

DIEGO DOMÍNGUEZ MONTERO

**TRAZAS, MUESTRAS Y MODELOS DE ARQUITECTURA EN CASTILLA:
ANTIGUA ARCHIDIÓCESIS DE TOLEDO, Y DIÓCESIS SUFRAGÁNEAS
DE SIGÜENZA Y CUENCA, ENTRE LOS SIGLOS XV Y XVI**

Marzo de 2023 [Director: Dr. Javier Ibáñez Fernández
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del Tribunal

Presidenta: *Dra. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano (Universitat de València)*

Secretaria: *Dra. M.^a José Tarifa Castilla (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dr. Alfredo J. Morales Martínez (Universidad de Sevilla)*

Con nuestra tesis doctoral, hemos pretendido contribuir, en parte, a resolver un vacío historiográfico, así como a responder a un deseo, manifestado en el seno de la comunidad científica, que apelaba a la voluntad de los investigadores de la Historia de la Arquitectura por aportar conocimiento sobre un tema prácticamente ignorado por la historiografía, el de las *trazas, muestras y modelos*. Partiendo de este planteamiento inicial, y merced al Proyecto I+D *Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y catalogación* (HAR2014-54281-P), dirigido por el Dr. Javier Ibáñez Fernández, Catedrático de Historia del Arte, que culminó con la publicación de un extraordinario catálogo de *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, la tesis quedó delimitada en un espacio y en un tiempo concretos, las antiguas geografías diocesanas de Toledo, Sigüenza y Cuenca desde las postrimerías del Medioevo hasta alrededor del año 1600.

Las primeras aproximaciones confirmaron nuestras sospechas acerca de la escasa conservación de instrumentos de representación gráfica, especialmente los de raíz gótica, lo que obligó a establecer dos objetivos prioritarios. Por un lado, había que localizar todos los dibujos —sin condicionamientos estilísticos— realizados sobre papel o pergamino entre el *Cuatrocientos* y el *Quinientos*, tanto los que ya hubieran sido publicados como los nuevos que pudieran haber permanecido inéditos, para armar un corpus de diseños y acometer su inventario y catalogación. Y, por otro lado, debíamos analizar e interpretar las referencias a los dibujos —que en su mayoría no han llegado hasta la actualidad— contenidas en las fuentes, como paso necesario para comprender mejor la evolución de la representación gráfica en Arquitectura —y restantes artes— durante el periodo señalado. El riguroso trabajo de campo efectuado en los archivos —catedralicios, diocesanos, parroquiales, nobiliarios, estatales, provinciales y municipales— permitió entrar en contacto con una gran cantidad de documentación, de naturaleza tipológica muy diversa, en la que se recogía un elevado número de menciones a los instrumentos gráficos, y también a los modelos volumétricos y maquetas de arquitectura del periodo propuesto. Además, pudimos descubrir que al conjunto de referencias de archivo —una parte de ellas conocidas, que han sido nuevamente

localizadas y transcritas, y otras muchas que se presentan inéditas— nunca antes se le había tratado de dar una lectura global, ni tan siquiera se había trabajado de forma particular para cada diócesis, lo cual evidenció la pertinencia de formar un corpus documental y cruzar los datos con vistas a afrontar la redacción de los apartados de la tesis organizados en cuatro grandes bloques.

Así pues, en el primero, además de la hipótesis de trabajo, los objetivos, las fuentes y la metodología, se aborda la dimensión del encargo artístico, atendiendo a los clientes —preferentemente eclesiásticos, aunque también de la realeza, de la nobleza e instituciones públicas o privadas— y a los profesionales —sobre todo maestros de cantería, entalladores e imagineros, además de artífices de otras disciplinas artísticas—; pero también el papel que jugaron los dibujos de proyecto en el momento en que se rubricaban los acuerdos y quiénes podían custodiarlos. De este modo, pudimos avanzar que los primeros gráficos documentados en la segunda mitad del siglo XV, además de que son tardíos —si se compara con la realidad de otras zonas peninsulares—, se debieron a la mano de algunos de los maestros ultrapirenaicos que trabajaron en el taller catedralicio de Toledo.

