ages and most part of the Modern Age, and the dynamic and dialectic relationships generated by these flows both in their places of origin and in the receiving places finally allowed the appearance of extremely rich and interesting phenomena. These episodes, result of multiple contributions, interactions and transfers, not only do not reflect the geography of the nations of modern Europe, but also do not seem to follow the usual stylistic taxonomies and periodisations. Trying to transcend all these coordinates, we aim to analyse the phenomenon whose protagonists were the stonemasons and carvers who crossed the Pyrenees in order to work in the Iberian Peninsula throughout the 15th and 16th centuries, paying special attention to how it was perceived by the ones who witnessed its genesis and evolution.

KEY WORDS

Gothic. Renaissance. Architecture. Stereotomy. Iberian Peninsula.

* Este texto recoge el grueso de la conferencia inaugural del curso académico 2018-2019, impartida en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid el 18 de septiembre de 2018. El autor desea agradecer al Departamento la invitación a pronunciarla, y dedicar el trabajo al profesor Fernando Marías, maestro de tantos, aún en la distancia.

Retomando la misma expresión con la que iniciamos nuestra primera aproximación sobre el tema hace ya algunos años, querríamos comenzar estas líneas reconociendo que continuamos convencidos de que los Pirineos nunca han constituido una barrera infranqueable¹. De hecho, tan solo el nacimiento y progresiva consolidación de los dos grandes estados modernos surgidos a un lado y al otro de sus cumbres terminará otorgándoles una naturaleza fronteriza que, en realidad, irá fijándose a lo largo de varios siglos. Diferentes conflictos y enfrentamientos armados, la progresiva militarización de sus dos vertientes, pero también, la suscripción de sucesivos acuerdos, fraguados desde centros de poder cada vez más alejados de la propia cadena montañosa, y firmados con el objetivo de establecer unos límites precisos, llegarán a comprometer la secular permeabilidad de sus “espacios de frontera”. El proceso, sembrado de importantes jalones, como el Tratado de los Pirineos, rubricado en 1659, no logrará detenerse con la unión dinástica, que habría propiciado que se pronunciase la conocida frase *il n’y a plus de Pyrénées*, atribuida, indistintamente, al marqués de Castellodorsús, el diplomático catalán que se aprestó a reconocer –con indisimulado entusiasmo– a Felipe de Anjou como rey de España, y a Luis XIV, el orgulloso abuelo del muchacho. De hecho, continuará a lo largo de todo el siglo XVIII, y durante buena parte de la centuria siguiente. En cualquier caso, conviene advertir que los esfuerzos realizados para convertir la cordillera en una frontera, si no insalvable, cuanto menos controlada, no conseguirán impedir los movimientos poblacionales –en ninguna de las dos direcciones– ni siquiera en momentos especialmente complejos, como los vividos en la península primero, y en el conjunto del continente europeo después, en las últimas décadas de la primera mitad del siglo pasado².

Por lo que afecta a nuestro discurso, esos flujos fueron constantes, en un sentido y en otro, a lo largo de las Edades Media y Moderna, solo que el conocimiento, mucho más profundo, de los producidos en dirección a la península –con picos perfectamente reconocibles y explicables de atender tanto a los contextos de partida como a los de recepción– podría terminar trasladando una impresión distorsionada del fenómeno³.

Esos movimientos posibilitaron el establecimiento de transferencias de todo tipo, también, qué duda cabe, culturales y artísticas⁴; que, de igual manera, se sucedieron sin solución de continuidad, y en las dos direcciones. No obstante, nuestra disciplina, imponiendo una estructura histórica secuenciada de compartimentos estancos, ha tratado de encuadrarlas en momentos concretos, ligándolas a la irrupción y el desarrollo de cada uno de los “estilos”, y se ha centrado, casi de manera exclusiva, en el estudio de las llegadas del otro lado de los Pirineos en su imposición de un sistema que ha venido relegando a la península ibérica a un papel de mera periferia pasiva⁵. En realidad, la ininterrumpida circulación de artistas, de obras y de modelos en un sentido y en otro, y las relaciones dinámicas y dialécticas que generaron tanto en sus lugares de origen como en los de recepción, acabaron posibilitando la aparición de

¹ Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés”, *Artigrama*, 22 (2007), p. 474.

² Víctor MORALES LEZCANO, *Las fronteras de la Península Ibérica en los siglos XVIII y XIX: esbozo histórico de algunos conflictos franco-hispanos-magrebíes, con Gran Bretaña interpuesta*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010, pp. 22-45; Óscar JANÉ, “La formación de la frontera del Pirineo catalano-aragonés desde la Época Moderna: una mirada política y social”, en S. Truchuelo y E. Reitano, (eds.), *Las fronteras del Mundo Atlántico (siglos XVI-XIX)*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2017, pp. 215-249.

³ Los muchos trabajos que se han venido realizando de unos años a esta parte para analizar el fenómeno de la inmigración francesa en diferentes zonas de la península ibérica, sobre todo, durante el siglo XVI, están permitiendo la elaboración de ambiciosas conclusiones generales [José Antonio SALAS AUSÉNS, “Migraciones francesas en España (ss. XVI-XIX)”, en A. Eiras Roel y D. L. González Lopo (coords.), *La inmigración en España, Actas del Coloquio Cátedra UNESCO sobre Migraciones*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2003, pp. 77-102; José Antonio SALAS AUSÉNS, *En busca de El Dorado. Inmigración francesa en la España de la Edad Moderna*, Bilbao, Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitatea, Servicio Editorial, 2009].

⁴ Seguimos la formulación del concepto planteada en Jean-Marie GUILLOUËT, “Les transferts artistiques: un outil opératoire pour l’histoire de l’art médiéval?”, *Histoire de l’Art*, 64 (2009), pp. 17-25.

⁵ Fernando MARIAS, “Cuando el Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVII (2005), pp. 28-30.

fenómenos sumamente ricos e interesantes, fruto de múltiples aportaciones e interacciones, que no solo no se ajustan a la geografía de las naciones de la Europa moderna, sino que tampoco parecen responder a las taxonomías y periodizaciones estilísticas al uso, por lo que, desde nuestro punto de vista, debe realizarse un esfuerzo para trascender todas estas coordenadas, y analizarlos prestando una atención especial a cómo fueron percibidos por quienes asistieron a su génesis y evolución, que, en algunas ocasiones, llegaron a discernir con bastante precisión los rasgos, e incluso las aportaciones particulares, propias, de quienes participaron en ellos.

En estas líneas querríamos centrarnos en un fenómeno de larga duración y alcance, al que trataremos de aproximarnos, atendiendo, única y exclusivamente, a lo sucedido en un arco cronológico que podría extenderse entre finales del siglo XIV y las postrimerías del Quinientos –e incluso, hasta comienzos del Seiscientos–, protagonizado por profesionales de la piedra dotados de una formación integral, fundamentalmente práctica, técnica, transmitida en el seno de cuadrillas o talleres, que se movieron con absoluta libertad, acomodándose, por lo general, a la demanda del mercado, entre dos campos estrechamente relacionados entre sí –y que solo hoy nos empeñamos en desligar–, el de la arquitectura y el de la escultura, adaptándose, además, a la escasez, o incluso a la ausencia de piedra en determinadas zonas –asumiendo el empleo de otros materiales, como la madera o el yeso–, y tratando de responder, en todo caso, a las exigencias planteadas por cada cliente.

Algunos de ellos vinieron del otro lado de los Pirineos, pero una vez salvada la cadena montañosa, trabajaron en equipos conformados por profesionales de diferentes procedencias, muchos de ellos locales, entre los que se produjeron múltiples –e inevitables– transferencias e intercambios.

La documentación exhumada de un tiempo a esta parte, como la referida a la construcción de la capilla de San Agustín de la catedral –la Seo– de Zaragoza (1417-1422), dirigida por el maestro Isambart (doc. 1399-1434) y su sobrestante, Pedro Jalopa (*ca.* 1386/1391-1443)⁶, permite descubrir que estas células trabajaban perfectamente organizadas, siguiendo un orden jerárquico determinado por el grado de formación –y las capacidades– de cada uno de los profesionales que formaban parte de ellas. A su cabeza se situaba el maestro, que, tras haber superado todos los pasos de un prolongado y complejo proceso formativo, estaba en condiciones de contratar las obras –con todo lo que eso implicaba desde el punto de vista económico–, de diseñarlas, de facilitar sus trazas, de realizar las plantillas necesarias para la labra de los bloques de piedra requeridos para materializarlas, y de dirigir los trabajos asignados a sus subordinados. En cualquier caso, interesa subrayar que el maestro podía implicarse personalmente, de manera directa, en la ejecución de todas las labores necesarias para la materialización de la empresa, desde las más sencillas o primarias, como la extracción de la piedra de las canteras, o el desbastado y la labra de los sillares, hasta las más especializadas, de entalladura y escultura monumental, que, en algún caso concreto, como en el del ciborio triple de la capilla de los Corporales de la antigua iglesia colegial de Daroca (Zaragoza) (fig. 1), construido por esta misma cuadrilla en las mismas fechas que el oratorio de San Agustín de la catedral zaragozana, tan solo se daban por ultimados cuando recibían su correspondiente decoración pictórica⁷.

