

14° CEHA

ACTAS DEL XIV
CONGRESO NACIONAL
DE HISTORIA DEL ARTE

MÁLAGA, DEL 18 AL 21
DE SEPTIEMBRE DE 2002

correspondencia e integración de las artes



Isidoro Coloma Martín
Teresa Sauret Guerrero
Belén Calderón Roca
Raúl Luque Ramírez
(editores)

TOMO III
VOLÚMEN II

14º CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

Correspondencia e integración de las Artes

Málaga, del 18 al 21 de Septiembre de 2002



Isidoro Coloma Martín

Sección 6ª:
Teresa Sauret Guerrero
Belén Calderón Roca
Raúl Luque Ramírez
(Editores)
Tomo III. Volúmen 2

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga
Fundación Unicaja

Málaga, 2006

© DE LOS AUTORES

© DE ESTA EDICIÓN: Departamento de Historia del Arte

EDITA: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga y Fundación Unicaja.

COORDINACIÓN TOMO III, Volúmen 2: Isidoro Coloma Martín. Sección 6ª: Teresa Sauret Guerrero,
Belén Calderón Roca, Raúl Luque Ramírez.

IMPRIME: Imagraf Impresores, S. A.

DISEÑO DE CUBIERTA: Sonia Ríos Moyano.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Belén Calderón Roca y Raúl Luque Ramírez.

ISBN: 84-688-9320-3

D.L.:MA-566-06



EL RETABLO DE LA SACRISTÍA MAYOR DE LA CATEDRAL DE MONDOÑEDO

FRANCISCO JAVIER NOVO SÁNCHEZ
Universidad de Santiago de Compostela

En la pared oriental de la sacristía mayor de la Catedral de Mondoñedo se ubica, sobre la cajonería allí emplazada, el último de los retablos barrocos fabricados en dicha Basílica, el cual es objeto de estudio de la presente comunicación. Se ejecuta poco antes de 1773, pues entre dicho año y 1776 se pagan 440 reales a José Francisco de Terán¹ por tres de los cuatro lienzos de que consta su programa iconográfico, representando a San Juan Evangelista, Santa María Magdalena y la escena de la Piedad².

¹ La primera referencia sobre este pintor y tracista leonés se remonta a 1761. En dicho año, cuando se hallaba trabajando en la Catedral de Astorga, es requerido por el Cabildo de la Catedral de Lugo para que redacte un informe sobre el estado ruinoso de la capilla mayor, labor que realiza en 1762 (cfr. GARCÍA ALCAÑIZ-YUSTE, J.: *Arquitectura del Neoclasicismo en Galicia*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, pág. 134). En 1763 se encuentra trabajando para la Catedral de León, tras haber pasado por la de Oviedo (cfr. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: "El lenguaje pictórico mariano de la capilla mayor de la Catedral de Mondoñedo", *Adaxe*, 7, Universidade de Santiago de Compostela, 1991, pág. 44). En 1766 se halla de nuevo en la Basílica asturicense, diseñando un nuevo Monumento de Semana Santa [Archivo Histórico Provincial de León, Protocolos Notariales de Astorga, Francisco Javier Molina, 1766, fol. 558. Cit. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: *Un siglo de pintura gallega (1750-1850)*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 1991, 107-108. Tesis Doctoral inédita]. Cuando aún no había cumplido su compromiso con la catedral leonesa se solicita su presencia una vez más en la Catedral lucense para pintar la bóveda de la renovada capilla mayor (Archivo de la Catedral de Lugo, Libro 17º de Actas Capitulares, fol. 188. Cit. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: "Pintar, una actividad dificultosa en la Galicia de la segunda mitad del siglo XVIII", en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte "El Arte Español en Épocas de Transición"*, II, León, Universidad de León, 1994, págs. 75-76). En 1768 recibe 6.000 reales por vía de gratificación por haber llevado a cabo el encargo a plena satisfacción del Cabildo (cfr. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: "Pintar...", *op. cit.*, 76).

² Archivo de la Catedral de Mondoñedo (A.C.M.), Libro 3º de Fábrica (1743-1797), fol. 242r.

El cuarto óleo, atribuido por nosotros a Manuel Vicente Vidal y Aguiar³, muestra a San Pedro Penitente. Asimismo se remuneran a Terán, a la par que las pinturas del mueble en cuestión, 958 reales por, entre otras labores pictóricas menores, dorar los marcos de las cuatro telas⁴.