En el segundo bloque, se expone la diferencia radical que existe entre los gráficos que se rasguñaron al pie de las obras —con mayor peso las levantadas en piedra— y que cubrían una función esencialmente operativa —las conocidas trazas de estereotomía— ya desde la Baja Edad Media; respecto de los que se entintaron con una intencionalidad distinta, la de proyectar o documentar la Arquitectura en los ámbitos de la contratación y registro de obras, que son en los que se han basado las investigaciones. Por esta razón, se lleva a cabo una caracterización de los dibujos —a partir de los soportes, las técnicas, las vistas, los colores y rellenos, las sombras, las cotas y anotaciones, y las escalas empleadas—; se ofrece un razonamiento de los términos, los conceptos y los instrumentos gráficos —*muestra/ demuestra, debuxo, patrón y pintura, traça/traza, planta forma y modelo*— a los que se pudo hacer referencia en la documentación histórica; y se comentan distintos aspectos relacionados no sólo con la proyección —como, por ejemplo, los precios a los que se pagaron los diseños o los gráficos que sirvieron para la concertación y consecución de ciertos encargos en el palacio del Infantado de Guadalajara— sino también con la ejecución —específicamente durante los traspasos y las tasaciones— de las obras.

El tercer bloque es el que se dedica, de manera monográfica, al análisis de los instrumentos de representación gráfica y dispositivos de arquitectura manejados en las catedrales de Toledo, Sigüenza y Cuenca. Al estudio pormenorizado de las referencias documentales a los dibujos —no conservados— en cada sede le precede una revisión de la historia constructiva del templo, la lectura de su planta y alzados, las inercias y novedades técnico-constructivas que se dieron —con especial atención a los abovedamientos— y una serie de datos relativos a las cuadrillas que trabajaron en los talleres catedralicios. Este esquema ha posibilitado ir más allá de la exposición aséptica de los ejemplos hallados en las fuentes, en tanto en cuanto se han reconocido los tipos, usos y funciones de los gráficos utilizados para la contratación de empresas arquitectónicas, decorativas y de dotación artística en el contexto evolutivo de las fábricas catedralicias. En

efecto, en no pocos casos se han propuesto vínculos entre diseños y obras a través de los posibles modelos tipológicos o formales —bien impuestos, bien seleccionados— y de los lenguajes artísticos materializados. Pero también se ha puesto el foco, de un lado, en los clientes —y su labor de promoción cultural— y, de otro lado, en los artífices, viendo qué trayectorias profesionales siguieron, los lugares en los que recalaron, para quienes trabajaron y los encargos que asumieron. De hecho, la tesis proporciona más información sobre las biografías, compromisos adquiridos y desempeño a la hora de representar gráficamente la arquitectura de profesionales como Juan de Baeza, Lorenzo de Trillo, Pedro de Toledo, Juan Campero *el Viejo*, Francisco de Baeza, Juan de Talavera, Alonso de Covarrubias, Juan de Borgoña, Pedro Martínez de Albiz, Diego Martínez o Pierres de la Chapela, entre otros muchos; así como de algunos integrantes de las sagas familiares que estuvieron vinculadas a los oficios de la construcción, como, por ejemplo, los Cueman de Bruselas, los Adonce, los Marquina, los Flórez, los Praves o los Vaca.

Por último, en el cuarto bloque se incorporan trece fichas catalográficas de los dibujos de arquitectura —civil y religiosa— que sí han llegado hasta nosotros. Si bien una parte de ellos ya habían sido publicados por los historiadores que nos han precedido, por su relevancia y trascendencia para alcanzar los objetivos previstos en esta tesis se decidió incorporarlos. La novedad que aportamos radica no sólo en que forman parte de un corpus de diseños en el que se incluyen aquellos inéditos que permanecían custodiados en los archivos, y que ahora por fin ven la luz; sino también en que es la primera vez que todos se estudian siguiendo un modelo de ficha en común, con criterios homogéneos y acordes a los utilizados en otros contextos del marco europeo de investigación.