⁶ Sobre los trabajos desarrollados por esta cuadrilla, véase Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV”, *Biblioteca*, 26 (2011a), pp. 201-226; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “The Northern Roots of Late Gothic Renovation in the Iberian Peninsula”, en K. Ottenheim (ed.), *Architects without Borders. Migration of Architects and Architectural ideas in Europe 1400-1700*, Mantova, Il Rio, Istituto Universitario Olandese di Storia dell’Arte (Firenze), 2014, pp. 15-27. La documentación referente a la construcción de esta capilla, en Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2012a, docs. núms. 1-23, pp. 99-201.

⁷ Sobre la cronología de la capilla, véanse las apreciaciones realizadas en Elena AGUADO GUARDIOLA, Ana María MUÑOZ SANCHO y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Francisco Climent Sopera y Pere Joan: nuevas aportaciones documentales e hipótesis de trabajo”, *Artigrama*, 27 (2012), pp. 361-374. Sobre su decoración pictórica, en la que se adoptaron las mismas técnicas que se acababan de ensayar en los trabajos patrocinados por los duques de Borgoña en la cartuja de Champmol, véase Elena AGUADO GUARDIOLA, Ana María MUÑOZ SANCHO y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Transferts des techniques de taille et de polychromie de



Fig. 1. Daroca (Zaragoza), antigua iglesia colegial, capilla de los Corporales, ciborio triple (Javier Ibáñez Fernández).

La renovación arquitectónica del Cuatrocientos

Los trabajos desarrollados por equipos en continuo movimiento, como el capitaneado por Isambart, marcarán el inicio de un interesante fenómeno de renovación arquitectónica que terminará alcanzando a todos los reinos cristianos peninsulares –incluido, desde luego, Portugal–, y que habrá de prolongarse hasta los años cuarenta del siglo XV. A lo largo de todo este tiempo, la península se convertirá en un campo de experimentación privilegiado, en donde profesionales de orígenes muy dispares, apoyados en el dominio del arte del corte de piedra, serán capaces de ensayar novedosas soluciones estereotómicas, de plantear originales subtipos arquitectónicos –por ejemplo, escaleras–, y de alumbrar interesantes tipologías edilicias, tanto para el ámbito civil –la lonja de mercaderes–, como para el religioso: desde un tipo de capilla funeraria de una nave y cabecera ochavada, dotado de un fuerte sentido centralizado en alzado gracias a la aplicación de soluciones de abovedamiento compuestas, conformadas por bóvedas de esquina –o trompas– y bóvedas de terceletes, que, inaugurado con la construcción de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo (*ca.* 1435-1438) (fig. 2), llegará a utilizarse para la resolución de las cabeceras de diferentes templos; hasta el sorprendente modelo catedralicio de cruz latina inscrita –y testero recto– propuesto para la *Magna hispalense* (1434) (fig. 3), que volverá a utilizarse en la construcción de otros edificios de la misma naturaleza a este lado y al otro del Atlántico –en Salamanca, Jaén, Valladolid, o México– a lo largo del

la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule Ibérique. Apports pour leur conservation, restauration et entretien”, en J. Dubois, J.-M. Guillouët y B. Van den Bossche (dirs.), *Les transferts artistiques dans l’Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XIIIe-XVIe siècle)*, París, Picard, 2014, pp. 91-102.



Fig. 2. Toledo, catedral, capilla de Santiago, sistema de abovedamiento (Javier Ibáñez Fernández).

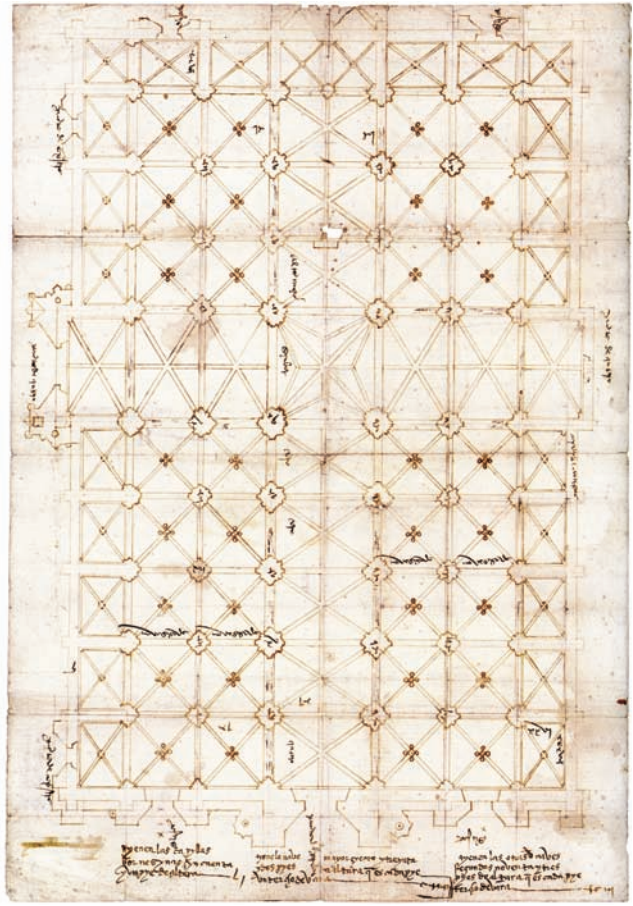


Fig. 3. Traza de la catedral de Sevilla (Begoña Alonso Ruiz y Alfonso Jiménez Martín).

Quinientos, y cuyos ecos todavía podrían rastrearse en otros proyectos posteriores, como el planteado para la construcción del Pilar de Zaragoza en el último cuarto del siglo XVII.

De todas estas experiencias arrancarán diferentes fenómenos, como la revolución estereotómica iniciada en la región valenciana a partir del trabajo de maestros como Francesc Baldomar (doc. 1425-1476) o Pere Compte (doc. 1454-1506), que conocerá un interesante desarrollo ulterior al otro lado de los Pirineos y una dilatada supervivencia en el área mediterránea; la opción, mucho más recargada desde el punto de vista decorativo, desarrollada en el ámbito toledano por profesionales como el propio Jalopa, Hanequin de Bruselas (doc. 1418-1471/1472), el brabantón Egas Cueman († 1495), o el bretón Juan Guas († 1496); e incluso la planteada en el contexto burgalés, sobre todo, tras la llegada del maestro alemán Hans von Köln –Juan de Colonia– (ca. 1420-1480) a la ciudad castellana en los primeros compases de los años cuarenta del siglo XV⁸.

⁸ Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Scientia vs Ars. Architecture contre ornement dans l’Espagne du Quinientos”, en Th. Verdier (éd.), *La passion de l’ornement à la Renaissance*, Bournazel-Montpellier, Éditions du buisson-Presses Universitaires de la Méditerranée-Université Paul Valéry Montpellier 3, 2016a, pp. 32-53; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Le radici bassomedievali della stereotomia spagnola del Cinquecento”, *Lexicon*, 22-23 (2016b), pp. 53-68.

Estructura y ornato

Para entonces ya se había desarrollado una concepción de la arquitectura que quedará convenientemente reflejada en el manuscrito *Compendio de architectvra y simetria de los templos*; una obra construida a partir de un núcleo de seis capítulos preparados por Juan Gil de Hontañón (ca. 1470-1526) para su hijo Rodrigo (1500-1577), o por Rodrigo a partir de la experiencia transmitida por su padre⁹, que serán recogidos, ordenados y ampliados por Simón García en los primeros años ochenta del siglo XVII (1681-1683)¹⁰.

De su análisis se desprende que los Gil de Hontañón entendían que, al hablar de arquitectura, debía distinguirse entre “ciencia” y “arte”. Para ellos, la “ciencia” arrancaba de toda una serie de conocimientos basados tanto en la experiencia práctica, cuanto en ejercicios, cálculos y demostraciones de carácter científico, que venían a conformar un sistema abstracto de relaciones inmutables del que no podían sustraerse, que se expresaba en la traza, es decir, en el diseño arquitectónico, y tomaba forma en la estructura.

A su juicio, la estructura, que podía resolverse con absoluta libertad, sin otros condicionamientos que los impuestos por los deseos de los promotores, los medios económicos de los que se dispusiera y, naturalmente, por su propia viabilidad, podía –e incluso debía– dejarse desnuda porque, basados en una concepción de naturaleza absolutamente bajomedieval, entendían que el “arte”, el ornato de esa estructura, podía obedecer a cualquier repertorio o vocabulario decorativo; era un elemento que dependía de los gustos de los hombres y de los usos de cada momento, que no estaba regido por leyes inmutables, eternas, por lo que resultaba accesorio y, en última instancia, prescindible.