No hay que descartar la hipótesis de que la referida obra pertenezca al maestro leonés, puesto que entre 1769 y 1773 concentra en su persona buena parte de la actividad artística de la Catedral de Mondoñedo⁵. Entre 1779 y 1782 el Cabildo abona 5.167 reales por, entre otros encargos secundarios, el coste de la policromía administrada a la mazonería⁶.

³ En la parte inferior derecha del cuadro puede leerse “Vida[!] fe[ci]t”. Este maestro, vecino de la villa de Viveiro, es un auténtico desconocido, pues tan sólo se conocen unas pocas noticias aisladas de su vida y actividad profesional, aparte de la que nos ocupa. En 1767 contrata en 4.600 reales, en compañía del también pintor Manuel Moure, la policromía del retablo de Nuestra Señora de los Dolores de la capilla de la Venerable Orden Tercera, incluida en el convento de San Francisco de dicha villa. Archivo Histórico Provincial de Lugo (A.H.P.L.), Protocolos Notariales, Distrito de Viveiro, Jacinto Antonio Caxete, 1767. Cfr. COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932, pág. 650].

En este mismo año su mujer, Margarita Arias Vázquez y Teixeira, lo apodera para que en su nombre pueda acudir a los tribunales para defender sus intereses económicos, A.H.P.L., Protocolos Notariales, Distrito de Viveiro, Juan Rodríguez Vizoso, 1767. Se trata de una copia del documento referenciado, ubicado en el protocolo del escribano mindoniense Luis Francisco de Allegue y ocupando los folios 82r-83v).

En 1770 extiende una carta de pago a favor de los Terceros franciscanos de Viveiro por el precio del retablo señalado, A.H.P.L., Protocolos Notariales, Distrito de Viveiro, Jacinto Antonio Caxete, 1770. Cfr. COUSELO BOUZAS, J.: *Op. cit.*, pág. 650].

Finalmente, en 1775 utiliza el poder que le había dado su esposa ocho años antes para vender una heredad sembrada de centeno de dos “ferrados” a Juan de la Vega y Río, vecino de la ciudad de Mondoñedo. A.H.P.L., Protocolos Notariales, Distrito de Mondoñedo, Luis Francisco de Allegue, 1775, fols. 84r-85r.

⁴ A.C.M., Libro 3º de Fábrica (1743-1797), fol. 242r.

⁵ En 1769 ajusta en 44.000 reales la fabricación del retablo mayor, según una traza propia, valiéndose para ello de dos escultores y entalladores lucenses, Agustín Baamonde y Juan Riobóo, y un tercero mindoniense, José de Castro y Andrade, A.H.P.L., Protocolos Notariales, Distrito de Mondoñedo, Luis Francisco de Allegue, 1769, fol. 2r-v).

Entre 1770 y 1773 recibe, entre otras partidas de menor importancia, 52.000 reales por la policromía de dicho retablo, 9.000 por la traza y coloración de los púlpitos, 2.500 por “*el pedestal, coronación, dorado y pintura de la rexa de la capilla maior*”, 300 por los atriles -en forma de águila- de dichos púlpitos, 6.300 por “*lo que añadió al retablo de la capilla maior, respecto de las trazas que avía formado*” y 21.000 por las pinturas de las bóvedas de la capilla mayor y del crucero. A.C.M., Libro 3º de Fábrica (1743-1797), fols. 217v-225r. Cit. COUSELO BOUZAS, J.: *Op. cit.*, 629].

Su estancia en Mondoñedo dura aproximadamente hasta julio de 1773, pues a principios de dicho año es reclamada su presencia en la Catedral de Astorga, que le había nombrado recientemente Maestro de Obras, para “*el reconocimiento, traça e ydea de varias obras que tenemos pendientes, en especial una nueva sacristía que está para empezarse*”, A.C.M., Libro 3º de Cartas (siglo XVIII), fol. 19].

⁶ A.C.M., Libro 3º de Fábrica (1743-1797), fol. 282r. Tales trabajos menores consistieron en la pintura de la puerta de la sacristía y de una peana para una imagen de Nuestra Señora de los Perdonees, así como la coloración del basamento y parte del dorado de la coronación de la reja del coro.