Las fichas son las siguientes: el proyecto para la capilla de Alonso de Velasco —dedicada a Santa Ana— en el monasterio de Santa María de Guadalupe, de Egas Cueman, *ca.* 1464-1467; el dibujo de presentación, con una primera propuesta para la resolución del transepto y la cabecera, de la iglesia del convento de San Juan de los Reyes de Toledo, atribuido a Juan Guas, *ca.* 1478-1490; la copia de la *traza* con la distribución de espacios entre el colegio de San Ildefonso y el convento de San Francisco de Alcalá de Henares, adjudicado a Pedro de Gumiel, del año 1511; el proyecto para la iglesia parroquial de Aranzueque, *ca.* 1525-1534; la sección y la planta de la capilla funeraria de la iglesia del monasterio franciscano de San Antonio de Mondéjar, atribuidas a Nicolás de Adonce, *ca.* 1530-1560; el proyecto para una crujía del patio de invierno del palacio arzobispal de Toledo, de Alonso de Covarrubias, de 1541; el levantamiento parcial de la planta, con la proyección de las bóvedas, y las monteas de las mismas, de la iglesia de San Nicolás de Bari de Priego, dibujado por Francisco de Luna en 1543; el proyecto para la reforma del puente de Viveros sobre el río Jarama, firmado por Gaspar de Vega, de 1569; el proyecto para la ermita de San Sebastián en la localidad toledana de Cuerva, atribuido a Nicolás de Bargas, de 1570; el proyecto para la reforma y ampliación del puente de Villarta de los Montes, dibujado por Hernán González en 1573; el corte horizontal de la cabecera de la catedral de Toledo, con la localización de las capillas de San Ildefonso y de Santiago, adjudicado a Nicolás de Vergara *el Mozo*, de 1579; los proyectos para la media naranja del caracol que

da acceso al ochavo, y botarel, de la torre de campanas de la *dives toletana*, tanto el de Juan de la Riva como el de José Hernández Sierra, ambos de 1766; y el proyecto para la reconstrucción y consolidación de la catedral de Cuenca, que cuenta con una planta de los dos tramos más orientales de la nave central y el comienzo de los tramos de la nave colateral sur, probablemente de José Martín de Aldehuela, datado en 1767, así como un perfil norte-sur de la mitad meridional del cuerpo de naves, entintado por Ventura Rodríguez y fechado en 1768.

MARÍA PILAR FABO DEL CASO
**JUANA FRANCISCA RUBIO (1911-2008): COMPROMISO POLÍTICO Y
 OBRA ARTÍSTICA DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA**

Junio de 2023 [Directores: Dr. Vicente David Almazán Tomás (Universidad de Zaragoza) y Dr. Antonio Perla de las Parras (Universidad Nacional de Educación a Distancia)]

Miembros del Tribunal

Presidente: *Dr. José Luis Pano García (Universidad de Zaragoza)*

Secretaria: *Dra. María del Carmen García Alonso
 (Universidad Nacional de Educación a Distancia)*

Vocal: *Dra. Alicia Alted Vigil (Universidad Nacional de Educación a Distancia)*

Hoy en día, la gran mayoría de las sociedades están viviendo una auténtica revolución, un momento proclive en lo que se refiere a aquellas cuestiones que versan sobre la invisibilización, el silencio y el olvido que ha padecido la figura femenina a lo largo de la historia. Este trabajo de investigación, titulado *Juana Francisca Rubio (1911-2008): compromiso político y obra artística durante la Guerra Civil española*, tiene como objetivo fundamental contribuir al incremento en cuanto al número de perfiles de biográficos de género con el caso de estudio de la artista madrileña Juana Francisca Rubio, de carácter monográfico. Se demuestra que su compromiso político y artístico por su propia personalidad e idiosincrasia, superando el relato bibliográfico tradicional marcado por un sesgo ideológico androcéntrico y patriarcal. Es decir, el estigma con el que ha sido calificada: conocida única y exclusivamente por ser la esposa del gran artista de izquierdas José Bardasano.

La elección de esta línea temática radica en nuestro interés personal por la Guerra Civil española como conflicto bélico del pasado siglo XX, pero no bajo una perspectiva de la intrahistoria militar, sino desde la vida cotidiana de la población femenina; concretamente, una mujer artista junto al arte y la propaganda del momento. Además, en la memoria final del máster de Historia Contemporánea decidimos aunar los conocimientos adquiridos tanto artísticos como históricos en una revisión de los arquetipos femeninos en los carteles de la Guerra Civil y la primera posguerra, hasta 1945. Entre los ejemplos seleccionados al azar había