Esta disociación entre estructura y ornato, y la propia concepción adjetiva del mismo, permiten comprender que profesionales habituados a la utilización de repertorios de naturaleza “moderna”, es decir, gótica, no tuviesen ningún reparo en aceptar –e integrar en sus obras– el nuevo vocabulario ornamental “al romano” que comenzó a llegar desde Italia, de maneras –y a través de cauces– diferentes, avanzada la segunda mitad del siglo XV. El fenómeno debió de producirse tanto a un lado como al otro de los Pirineos de manera prácticamente simultánea, pero resulta perfectamente perceptible en la producción de muchos de los profesionales que atravesaron la cadena montañosa para trabajar en la península ibérica a caballo entre los siglos XV y XVI.

Entre ellos podría incluirse al borgoñón Felipe Bigarny (ca. 1470-1542), al que cabe presumirle un bagaje formativo tradicional, de carácter integral, que le habría facultado para tomar parte tanto en fábricas de carácter constructivo, cuanto, naturalmente, para esculpir; una actividad a la que terminará dedicando muchas más energías y que, en consecuencia, ha recibido una mayor atención por parte de la historiografía artística. Sin embargo, su verdadera dimensión como profesional de la piedra en toda su extensión logra emerger tras las referencias documentales que permiten relacionarlo con diferentes empresas arquitectónicas¹¹, y resulta perceptible, incluso, en su propia producción escultórica. De hecho, un examen riguroso de su primer trabajo documentado a este lado de los Pirineos, el relieve con la repre-

⁹ Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1998, pp. 20-25.

¹⁰ El manuscrito ha sido objeto de dos ediciones diferentes. La primera se centró en los seis primeros capítulos, es decir, en los relacionados directamente con los Gil de Hontañón [José CAMÓN (ed.) *Compendio de architectura y simetria de los templos por Simón García. Año de 1681*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1941], mientras que la segunda ofrece la transcripción y la edición facsimilar de todo el manuscrito [Antonio BONET CORREA y Carlos CHANFÓN OLMOS (eds.), *Compendio de Architectvra y simetria de los templos conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraciones de geometría. Año de 1681. Recoxido de diversos Autores, Naturales y Estrangeros. Por Simon García. Architecto natural de Salamanca*, Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos en Valladolid, 1991]. Sobre la personalidad artística de Simón García, véase María Nieves RUPÉREZ ALMAJANO, “Anotaciones sobre la vida y la obra del arquitecto Simón García”, *Archivo Español de Arte*, 281 (1998), pp. 68-75, y Antonio BONET CORREA, “Simón García trattatista di architettura”, *Il disegno di architettura*, 19 (1999), pp. 4-15.

¹¹ María Isabel DEL RÍO DE LA HOZ, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2001, pp. 285-288. En la actualidad, no se duda en atribuirle el proyecto de la capilla de la Presentación o de los Lerma de la catedral de Burgos (1519-1522), que se cubre mediante un sistema de abovedamiento sobre

sentación de Cristo camino del Calvario del trasaltar de la catedral de Burgos (1498), para el que se le facilitó un *patron* realizado por “maestre Simon” –Simón de Colonia (ca. 1454-1511), el hijo de Juan de Colonia–, que el borgoñón se comprometió a “facere en perfeccion de mucho mejor obra”, esto es, a superar¹², permite descubrir sus profundos conocimientos estereotómicos, de atender, sobre todo, al modo en el que resolvió el vano de la puerta de las murallas de Jerusalén como un arco en esviaje, de una sola pieza (fig. 4); un detalle tan relevante como elocuente, al que, sin embargo, no se le ha concedido, ni de lejos, la misma atención prestada a su, por lo demás, interesante –y tempranísimo– marco de corte anticuario¹³.



Fig. 4. Burgos, catedral, detalle del relieve con la representación de Cristo camino del Calvario (Javier Ibáñez Fernández).

En cualquier caso, resulta interesante subrayar que, para determinados observadores de comienzos del Quinientos, estas obras de tradición bajomedieval que incluían –puntual y superficialmente– elementos del nuevo repertorio decorativo de raíz italiana debían de presentar un marcado “carácter francés”, que impedía reconocerlas como creaciones realizadas “al romano” o “a la antigua”. De hecho, nos inclinamos a pensar que el segundo conde de Tendilla trataba de evitar que el sepulcro de su hermano, el cardenal Diego Hurtado de Mendoza, pudiera terminar resolviéndose de esta manera cuando escribió al maestro de la catedral de Sevilla, Alonso Rodríguez (doc. 1477-1513, † 1513), expresándole que no quería que lo realizado hasta el momento del envío de la misiva – fechada el 15 de octubre de 1505 –, pudiera mezclarse con

el que se continuará experimentando en los años inmediatamente posteriores. El hecho de que su empleo llegara a plantearse en la propuesta para la construcción del segundo cimborrio de este mismo templo conservada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid (ca. 1539-1540) invita a contemplar la posibilidad de que este instrumento de representación gráfica fuera obra del propio Bigarny, a quien la historiografía venía relacionando con el diseño de la estructura finalmente construida desde antiguo [Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Begoña ALONSO RUIZ, “El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna. Diseño y construcción”, *Artigramas*, 31 (2016), pp. 180-186].

¹² Manuel MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia del templo catedral de Burgos, escrita con arreglo á documentos de su archivo*, Burgos, Imprenta de don Anselmo Revilla, 1866, p. 107 y pp. 282-283.

¹³ En efecto, el vano queda enmarcado por dos pilastras que presentan decoración *a candelieri* en sus cajas y se coronan mediante sendos capiteles, probablemente, de orden corintio. Sobre sus cestas, salvando el desarrollo del arco, se sitúan sendos cimacios, que presentan, en sus frentes, las representaciones de Hércules y Anteo, y del héroe mitológico matando al león de Nemea, sobre los que discurre una suerte de entablamento, con un friso decorado con *putti*, y un coronamiento fortificado, de merlones y almenas, que presenta un finísimo despiece isódomo cuidadosamente delineado.

¹⁴ La misiva, citada en Joseph PÉREZ, *Isabel y Fernando. Los Reyes Católicos*, Madrid, Nerea, 1988, pp. 407-408, y con su correspondiente cota de archivo en Fernando MARIAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 239, nota nº 65, fue transcrita en José SZMOLKA CLARES, María Amparo MORENO TRUJILLO y María José OSORIO PÉREZ (eds.), *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, p. 504 [reed. José SZMOLKA CLARES (estudio), María Amparo MORENO TRUJILLO y María José OSORIO PÉREZ (transcripción), *Epistolario del conde de Tendilla (1504-1506)*, Granada, Universidad de Granada, 2015, p. 504]. Sobre la interpretación de lo contenido en la carta, véase lo señalado en Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN, “Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval”, en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 92-93, y en Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN, “La catedral de Sevilla y el Gótico Mediterráneo”, en B. Alonso Ruiz y F. Villaseñor Sebastián (eds.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander-Sevilla, Editorial de la Universidad de Cantabria, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 191-192.

“ninguna cosa françisa ni alemana ni morisca”, puesto que pretendía que “todo [fuese] al romano”¹⁴; un deseo que debió de ver satisfecho con el monumento funerario encargado a Domenico Fancelli, cuya instalación acabará implicando el traslado del maestro a la capital hispalense en 1509¹⁵.

En esta misma línea cabría interpretar la diferenciación entre labores de entalladura “à la mode Françoise” y “à l’entique” reflejada en el asiento del acuerdo alcanzado con el cantero Pierre Delorme para la labra de las piezas pétreas en las que debían asentarse los medallones esculpidos por “messire Paguenin” –el escultor de Módena Guido Mazzoni– para la decoración del castillo de Gaillon, suscrito el 25 de abril de 1509¹⁶. En efecto, todo parece indicar que en un contexto como el de la construcción de la fastuosa residencia de recreo ordenada levantar por el cardenal Georges I d’Amboise a orillas del Sena, en la Normandía (fig. 5)¹⁷, enriquecida con obras importadas de la península itálica y con el trabajo de profesionales llegados desde allí, podía distinguirse con absoluta nitidez entre lo que pudiera realizarse desde la tradición local –de raíz bajomedieval– tratando de responder a los deseos del promotor, e intentado adoptar, siquiera superficialmente, los modelos ofrecidos por todo aquello reunido para la fábrica del edificio, y las piezas genuinamente italianas –bien importadas, bien realizadas *in situ* por italianos–, ejecutadas “a la antigua”, y elevadas a la categoría de arquetipo.