1. Retablo de la Sacristía Mayor de la Catedral de Mondoñedo. José Francisco de Terán (?) Ca. 1769-1773.



2. San Pedro Penitente. Manuel Vicente Vidal y Aguiar (?). Ca. 1773.

Diseño arquitectónico, lenguaje ornamental y policromía

Consta verticalmente de predela, cuerpo único y ático y su planta es totalmente rectilínea⁷[1]. El banco presenta tres entrepaños rectangulares, siendo el central más ancho que los laterales, los cuales se encuentran divididos por dos parejas de netos ahuecados de diferente traza. En la parte superior de tales recuadros se sitúan dos peanas cónicas y una tercera campaniforme construida mediante la superposición de placas. Las tres calles del cuerpo coinciden en anchura con dichos paneles, y en cada una de ellas se abre una caja rectangular, destacando la central además por su altura. Tales hornacinas quedan separadas por dos estípites e igual número de pilastras, ubicándose los primeros en el interior y las segundas en los extremos. A los costados se adhieren aletones de formas curvilíneas. Encima del expresado cuerpo se dispone el entablamento, con un arquitrabe y un friso que existen únicamente encima de los intercolumnios laterales, ya que el arco del nicho del medio trasvasa el espacio que deberían ocupar tales elementos. Por el contrario, la cornisa es corrida, aunque no muy destacada. El ático aparece centralizado

⁷ Respecto de la evolución del retablo barroco español véanse las síntesis de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *El retablo barroco*, Madrid, 1992; y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993.



3. San Pedro Penitente. Johann Georg Rothbletz. 1ª 1/2 s. XVIII.



4. San Juan Evangelista. José Francisco de Terán. Ca. 1773.

por una caja de arco escarzano, el cual es tan rebajado que parece adintelado. Tal hornacina se emplaza entre dos machones y otros tantos aletones avolutados, sobre cuyas roscas se alzan sendos pináculos. El catálogo de motivos decorativos incluye cartelas, hojarasca, sartas frutales, volutas arriñonadas, rocallas, paños colgantes, conchas, guirnalda, resalte geométricos y placas. Por medio de la policromía se busca imitar mármoles y jaspes, dominando los ocre y el azul, quedando el oro reducido a la mínima expresión⁸, excepción hecha de los marcos de los lienzos, cuyo dorado es, como ya se ha señalado, anterior a la coloración del resto del retablo.

Programa iconográfico

En el centro del cuerpo del retablo se inserta un lienzo de San Pedro Penitente, afligido tras haber sido desleal a su Maestro⁹ [2].

⁸ Con referencia a esta clase de policromía consúltense las aportaciones de GÓMEZ MORENO, M.^a E.: *La policromía en la escultura española*, Madrid, 1943; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "La policromía en la escultura castellana", *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953, 295-312; y RIVAS CARMONA, J.: *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*, Córdoba, 1990.

⁹ Sobre este tema véanse SCHILLER, G.: *Iconography of christian art*, vol. 2, London, 1972, págs. 58-60; RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, I, 2, Barcelona, 1996, págs. 455-459; y MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 2001, págs. 70-75.



El pasaje del arrepentimiento se desarrolla en un ambiente rocoso, probablemente a la entrada de una cueva. El pedregal se acompaña de unos pocos árboles y matorral, localizados en último término. En el plano inmediato, ocupando buena parte de la composición, se encuentra el apóstol, en una postura genuflexa. A la testa calva, la barba corta y los pies descalzos, caracteres físicos habituales de su iconografía, se suman el gesto facial implorante y las manos en actitud de oración propias de un penitente. Sus ropas son las usuales de un apóstol, con una túnica remangada y ceñida al talle, abierta a la altura del pecho, y un manto colocado sobre la espalda, recogido con el brazo derecho y la pierna izquierda. Su petición de perdón ha sido atendida, puesto que la luz que entra por la parte superior de la escena así parece indicarlo. Le acompañan tres de sus atributos más frecuentes: detrás de él, dos llaves cruzadas sujetas por un lazo, que recuerdan la fundación de la Iglesia y la institución del Papado en su persona¹⁰; delante, el libro abierto de las Sagradas Escrituras, ante el que implora; y, en último plano, el gallo, que evoca la Negación, motivo por el cual pide clemencia¹¹. Entre los múltiples grabados que Vidal ha podido emplear pudo figurar uno de Johann Georg Rothbletz [3]. En la paleta cromática abundan los ocres, amarillos y azules, con algún toque de rojo, blanco y gris. La mayor incidencia de la luz en la imagen del primer obispo de Roma y en el trío de distintivos mantiene oscurecida el resto de la composición, y a su vez crea zonas de claroscuro allí donde existe claridad, de ahí que los colores presenten gradaciones tonales.