La percepción de la coexistencia, no ya de vocabularios, sino de formas de expresión, de lenguajes complejos perfectamente diferenciados que vienen a evidenciar estas referencias de comienzos del siglo XVI, invita a volver los ojos hacia el terreno de la lingüística para tratar de comprender lo acontecido en el campo de la arquitectura en este momento de revolución cultural dominado por el Humanismo –el Renacimiento–, caracterizado, entre otras cosas, por sus deseos de recuperación de los modelos ofrecidos por la Antigüedad clásica. Y es que, de igual manera que no tardará en aceptarse la inviabilidad de restablecer un uso generalizado del latín, y acabará optándose por la regularización de las diferentes lenguas que venían empleándose en el viejo continente antes incluso de su caída en desuso, siguiendo, eso sí, su innegable autoridad, mediante la confección de gramáticas y diccionarios –de lengua castellana, portuque-

¹⁴ Vicente LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979, pp. 99-103; Alfredo José MORALES, “Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía”, en F. Checa Cremades (comis.), *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, Electa, 1992a, pp. 185-187; Alberto MORALES CHACÓN, *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, Sevilla, Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, 1996, pp. 31-34.

¹⁶ “Pierre de Lorme, maçon, a fait marché à monsieur de Sauveterre de faire et tailler à l’entique et à la mode françoise de pierre de Vernon les entrepiez qu’il fault à asseoir les medailles baillées par messire Paguenin, icelles asseoir soubz la tarasse basse du grant corps d’ostel, livrer toutes matieres, moiennant huit livres tournois piece, qui en sera païé aud. de Lorme, avec dix livres tournois outre lesd. VIII pour entrepie, ainsi que plus à plain est contenu et déclaré ou marché sur ce fait et passé le XXV^e avril mil cinq cens et neuf” (Achille DEVILLE, *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon publiés d’après les registres manuscrits des trésoriers du cardinal d’Amboise*, Paris, Imprimerie Nationale, 1850, p. 405). El documento en el contexto de las obras del castillo, en Geneviève BRESCH-BAUTIER, “Médaillons et profils d’applique en marbre”, en N. Roy y S. Hellal (comis.), *Le château de Gaillon. Fastes de la Renaissance en Normandie* (catálogo de la exposición celebrada del 27 de febrero al 12 de mayo de 2008), Ruan, Département de Seine-Maritime, Musée Départementale des Antiquités de Rouen, 2008, pp. 13-27. Ya se llamó la atención sobre la trascendencia de la apreciación contenida en el asiento en Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución “Fernando el Católico”, 2012b, p. 77, nota nº 306.

¹⁷ Elisabeth CHIROL, *Un premier foyer de la Renaissance. Le château de Gaillon*, Ruan-Paris, Lecerf-Picard, 1952; Roberto WEISS, “The castle of Gaillon in 1509-10”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1/2 (1953), pp. 1-12; Marc H. SMITH, “Rouen-Gaillon: témoignages italiens sur la Normandie de Georges d’Amboise”, en B. Beck, P. Bouet, C. Étienne, e I. Lettéron (dirs.), *L’Architecture de la Renaissance en Normandie*, Caen, Presses Universitaires de Caen y Éditions Charles Corlet, 2003, vol. I, pp. 41-58; Évelyne THOMAS, “Gaillon, chronologie de la construction”, *ibidem*, pp. 153-161; Flaminia BARDATI, Monique CHATENET y Évelyne THOMAS, “Le château de Georges I^{er} d’Amboise à Gaillon”, *ibidem*, vol. II, pp. 13-29; Étienne HAMON, “Le cardinal Georges d’Amboise et ses architectes”, en F. Joubert (dir.), *L’artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XVI^e siècle)*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 329-348; Xavier PAGAZINI, “Gaillon, le palais d’été de l’archevêque de Rouen Georges I^{er} d’Amboise”, en N. Roy y S. Hellal (comis.), 2008, pp. 4-11.



Fig. 5. Gaillon (Eure), castillo, pórtico adosado a la Grand' Maison (Javier Ibáñez Fernández).

sa o francesa–; tampoco llegará a recuperarse, en pureza, la arquitectura practicada por los romanos, sino que, partiendo de las diferentes tradiciones constructivas forjadas a lo largo de la Baja Edad Media, tratará de responderse a los desafíos que planteaba la adopción –pero también la adaptación– de una serie de arquetipos, que, en todo caso, tardarán bastante tiempo en definirse todavía.

De esta manera, los edificios continuaron construyéndose conforme a las prácticas que se habían venido desarrollando hasta ese momento, solo que la diferenciación entre estructura y ornato que había permitido la adopción superficial del nuevo vocabulario decorativo “al romano”, habrá de consentir, en primer lugar, el enriquecimiento de las fábricas mediante la inclusión de estructuras bidimensionales, en buena medida autónomas, de corte anticuario, integradas –portadas, vanos de iluminación–, o no necesariamente –retablos–, compuestas a partir de modelos progresivamente más complejos y elaborados, proporcionados, cada vez con más frecuencia, por la imprenta; y en segundo lugar, la aparición de diferentes iniciativas en pos de la “redefinición a la clásica” de la propia bóveda de crucería. Sin embargo, el fenómeno más relevante vendrá a producirse cuando intenten aplicarse las tradiciones constructivas manejadas hasta entonces –y de manera especial, por lo que afecta a nuestro discurso, la estereotomía desarrollada en la península ibérica tras más de dos siglos de transferencias entre las dos vertientes de los Pirineos– para materializar organismos complejos, cerrados mediante nuevas soluciones constructivas de raíz italiana definidas a partir de geometrías regladas y de revolución que ya no podían resolverse recurriendo a la probada eficacia de la crucería, pero que tratarán

de materializarse, en algunos casos concretos, “por cruceros”, es decir, mediante soluciones nervadas derivadas de aquella, y en otros, mediante la labra y el ensamblado de “piezas enterizas”¹⁸.

Las estructuras bidimensionales

Dentro del primer episodio cabría inscribir trabajos desarrollados por muchos profesionales llegados del otro lado de la cadena montañosa, comenzando por creaciones más avanzadas del propio Bigarny.



Fig. 6. Casalarreina (La Rioja), monasterio de Nuestra Señora de la Piedad, portada de la iglesia (Levantamientos Arquitectónicos y Arqueológicos).

Es el caso del acceso a la iglesia del monasterio riojano de Nuestra Señora de la Piedad de Casalarreina (ca. 1515-1519) (fig. 6)¹⁹, que vendría a reflejar tanto la formación bajomedieval del maestro, cuanto su preocupación, apertura y flexibilidad a la hora de proveerse de modelos de naturaleza anticuaria, que más allá de llevarle a emplear, en esta ocasión, un juego de cartas estampado en Ferrara o Venecia hacia 1463²⁰, debieron de proporcionarle modelos formales de aparente naturaleza arquitectónica, pero desprovistos de cualquier sentido estructural, concebidos como meros arquetipos de aplicación decorativa, similares a los que acabará recogiendo Diego de Sagredo en sus *Medidas del romano*, publicadas, quizás no por casualidad, allí donde se había desarrollado la opción más decorativa del Gótico final –esto es, en Toledo– en 1526; una obra en la que se ofrece una interesante semblanza del borgoñón como “singularissimo artifice en el arte de escultura y estatuaria: varon assi mesmo de mucha experiencia: y muy general en todas las artes mecanicas y liberales: y no menos muy resolutivo en todas las ciencias de arquitectura”²¹.

También cabría considerar dentro de este capítulo los trabajos realizados por varios profesionales llegados a tierras aragonesas y navarras un poco más tarde. Es el caso del picardo Gabriel Joly (doc. 1514-1538, † 1538), conocido, sobre todo, por su producción retablistica, en la que puede advertirse la progresiva actualización de sus presupuestos, debida, en buena medida, a su colaboración con otros colegas italianos

¹⁸ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, 2016b, pp. 57-64.

¹⁹ El estudio de la obra, en DEL RÍO DE LA HOZ, 2001, pp. 132-141, y en Begoña ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003, pp. 174-179.

²⁰ Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, “Una breve nota sobre algunos relieves en el monasterio de la Piedad de Casalarreina”, en R. Fernández Gracia (coord.), *Pvchrvm. Scripta in honorem M^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, Universidad de Navarra, Facultad de Filosofía y Letras, 2011, pp. 366-372.

²¹ Diego SAGREDO, *Medidas del romano necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las casas, columnas, capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos*, Toledo, Remón de Petras, 1526, (edición facsimilar, Antonio Pareja Editor, Toledo 2000), f. AV r.



Fig. 7. Calatayud (Zaragoza), colegiata de Santa María, portada (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 8. Sintra, castillo de Pena, retablo de la capilla (Javier Ibáñez Fernández).

como Giovanni –Juan de– Moreto (doc. 1520-† 1547), o “italianizados” como Gil Morlanes *el Joven* (doc. 1514-† 1547); o el del normando Esteban de Obraj, autor de la espléndida portada de alabastro de Santa María de Calatayud (Zaragoza), contratada en 1525, y terminada tres años más tarde (fig. 7)²².

También podría incluirse en esta nómina a Nicolau Chanterene (doc. 1511-1551, † 1551) que, como es sabido, viajará desde Portugal a tierras aragonesas –estableciendo contacto con Joly– para adquirir el alabastro necesario para la confección del retablo de Nuestra Señora de Pena (ca. 1527-1532) (fig. 8)²³; una obra que consigue reflejar –con absoluta nitidez, además– que gozaba de una formación integral de raíz

²² Una revisión de sus perfiles profesionales en Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Sculpteurs français en Aragon au XVIème siècle: Gabriel Joly, Esteban de Obraj & Pierres del Fuego”, en M. Boudon-Machuel (coord.), *La sculpture française du XVIe siècle. Études et recherches*, París-Marsella, Institut National d’Histoire de l’Art-Le bec en l’air, 2011b, pp. 126-137. Sobre la portada de Santa María de Calatayud, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, 2012b.

²³ Manuel ABIZANDA Y BROTO, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, vol. I, Zaragoza, La Editorial, 1915, p. 156; Raquel SERRANO, Rosalía CALVO, Ángel HERNANDEZ, María Luisa MIÑANA y Fernando SARRIÁ, “Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa”, en *V Coloquio de Arte Aragonés* (Alcañiz, 24-26 septiembre 1987), Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989, p. 120; Pedro DIAS, *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, CENEL-Electricidade do Centro SA, 1996, p. 49; Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Presença, 2001, pp. 143-145; Fernando Jorge Artur GRILO, “Nicolau Chanterene e la influência italiana na escultura do Renascimento em Portugal. Fontes práticas artísticas”, en M^a J. Redondo Cantera (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2004, p. 400; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, 2011b, pp. 128-131; Pedro FLOR, “Gelsa e Sintra: relações artísticas entre Aragão e Portugal no tempo do Renascimento”, en C. Morte García (coord.), *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material, Actas del I Congreso Internacional*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 201-220.

bajomedieval, fundamentada en un profundo conocimiento de la geometría desarrollada por la práctica de la cantería, tal y como puede descubrirse de analizar los juegos de perspectiva angular –arquitectónica, escorzada– con los que terminará resolviendo tanto la estructura de la máquina, cuanto algunos de los marcos o fondos arquitectónicos de las escenas alojadas en sus casas, como el utilizado para encuadrar la representación del Nacimiento dispuesta en el ático (fig. 9)²⁴.



Fig. 9. Sintra, castillo de Pena, ático del retablo de la capilla (Javier Ibáñez Fernández).

Hacia una “redefinición a la clásica” de la bóveda de crucería

A una generación posterior pertenecerían tanto Juan de Juni (doc. 1537-1577, † 1577) como Esteban Jamete (doc. 1535-1565, † 1565). Dejando a un lado la cuestión del lugar de nacimiento del primero en tanto en cuanto la vinculación de su apellido con el topónimo Joigny propuesta por Gómez Moreno está siendo revisada²⁵, al menos interesa rescatar la información recogida por Loperráez a finales del siglo XVIII, según la cual, habría acudido desde Roma hasta Oporto para asumir la construcción del palacio episcopal de la ciudad, ordenado levantar por Pedro Álvarez de Acosta, que ocupó su sede entre 1507 –de

²⁴ Sobre este particular, véanse las sagaces apreciaciones realizadas por Lino CABEZAS, “Razón y medida: la perspectiva y la representación arquitectónica hispana en el siglo XVI”, en M^a J. Redondo Cantera (coord.), 2004, pp. 153-182.

²⁵ Jesús URREA, “Revisión y novedades junianas en el V centenario de su nacimiento”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 10 (2006), p. 4; Manuel ARIAS MARTÍNEZ, “Revisando a Juan de Juni en San Marcos de León. Fuentes y modelos”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 43 (2008), p. 10.

²⁶ “La buena educación que le dió su tío (el cardenal Jorge de Acosta), sus talentos, y la instrucción que alcanzó por el trato que tuvo con los hombres mas grandes de la Corte de Roma, formáron en él un corazón magnánimo, y un conocimiento general de las ciencias y las artes. Con esta buena disposición empezó á formar varias ideas, y lo primero que determinó fué el levantar de nuevo las casas episcopales, porque las que había eran muy antiguas, y con pocas comodidades, y no hallando Maestro que le acomodase á sus grandes ideas, hizo venir de Roma al Arquitecto Juan de Juni, que las construyó en breve, y tan magnificas, que son de las mejores del Reyno de Portugal. En nota, Loperráez señala que Juni fue también Pintor y Escultor, y executó todas las obras que costó este Prelado, así en Oporto, como en el Obispado de Osma” [Juan LOPERRÁEZ CORVALÁN, *Descripción histórica del Obispado de Osma, con el catálogo de sus prelados*, vol. I, Madrid, Imprenta Real, 1788, p. 413].

manera efectiva, desde 1511– y 1534²⁶. Sus referencias han servido para asociar la designación del eclesiástico como obispo de León –de cuya sede tomó posesión en ese mismo año²⁷– con la llegada del artista a la ciudad²⁸, pero, para algunos investigadores, Juni ya debía de encontrarse trabajando allí para entonces²⁹, y para otros, no cabe relacionar ambos hechos, ya que Acosta no llegó a residir en su nuevo destino eclesiástico³⁰. Fuera como fuese, Juni aparece documentado en León en los años treinta del Quinientos, al igual que Jamete y otros profesionales de origen francés, coincidiendo con el interesante intento de “redefinición a la clásica” de la bóveda de crucería abordado en diferentes proyectos constructivos iniciados justo en ese momento bajo la dirección de Juan de Badajoz *el Mozo* (ca. 1495/1498-1552), como la reforma del claustro catedralicio, comenzada en 1536, o la construcción de las sacristías del convento de San Marcos (ca. 1538-1549)³¹.

En estas y otras obras, como el claustro del monasterio benedictino de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia), iniciado en 1537, en cuya fábrica estaría atestiguada la presencia, por lo menos, de Jamete³², las bóvedas de crucería acabarán resolviéndose de una manera absolutamente novedosa (fig. 10), con unas claves polares pinjantes que, en ocasiones, adoptan la fisonomía de unos ricos pebeteros invertidos, anclados a los nervios diagonales mediante unas molduras de perfil jónico, similares a las desplegadas –en dos dimensiones– sobre los plementos; unas claves secundarias, asimismo pinjantes, que presentan sus bacines labrados en esviaje, siguiendo la propia geometría de la bóveda, y una decoración escultórica, con frecuencia, figurativa, que además de aprovechar las hipertrofiadas bases de las claves, se extiende por los campos, todavía más amplios, ofrecidos por la plementería. La solución, para la que se ha sugerido, sobre todo por sus elementos labrados en esviaje, una posible filiación francoborgoñona³³, servirá de punto de partida para nuevas experimentaciones, realizadas con otros materiales como el ladrillo, el yeso y la madera, sumamente fantásticas, atrevidas desde el punto de vista técnico y recargadas desde el ornamental, como las realizadas por los Corral de Villalpando, en cuya producción también se ha detectado un marcado acento francés³⁴.

²⁷ Según Loperráez, “en el año de mil quinientos treinta y tres le nombró el Rey D. Manuel de Portugal por Capellan mayor de las Infantas, y muriendo el Rey ántes de empezar á exercer el oficio, lo dio á otro su sucesor D. Juan el III; pero pudo tanto la virtud y buena fama del Obispo, que fue electo para dicho empleo por voto y parecer de todo el Consejo Real; con cuyo motivo vino a España á acompañar á la Infanta de Portugal Doña Isabel, hija del Rey D. Manuel, que casó con el Emperador Cárlos V; y habiendo vacado poco tiempo despues el Obispado de Leon, hizo el Emperador presentacion en él, del que tomó posesion en diez y siete de Abril de mil quinientos treinta y quatro, y aunque no residió en el Obispado por seguir la Corte con la Emperatriz, hizo muchos beneficios á la Iglesia y á los pobres, y dio cincuenta doblones de á diez escudos de oro viejo al Monasterio de S. Saturnino para que levantaran la sacristia que se habia quemado, como tambien ornamentos, cálices, y demás vasos sagrados” (*ibidem*, p. 414).

²⁸ Loperráez no dice tal cosa (véase la nota nº 25), pero así parecen deducirlo de sus palabras tanto Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni. Vida y obra*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Cultura, 1974, p. 12, como ARIAS MARTÍNEZ, 2008, p. 12.

²⁹ María Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA y Arántzazu ORICHETA GARCÍA, “El convento de San Marcos de León. Nuevos datos sobre el proceso constructivo en el siglo XVI”, *Academia*, 86 (1998), pp. 231-274, pp. 240, 251 y 254.

³⁰ ARIAS MARTÍNEZ, 2008, p. 12.