En la caja del evangelio, a la derecha del príncipe de los apóstoles, se encaja un óleo de San Juan Evangelista [4]. Está de pie sobre una superficie pétreo, en medio de un marco natural del que es posible divisar un árbol y ocupando un buen trecho del plano más cercano al espectador. Mira hacia arriba con gesto devoto, en tanto que junta sus manos, levemente ladeadas, a la altura del pecho en actitud de plegaria, lo que indica que la pauta gráfica empleada por Terán bien pudo ser un grabado de la Crucifixión. El nimbo que rodea su cabeza hace referencia a su santidad. La juventud que tradicionalmente se le viene atribuyendo a San Juan se refrenda en su cabello corto y la sombra de la barba. La indumentaria que porta es la ordinaria de un apóstol: una túnica corta, atada a la cintura y despejada en el pecho, dejando al descubierto parte del tórax y de las piernas, y un manto colocado sobre el hombro diestro, parte del cual cae por la espalda hasta el suelo, quedando recogida la otra parte con el brazo derecho. El águila situada detrás es uno de sus símbolos característicos y alude a su labor de evangelista. La gama colorista consta básicamente de ocres, azules y rojos. Los tonos que poseen las vestiduras

¹⁰ Concerniente a la figura de San Juan consúltense el estudio de RÉAU, L.: *op. cit.*, t. II, vol. 4, 1997, págs. 186-199.

¹¹ Jesús, de camino al Monte de los Olivos con sus discípulos, vaticina que Pedro le será infiel tras el apresamiento: "... *En verdad te digo que esta misma noche, antes que el gallo cante, me negarás tres veces...*". Mt. 26, 34.



5. Santa María Magdalena. José Francisco de Terán. Ca. 1773.



6. Piedad. José Francisco de Terán. Ca. 1773.

y el cuerpo de San Juan, así como el ave, se hallan matizados como consecuencia del reflejo lumínico.

Al otro lado del lienzo central, en la hornacina de la epístola, se incrusta una tela que representa a Santa María Magdalena¹² [5]. Pocos son los rasgos que la distinguen de San Juan, entre los cuales cabe señalar la diferente posición de las manos, pues con la derecha sujeta contra el pecho la trenza de su pelo, orientando la izquierda hacia el Santo Bálsamo, dispuesto en el suelo. Se cubre con idénticos atavíos, sin embargo su túnica es más larga y cae hasta los pies. Asimismo, tanto el juego lumínico como los colores administrados son semejantes, si bien el rojo se sustituye por el anaranjado. Al igual que el San Juan, también es probable que la Magdalena se haya extraído del mismo o de otro grabado de Cristo crucificado.

El evangelista y la pecadora orientan sus miradas hacia la Piedad¹³ que preside el ático [6]. La Virgen y Cristo se adueñan de un trecho considerable del primer plano, pudiendo verse detrás de ellos parte del madero vertical de la Cruz. El rostro de María exterioriza a la vez el lógico dolor huma-

¹² En torno a la iconografía de la Magdalena véanse RÉAU, L.: *Ob. cit.*, t. I, vol. 2, 339-343; y MÂLE, É.: *op. cit.*, págs. 72-74.

¹³ Acerca del tema de la Piedad se han manejado los trabajos de TRENS RIBAS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Editorial Plus Ultra, 1947, págs. 204-222; SCHILLER, G.: *Ob. cit.*, págs. 179-181; y RÉAU, L.: *Ob. cit.*, t. I, vol. 2, 111-116.



7. Piedad. Anónimo. 3º 1/4 s. XVIII.

no por la muerte de su vástago y el regocijo contenido de encontrarse ante el Hijo de Dios y saber que ha cumplido la misión que le fue encomendada por el Padre. Dicha divinidad es compartida con su Madre, la cual se evidencia a través del resplandor y el nimbo que rodean su cabeza. Nuestra Señora viste una túnica, que descubre la parte superior del pecho y el brazo derecho, y un manto con el que tapa la cabeza. A sus pies se dispone el cuerpo exánime y mórbido del Mesías, con las piernas flexionadas, el