³¹ María Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1993, pp. 213-226 (sacristías de San Marcos), pp. 349-376 (claustro de la catedral de León); CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA y ORICHETA GARCÍA, 1998, pp. 246-247; María Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *El antiguo convento de San Marcos de León*, León, Manuel Suárez, 2013, pp. 67-77.

³² En el conocido proceso inquisitorial abierto contra Jamete durante su estancia en Cuenca, el propio reo declaró haberse desplazado de León “a Carrion de los Condes donde estuvo al pie de quatro meses e trabajo en el monesterio de San Gil (sic, por San Zoilo) que es de benitos al oficio de talla” [Jesús DOMÍNGUEZ BORDONA, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1933, p. 25; André TURCAT, *Etienne Jamet alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l’Inquisition*, París, Picard, 1994, p. 23]. El estudio de la obra, en Miguel Ángel ZALAMA RODRÍGUEZ, *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1990, pp. 94-96.

³³ CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, 1993, pp. 99-100; GÓMEZ MARTÍNEZ, 1998, p. 155.

³⁴ Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, “El Renacimiento a la francesa en la obra de los Corral de Villalpando”, en *I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2001, pp. 131-151.



Fig. 10. León, claustro de la catedral, detalle del sistema de abovedamiento (Javier Ibáñez Fernández).

De nuevo, “lo moderno” y “lo francés”

En cualquier caso, como Bigarny, Juni terminará orientando su actividad profesional, fundamentalmente, hacia el campo de la escultura, aunque, como sucediera con el borgoñón, el carácter integral de su formación todavía bajomedieval también resulta perceptible en su propia producción escultórica. Bastaría



Fig. 11. León, claustro del convento de San Marcos, retablo del Nacimiento (Javier Ibáñez Fernández).

con atender al retablo pétreo del Nacimiento dispuesto en uno de los ángulos del claustro del convento de San Marcos de León (fig. 11), de cronología discutida, cuya escena principal, asombrosamente similar a la labrada por Chanterene para el coronamiento del retablo de Pena –un detalle que permitiría ahondar en la posibilidad de que hubiera podido trabajar en Portugal antes de desplazarse a León³⁵, tan solo pudo ejecutarse, como la de su posible arquetipo luso, desde un profundo conocimiento de la geometría ligada a la praxis estereotómica.

Juni volverá a utilizar la piedra en otros compromisos, como en el sepulcro del arcediano Gutierre de Castro, levantado en el claustro de la catedral vieja de Salamanca (ca. 1539-1540) (fig. 12)³⁶; en el que, partiendo de sus propios rudimentos formativos y, condicionado por ellos, acometerá uno de sus primeros –y libérrimos– intentos de adaptación del sistema italiano

³⁵ ARIAS MARTÍNEZ, 2008, pp. 13-16.

³⁶ Martín González lo fechó hacia 1540 (Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, pp. 18-19; 1974, pp. 133-142). Ahora sabemos que Gutierre de Castro entregó 200 ducados por su sepultura en 1539 [Ana CASTRO SANTAMARÍA, “La fábrica de la catedral de Salamanca en el siglo XVI. Organización económica y administrativa durante la primera campaña constructiva (1513-1550)”, en M. Casas Hernández (coord.), *La catedral de Salamanca. De Fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, p. 1.555, nota nº 60].

de los órdenes clásicos que, finalmente codificado, comenzaba a difundirse para entonces gracias a la publicación de las *Regole* de Serlio (1537). En esta ocasión, Juni logrará conformar una estructura mucho más elaborada que la realizada en León, pero sin atender a las prescripciones compositivas o de proporcionalidad, que tendría que haber observado al aplicar el nuevo sistema, con unos resultados similares a los que pueden descubrirse en otras creaciones francesas del periodo, como la portada occidental de la iglesia de Saint-Pierre-ès-Liens de Riceys-Bas (Aube), o el retablo de la Pasión de la iglesia de San Lorenzo de Bouilly (Aube), fechado en 1559³⁷, y todo ello, con un recargado ornato escultórico, que, fuera de toda norma, acaba desbordando los marcos del propio arcosolio.

Estos rasgos terminarán caracterizando las mazonerías de sus retablos lígneos, y en ellos debieron de cifrar sus contemporáneos castellanos el “carácter francés” que creyeron descubrir en su obra. Así parece desprenderse de las declaraciones prestadas por algunos de los testigos que comparecieron a favor de Francisco Giralte (ca. 1510-1576) en el pleito que sostuvo contra Juni por la contratación del retablo mayor de la Antigua de Valladolid, que habrá de prolongarse entre 1545 y 1550³⁸. En este sentido, Miguel Barreda, pintor de imaginería, señaló que el diseño presentado por Juni venía a demostrar que no era “oficial perfecto en escultura, ny brutescos, ny arquitectura, por que antes [parecían] sus obras ser a lo moderno que a lo Romano que [entonces se usaba]”. A su juicio, “Fran.^{co} Giralte [era] de mas ciencia y mas fundada que el dicho Juni porque [sabía] este testigo quel dicho Giralte lo [había aprendido] de Berruguete y de otros maestros muy entendidos en Ytalia y sus obras [daban] testimonio dello, y el dicho Juni lo [había aprendido] en Franzia y su arte del [daba] a entender a los que lo [sabían] o [entendían], como este testigo, que no [era] de tanta arte ny zienza como lo que Xiralte [sabía]”³⁹. En la misma línea vino a manifestarse el pintor Jerónimo Vázquez, para quien “Giralte [era] mas perfecto oficial y maestro en figuras y arquitectura, y en todo lo demas del arte, y mas general quel dho Juan de Juny, porque la obra y arte del dho Fran.^{co} Giralte [era] ytaliana y muy fundada, y la del dho Juan de Juny [era] francesa”, añadiendo que “entre todos los maestros y oficiales que [sentían] del dho arte, [tenían] por mas perfecto lo ytaliano que no lo [...] frances”⁴⁰.

Más allá del sesgo absolutamente parcial que destilan estas manifestaciones, parangonable, por lo demás, al que evidencian las realizadas por algunos de los testigos presentados por el propio Juni, como



Fig. 12. Salamanca, claustro de la catedral vieja, sepulcro del arcediano Gutierre de Castro (Javier Ibáñez Fernández).

³⁷ Marion BOUDON-MACHUEL, *Des âmes drapées de pierre. Sculpture en Champagne à la Renaissance*, Tours-Rennes, Presses Universitaires François-Rabelais-Presses Universitaires de Rennes, 2017, pp. 157-161 (portada de Saint-Pierre-ès-Liens de Riceys-Bas), pp. 187-191 (retablo de Bouilly).

³⁸ Utilizamos la transcripción parcial del proceso facilitada por José MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente á Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid-Madrid, Imprenta, litografía, encuadernación y fábrica de libros rayados de Leonardo Miñón, 1898-1901, pp. 326-350.

³⁹ *Ibidem*, p. 333.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 334.



Fig. 13. Valladolid, catedral, retablo de la Antigua (Javier Ibáñez Fernández).

la del rejero Llorente –Lorenzo– de Herreros, según el cual, los “yitalianos” llamados a juzgar los diseños presentados por cada uno de los dos litigantes, dictaminaron “q la traça del dho Juan de Juny hera de mucho arte... como una dama muy graciosa... e que la otra hera un asno cargado de oro que no tenya arte ny proporción consigo”⁴¹; estos testimonios vendrían a evidenciar que en la Castilla de mediados del Quinientos, “lo francés” en la arquitectura y otras disciplinas afines todavía debía de relacionarse con todo aquello que pudiera plantearse y realizarse desde la libertad inherente a la tradición bajomedieval. A falta de los diseños presentados en el pleito, la obra finalmente realizada por Juni permite descubrir que dicha libertad vino a sustanciarse tanto en su personalísima aproximación al sistema de los órdenes clásicos, empleados sin contemplar las normas que tenían que haber regido su utilización, cuanto en la desbordante concepción decorativa desplegada en la máquina (fig. 13).

Hacia nuevas geometrías

Todo indica que estas características también pudieron percibirse en la obra de aquellos colegas que continuaron trabajando, fundamentalmente, en el campo de la arquitectura, como Jamete o João de Ruão (ca. 1500-1580) que, más allá de tener que enfrentarse a la utilización de los órdenes, se vieron impelidos a responder, desde sus conocimientos estereotómicos, al reto de generar espacios complejos, cerrados mediante novedosos sistemas de abovedamiento y soluciones cupuladas. En este sentido, después de haber trabajado en León y en otros centros artísticos hispanos, como Chinchilla o Úbeda, a las órdenes de algunos de los padres de lo que hoy conocemos como estereotomía moderna, como Jerónimo Quijano (ca. 1490-1563) o Andrés de Vandelvira (ca. 1504/1509-1575), Jamete participará en la ejecución de la solución cupulada desarrollada sobre la caja de escaleras del ayuntamiento de Sevilla (ca. 1544-1545)⁴²; resolverá la comunicación entre el interior y el claustro de la catedral de Cuenca mediante una portada monumental que gravita, contra toda lógica estructural, sobre dos ménsulas de grandes dimensiones suspendidas del muro –el arco de Jamete– (fig. 14), al que le sigue, a sus espaldas, un vestíbulo profusamente decorado que llegó a cubrirse mediante una bóveda de planta oval, resuelta, en realidad, mediante dos medias naranjas unidas por un tramo de cañón, de la que, lamentablemente, tan solo nos han llegado sus primeras hiladas (1546-1550) (fig. 15)⁴³, y pudo tomar parte en la construcción

⁴¹ *Ibidem*, pp. 339-340.

⁴² Alfredo José MORALES, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1981, pp. 41-42, 84-85 y 103; *idem*, “Las casas capitulares de Sevilla”, en *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1992b, pp. 151-152; TURCAT, 1994, p. 46.

⁴³ María Luz ROKISKI LÁZARO, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*, Cuenca, Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1985, pp. 146-149; TURCAT, 1994, pp. 176-184. La explicación de la solución estereotómica, en José Carlos PALACIOS GONZALO, *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, Munilla-Lería, 2003, pp. 228-229.

de la capilla de las reliquias de la catedral de Sigüenza (Guadalajara), que también cuenta con un desbordante trabajo escultórico en la parte superior de sus muros, y se cierra mediante una solución que incluye una exquisita “capilla redonda en vuelta redonda” –según la terminología vandelviriiana–, que presenta, además, su intradós acasetonado (fig. 16)⁴⁴.



Fig. 14. Cuenca, catedral, arco de Jamete (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 15. Cuenca, catedral, vestíbulo del Arco de Jamete (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 16. Sigüenza (Guadalajara), catedral, capilla de las reliquias (Javier Ibáñez Fernández).

⁴⁴ Las referencias documentales sobre la construcción del espacio se extienden entre 1534 y 1574, y en ellas aparecen los nombres de diferentes profesionales, entre ellos un maestre Esteban *imaginario* que Pérez-Villamil identificó con Esteban de Obraj (Manuel PÉREZ-VILLAMIL, *Estudios de Historia y Arte. La catedral de Sigüenza ergida en el siglo XII. Con noticias nuevas para la historia del arte en España, sacadas de documentos de su Archivo*, Madrid, Tipografía Herres, á cargo de José Quesada, 1899, pp. 130-134, y pp. 320-326), y Chueca Goitia con Esteban Jamete por la presencia de soportes antropomorfos (Fernando CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo XVI*, en *Ars Hispaniae*, vol. XI, Madrid, Plus Ultra, 1953, p. 153). Fernando Marías no aceptó esta posibilidad dado que no se cita su presencia en esta obra en su célebre proceso inquisitorial [Fernando MARIAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983, vol. I., p. 211, nota n° 74]. No obstante, hoy sabemos que, si no estuvo, al menos mantuvo una relación muy estrecha con la empresa. Desde luego, entregó la traza para su reja en 1561 [María Luz ROKISKI LÁZARO, “La reja de la capilla de las Reliquias, en la catedral de Sigüenza”, *Wad-al-hayara, Revista de Estudios de Guadalajara*, 10 (1983), pp. 419-426].

Por su parte, a Ruão se le relaciona con un interesante experimento de “redefinición a la clásica” de la bóveda de crucería llevado a cabo en una de las capillas del claustro del silencio del monasterio de la Santa Cruz de Coímbra (1543) (fig. 17a)⁴⁵. En este caso, aplicando una geometría y un despiece que recuerdan a los contemplados para el volteo de “voûtes modernes” a “la mode Française”, como la solución de terceletes de cinco claves recogida por Philibert de l’Orme (1514-1570) en su *Premier tome de la architecture* (fig. 17b)⁴⁶, el maestro evitará realizar la bóveda como una solución de crucería, esto es, como una estructura binaria o dúplice, conformada por nervios y plementos, para terminar materializándola como una estructura única, mediante la labra y el ensamblado de “piezas enterizas”, por lo que, en puridad, ninguno de sus nervios, ni los diagonales, que adoptan la fisonomía de estilizadas columnas abalaustradas, ni, desde luego, los falsos combados que se despliegan por los plementos como molduras de perfil jónico, son reales o efectivos. Su ejecución solo pudo abordarse desde unos profundos conocimientos estereotómicos, con los que, desde luego, ya no contaba quien trató de reproducir la solución alcanzada en Coímbra en una de las capillas laterales de la iglesia del convento de los ángeles de Montemor-o-Velho, que acabó volteándose recurriendo al empleo de la crucería.

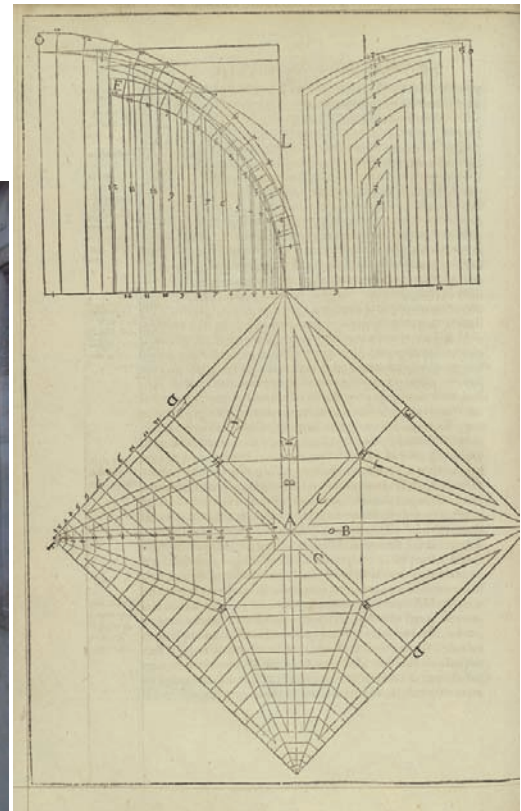


Fig. 17a. Coímbra, claustro del silencio del monasterio de la Santa Cruz, capilla (Javier Ibáñez Fernández).

Fig. 17b. Philibert de l’Orme, *Voûte moderne a la mode françoise* (DE L’ORME, PH., *Le premier tome de l’architecture de Philibert de l’Orme conseiller et avmosnier ordinaire du Roy, & abbé de S. Serge lez Angiers*, Paris, Federic Morel, 1567, III, VIII, f. 108 v).

⁴⁵ María de Lurdes CRAVEIRO, *O mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Direcção Regional de Cultura do Centro, 2011a, p. 128.

⁴⁶ Philibert DE L’ORME, *Le premier tome de l’architecture de Philibert de l’Orme conseiller et avmosnier ordinaire du Roy, & abbé de S. Serge lez Angiers*, Paris, Federic Morel, 1567, III, VIII, ff. 107 r-108 v.

Todavía más compleja habrá de resultar la intervención llevada a cabo para la construcción de la capilla del Santísimo Sacramento de la catedral vieja de Coímbra (ca. 1566)⁴⁷, que obligará a derribar el ábside románico del lado de la Epístola para levantar un nuevo oratorio que, como aquellos ideados a comienzos del Cuatrocientos, adopta un perfil de nave única –de testero curvo, en esta ocasión–, y un fuerte sentido centralizado en alzado que ya no obedece al tendido de soluciones de crucería compuestas, sino que, dada la concavidad de su cabecera, subrayada por el carácter envolvente otorgado a su retablo pétreo, responde al desarrollo de una fórmula, exquisitamente resuelta, conformada por dos pechinas cuidadosamente despiezadas y una espectacular “capilla redonda en vuelta redonda” acasetonada, ejecutada mediante la labra de “piezas enterizas” (fig. 18), similar a la volteada –sobre cuatro pechinas– para cerrar la capilla de los Reyes Magos del convento de San Marcos de Coímbra tan solo unos años más tarde (ca. 1572-1574) (fig. 19).



Fig. 18. Coímbra, catedral, capilla del Santísimo Sacramento (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 19. Convento de San Marcos de Coímbra, capilla de los Reyes Magos (Javier Ibáñez Fernández).

Para entonces, el desarrollo estereotómico alcanzado en la península ibérica después de siglos de transferencias estaba poniéndose al servicio de la opción, mucho más sobria desde el punto de vista decorativo, desarrollada en la construcción del monasterio de El Escorial (1563-1584), y observadores como Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603) vendrán a criticar trabajos de este tipo, en los que las estructuras se recargaban innecesariamente con “menudencias y resaltillos, estípites, mutuos, cartelas y otras burlerías que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas, [seguían] los inconsiderados y atrevidos artífices, y nombrándolas invención [adornaban], o por mejor decir [destruían], sus obras, sin guardar proporción ni significado”⁴⁸.