torso ligeramente incorporado y el costado herido por la lanza de Longinos, cuyos brazos son sujetados con la pierna derecha y la mano izquierda de la Virgen. Oculta su cuerpo bajo la cintura con un amplio sudario que se esparce por el suelo. En la parte inferior izquierda se encuentra el letrero que coronaba la Cruz y lo proclamaba rey de los judíos. Terán manejó a la hora de abordar el tema un grabado español del tercer cuarto del setecientos, representando un grupo escultórico ejecutado por Francisco Salzillo para la iglesia parroquial de la localidad alicantina de Dolores [7]. El espectro tonal de este episodio de la *vita Mariae* es parejo al que presentan los otros tres lienzos estudiados, ya que va desde los ocre al blanco, pasando por el azul. Tampoco hay novedades tocantes a la luz, pues se orienta hacia los dos protagonistas, con especial atención a la figura de Cristo muerto, generando de este modo importantes zonas de contraste.

Estamos ante un retablo que es digno exponente del período de transición del modelo barroco al neoclásico, si bien predominan los rasgos del primero, entre los que cabe destacar el uso de estípites y de figuras decorativas de la etapa final del estilo. Únicamente la policromía cumple el precepto de la Ilustración respecto de la nobleza y duración del material a emplear en los retablos, promovido desde la Corte de Carlos III y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aunque en el caso que nos ocupa tal uso sea por simu-

lación¹⁴. Las pinturas analizadas muestran dos escenas y otros tantos personajes relacionados con la Pasión y Muerte de Cristo y, por extensión, con la Redención. El mensaje iconológico que, a nuestro entender, se pretende transmitir es que la Salvación se logra tras la expiación de las faltas, es decir por medio del sacramento de la Penitencia. Dicha iconografía pudo concebirse como punto de referencia para los presbíteros que a diario se revisten en tal estancia, animando al acto de contrición. Este dogma de la Iglesia de Roma, tan denostado por la Reforma y defendido a ultranza por la Contrarreforma, queda patente en el retablo mindoniense a través de la presencia de San Pedro, bajo la advocación de un penitente, y se refuerza con la de la Magdalena¹⁵. El concepto de *pathos*, muy valorado a partir del Concilio de Trento e inherente al arrepentimiento, es común a los cuatro lienzos. En consecuencia, el mueble se mantiene fiel, tanto desde el punto de vista estructural y decorativo como, sobre todo, iconográfico, al espíritu barroco¹⁶.

Su estado de conservación es aceptable, al menos en lo tocante a la mazonería, sin embargo habría que alisar los pliegues y reparar las desconchaduras de las telas, las cuales presentan diverso nivel de degradación. También sería necesaria una limpieza de las mismas, a continuación de la cual se podrían aportar más datos sobre el programa iconográfico y la calidad y cantidad de los colores utilizados.

¹⁴ Sobre este aspecto véanse MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Problemática del retablo bajo Carlos III", *Fragmentos*, 12-14, junio de 1988, págs. 33-43; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El Neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos*, 12-14, junio de 1988, págs. 115-127.

¹⁵ Respecto a la relación entre ambos personajes bíblicos y dicho sacramento véase MÁLE, É.: *op. cit.*, 70-75.

¹⁶ Concerniente a la relación entre Contrarreforma y Barroco véanse WEISBACH, W.: *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1942; CAÑEDO ARGÜELLES, C.: *Arte y Teoría. La Contrarreforma y España*, Oviedo, 1982; SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1985; y MÁLE, É.: *op. cit.*

ÍNDICE

SECCIÓN 6ª.

TESIS Y PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN EN CURSO

PRESENTACIÓN MESA 6ª. Teresa Sauret Guerrero..... 1

SECCIÓN SEXTA..... 7

PONENCIA

Tesis y proyectos de investigación en curso. Domingo Sánchez Mesa Martín..... 9

COMUNICACIONES..... 15

El festival de cine de Huesca. Análisis histórico y evolución. Jorge Arruga Sahún..... 17

La memoria del olvido: La pintura mural de fachada. Análisis y valoración patrimonial de dos ciudades: Málaga y Roma. Eduardo Asenjo Rubio 25

Monasterios y conventos en España como espacios museísticos. Teresa Blanco Bascuas..... 39

La plaza Vázquez de Molina en el siglo XVI. Mª de los Ángeles Bordés Poveda..... 49

Patrimonios compartidos. conocimientos y técnicas aplicadas al patrimonio arquitectónico y urbano de los siglos XIX y XX, en el Mediterráneo. Antonio Bravo Nieto y Rosario Camacho Martínez..... 59