Y al final... dos visiones enfrentadas

Arfe no se adentra en cuestiones técnicas, quizás porque entendía que al acervo estereotómico reunido para entonces ya no cabía adscribirle una “nacionalidad” concreta. Sin embargo, resulta sumamente significativo que Louis de Foix (doc. 1561-1603/1604) tratara de arrogarse un importante papel en la fábrica de El Escorial –que las fuentes documentales no constatan– para impulsar su carrera como ingeniero a su

⁴⁸ Juan de ARFE Y VILLAFANE, *Descripción de la traza y ornato de la Custodia de Plata de la Santa Iglesia de Sevilla (1587)*, Sevilla, Facediciones, 2010, p. 7.

regreso a Francia⁴⁹, en donde, paradójicamente, terminará desarrollando trabajos que también habrían merecido las críticas de Arfe, como el faro de Cordouan (1594-1606), cuya capilla, de planta forzosamente centralizada, presenta un recargado desarrollo decorativo en sus muros, que se cierran mediante una solución cupulada artesonada resuelta mediante la labra de “piezas enterizas”⁵⁰.

En todo caso, conviene advertir que algunas de las soluciones estereotómicas desarrolladas en la construcción del monasterio jerónimo terminarán juzgándose como francesas. En efecto, Cassiano dal Pozzo (1588-1657), que visitará la fundación filipina en 1626, vendrá a señalar que la conocida bóveda del sotacoro del templo (fig. 20), una “capilla cuadrada en vuelta redonda”, es decir, una bóveda vaída cerrada mediante hiladas concéntricas que presenta, como particularidad que la singulariza, un rampante extraordinariamente plano, se había resuelto “alla francese”⁵¹. Pero si el erudito italiano pudo verse condicionado por el perfil rebajado de la bóveda, asociado con la “mala manera franciosa”, por lo menos, desde tiempos de Benvenuto Cellini (1500-1571)⁵², y objeto de atención preferente por parte de tratadistas franceses como de l’Orme⁵³, algunos arquitectos y teóricos galos del Seiscientos no serán tan inocentes. De manera interesada, activamente implicados en el proceso de construcción nacional puesto en marcha durante el reinado de Luis XIV, tratarán de apropiarse de la estereotomía moderna aplicada en fábricas como la escorialense, y presentando su utilización al servicio de una arquitectura “a la antigua” o “a la italiana” como una característica propiamente francesa, terminarán propiciando la aparición de nociones como la de *architecture classique à la française*, en buena medida vigente⁵⁴.

Por el contrario, las apreciaciones de Arfe, en las que volvía a relacionarse la falta de sujeción a la norma y la exuberancia decorativa con “lo francés”, aunque se hiciese señalando hacia fuentes y modelos impresos, acabarán generando una particular concepción de “lo francés” en la arquitectura española del Quinientos⁵⁵, de la que derivan conceptos como el de “Renacimiento a la francesa”, utilizado por la historiografía española primero⁵⁶, y adoptado por la de otras regiones europeas después⁵⁷, tratando de analizar

⁴⁹ La información transmitida por el propio Louis de Foix a Jacques-Auguste de Thou (1553-1617), terminará siendo recogida por Claude Perrault (1613-1688) en el prefacio de su traducción de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio, publicada por primera vez en 1673 (MARIAS, 2005, pp. 25-26). Sobre el personaje, véase Claude GRENET DELISLE, *Louis de Foix, horloger, ingénieur, architecte de quatre rois*, Bordeaux, Fédération historique du sud-ouest, 1998; David BUISSET, *Ingénieurs et fortifications avant Vauban: l’organisation d’un service royal aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, CTHS, 2002, pp. 16-21. Nuevos datos sobre el maestro, en Sophie FRADIER, “Les frères Souffron (vers 1554-1649). Deux architectes ingénieurs entre Guyenne et Languedoc, au temps de l’annexion de la Navarre”, Tesis Doctoral, Toulouse, Universidad de Toulouse, 2016, pp. 214, 219-220, 234-235, y 250.

⁵⁰ Sobre el faro, véase Jean GUILLAUME, “Le phare de Cordouan, ‘merveille du monde’ et monument monarchique”, *Revue de l’art*, 8 (1970), pp. 33-52.

⁵¹ MARIAS, 2005, pp. 27-28. Sobre la geometría de la bóveda, véase Ana LÓPEZ MOZO, “Planar vaults in the Monastery of El Escorial”, en S. Huerta (ed.), *Proceedings of the First International Congress of Construction History* (Madrid, 20th-24th January 2003), Madrid, Instituto Juan de Herrera, SEDHC, ETSAM, A. E. Benvenuto, COAM, F. Dragados, 2003, vol. II, pp. 1.330-1.334.

⁵² En este caso, Cellini hacía referencia al formato en *anse de panier* de la Puerta dorada de Fontainebleau, que, a su juicio, “era grande e nana, di quella lor mala maniera franciosa; la quale era l’apritura poco piú d’un quadro, e sopra esso quadro un mezzo tondo istiaciato a uso d’un manico di canestro” (Benvenuto CELLINI, *Vita*, Turín, Einaudi, 1973, lib. II, XXI, p. 312). Sobre el uso generalizado de la bóveda rebajada en la arquitectura francesa de la Edad Moderna, véase Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L’architecture à la française. Du milieu du XV^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, París, Picard, 2001, pp. 139-146.

⁵³ De l’Orme dedicará una atención especial tanto a las construcciones en *anse de panier* en madera (Philibert DE L’ORME, *Novvelles inventions pour bien bastir et a petits fraiz trovvees n’agveres par Philibert de l’Orme lyonnais, architecte, conseiller & almonier ordinaire du Seu Roy Henry, & abbé de S. Eloy iez Noyon*, París, De l’Imprimerie de Frédéric Morel, 1561, II, ff. 37 r-53 v), cuanto a la *voute toute ronde*, & *surbaissée en façon de four*, esto es, en carpanel (DE L’ORME, 1567, IV, XV, ff. 117 r-118 v).

⁵⁴ MARIAS, 2005, pp. 26-27.

⁵⁵ CHUECA GOITIA, 1953, pp. 318-321; MARIAS, 1989, pp. 447-448.

⁵⁶ GÓMEZ MARTÍNEZ, 2001; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, 2007; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Renaissance à la française dans le Quinientos aragonais”, en J. Lugand (éd.), *Les échanges artistiques entre la France et l’Espagne (XVe-fin XIXe siècles)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2012c, pp. 55-81.

⁵⁷ Marco Rosario NOBILE, “Rinascimento alla francese: Gabriele Licciardo, architettura e costruzione nel Salento della metà del Cinquecento”, *Artigrama*, 30 (2015), pp. 193-219.

de manera diferenciada aquellas manifestaciones artísticas –fundamentalmente de naturaleza arquitectónica– realizadas a lo largo del siglo XVI, bien por maestros franceses, bien siguiendo modelos galos, que vendrían a distinguirse –y en consecuencia, a caracterizarse– por un exorno desbordante, construido sin atender a la normativa clásica, conformado, entre otros muchos, por algunos elementos de morfología arquitectónica, como microarquitecturas, arquitecturas aéreas o soportes antropomorfos.

Al final, la diferente percepción, lectura, comprensión y conceptualización de “lo francés” en la arquitectura de la Edad Moderna a un lado y al otro de los Pirineos parece venir a evidenciar

que, a la postre, consciente o inconscientemente, somos nosotros, quienes, desde nuestras realidades, y desde nuestras propias capacidades cognitivas e intelectuales, podemos acabar contribuyendo, de manera inquietantemente decisiva, a levantar fronteras, quizás solo aparentemente insalvables, allí donde nunca existieron. La responsabilidad, parece ser nuestra.



Fig. 20. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, bóveda del sotacoro de la iglesia (Javier Ibáñez Fernández).

JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ es Doctor en Historia del Arte y Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Sus investigaciones se han centrado en el estudio de la arquitectura aragonesa del Quinientos, prestando una atención especial a diferentes aspectos, como la organización del trabajo, las técnicas constructivas, las tipologías arquitectónicas, el ornato, la aportación francesa al desarrollo de las artes a lo largo del periodo, y más recientemente, a sus propias raíces medievales; lo que le ha llevado investigar la renovación del Gótico final en la península ibérica y sus consecuencias, que alcanzan –y permiten comprender mejor– la realidad arquitectónica hispana del siglo XVI.

Ha sido el IP del Proyecto de Investigación I+D “Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y catalogación (HAR2014-54281-P)”, y lo es ahora del Proyecto de Investigación I+D “Los diseños de arquitectura de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XVII y XVIII. Inventario y catalogación (HAR2017-85523-P)”, ambos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad. Director de la revista *Artigrama* del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, forma parte de diferentes comités científicos y editoriales.

Email: jif@unizar.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9671-2947>