Bases para una sistematización de las fuentes documentales y gráficas para el estudio de la historia de las artes plásticas y de la fotografía en Baleares entre 1890 y 1980. Catalina CantarellaS Camps, Francisco Falego Folgoso, Francisca Lladó Pol, María José Mulet Gutierrez y Jaume Reus Morro..... 73

El vidrio medieval (siglos XIV-XV) y su problemática. Miquel Àngel Capellà Galmés. 83

La escultura funeraria de Josep Campeny Santamaría. (Igualada 1958- Barcelona 1922). Lidia Catalá Bover..... 93

La fortuna crítica del retablo mayor de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona. Mariona Fernández Banqué..... 107

Sobre la imagen crítica en la España del siglo de oro. Cristina Fontcuberta i Famadas. 119

Aportación al conocimiento de la estancia española de A. Mitelli y A. M. Colonna, 1658-1662. David García Cueto..... 131

<i>José Nicolás de Azara y la arquitectura. Una vía más de la entrada del Neoclasicismo Catalunya.</i> Esther García Portugués.....	143
<i>Santiago Sanguinetti Gómez (1875-1930): biografía de un arquitecto.</i> Emilia Garrido Oliver.....	159
<i>La arquitectura de los años cincuenta en Badajoz.</i> José Manuel González González....	165
<i>Monasterios benedictinos en Aragón durante la Edad Moderna (siglos XVII-XVIII). Historia, arquitectura y arte.</i> Natalia Juan García.....	173
<i>Arquitectura conventual en Cuenca en el medievo.</i> M ^a José López Rubio.....	181
<i>Las biblias de Ripoll y Rodes: un corpus de la tradición iconográfica Alto-Medieval.</i> Carles Mancho, Mila Gros Guardia, Manuel Castañeiras, Inmaculada Lorés y Jordi Camps.....	195
<i>Escritura y modelo de representación en el cine de Antonioni.</i> Ana Melendo Cruz.....	201
<i>Estudio sobre el patrimonio artístico de la familia noble catalana Saudín (1628-1814)</i> Conxita Mollfulleda Viñallonga.....	213
<i>Aproximación a la arquitectura industrial gaditana del siglo XIX.</i> Ana M ^a Morales Partida.....	227
<i>El retablo de la sacristía mayor de la catedral de Mondoñedo.</i> Fco. Javier Novo Sánchez.....	239
<i>Rothko, sensación y concepto.</i> Fco. Javier Pantoja Ferrari.....	247
<i>Uso y función de la arquitectura religiosa: la liturgia como generadora y condicionante de la topografía eclesial.</i> Pablo J. Pomar Rodil.....	259
<i>Historia de la protección de los bienes muebles: consideraciones previas.</i> Victoria Quirosa García.....	273
<i>El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a la Restauración.</i> Germán Ramallo Asensio.....	277
<i>“Hablando con las piedras”. Esculturas y espacios públicos: una observación.</i> Isabel Rozey Arranz.....	283
<i>Promotores de las escuelas de dibujo en Cataluña a finales del siglo XVIII y principios del XIX: espíritu ilustrado y factores económicos.</i> Beatriz Sánchez García	295
<i>La arquitectura del Renacimiento en Trujillo.</i> Francisco Sanz Fernández.....	305
<i>La escultura del País Vasco en los años 80.</i> Íñigo Sarriugarte Gómez.....	317
<i>Génesis de la teoría del barroco andaluz.</i> Ana Serrano Hernández.....	335
<i>La recepción de Diego Rivera en España en torno al Quinto Centenario del Descubrimiento de América.</i> Rosa Tarroja Marco.....	343
<i>La mujer en las academias de Bellas Artes de Andalucía, siglo XIX.</i> Matilde Torres López.....	355
<i>Entrevista a Eugénia Balcells: “El Arte ha perdido la integración con la cultura general, ha perdido el diálogo”.</i> Xavier Triadó Subirana.....	363
<i>La Navidad en las artes plásticas del barroco español. Lo culto y lo popular en la representación de un misterio.</i> Fco. Manuel Valiñas López.....	373
<i>La fotografía como documento social en la Murcia de la posguerra: la obra de Juan López Hernández (1940-1960).</i> José Fernando Vázquez Casillas.....	385
<i>Pintura Tardogótica en Lleida y su área de influencia: Pere García de Benavarrí, Pere Espallargues y el Maestro de Vielha.</i> Alberto Velasco González.....	397