

supone un refugio de naturaleza, lo mismo que en las huertas de los conventos. Nada queda fuera de la mirada de Ibáñez en lo referente a estos palacios o casas principales: ornamentos, estructuras, usos, hasta precios y régimen jurídico. La vivienda debe considerarse como un todo y deben dejarse establecidos los contactos para estudios desde otros puntos de vista.

Pasa el autor revista a las descollantes casas principales del Burgos renacentista, entre las que destacan las de Iñigo de Angulo, Pedro de Miranda y del Conde de Castilfalé. La de los Miranda es un sapientísimo documento arquitectónico por el equilibrio de huecos y macizos, como permite apremiar el diseño que de la fachada principal se muestra.

Bien representada se halla la escultura civil por la diversidad de funciones: La Alhóndiga, el Hospital de la Concepción, el Colegio de San Nicolás y el Arco de Santa María. Testimonio de que la arquitectura no concebía la función social sin prestar atención al recipiente en que se alojaba. En pocos edificios como en el Colegio de San Nicolás reluce tanto el ideal de proporciones armónicas, teniendo el cubo por módulo. En cuanto al Arco de Santa María, ofrece esa imagen de «triunfo» renacentista, de que abundó el período, aunque con obras frágiles y perecibles, como hechas de madera y lienzo. Otros edificios bien conocidos, como el Hospital del Rey, son dechado de labor escultórica, como para prestigiar el plateresco burgalés.

Justificado se halla el recomponer la nómina de edificios civiles importantes que presentaba en el siglo XVI el caserío de Burgos, pues su función histórica es evidente, aparte de prestarse para una recomposición del aspecto general de la población.

Muy interesante es la inserción de un capítulo sobre urbanismo. Con densa información documental se alude al aspecto de calles y plazas, al plano y al alzado de los edificios. Es verdad que en cuanto a trama urbana sigue mandando la geografía, con el escenario natural del río Arlanzón y los pequeños ramales ondulantes, llamados «esguevas». Este Burgos renaciente, cuyo plano general nos ofrece el autor, permanecería inalterable hasta las radicales mudanzas del siglo XIX, en que se verifica la expansión por la orilla izquierda del Arlanzón y se eliminan las esguevas.

Sobre este libro de conjunto ya se puede edificar con firmeza la historia arquitectónica y urbanística de esta ciudad excepcional. La historia del arte no se escribe con adjetivos, sino con elementos tan substantivos y de peso como este libro, tesis doctoral del autor, cuya edición honra a la Caja de Ahorros Municipal de Burgos.—GUADALUPE RAMOS.

URREA FERNANDEZ, Jesús, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 572 pp., 173 láms.

El creciente interés que el arte del *Settecento* ha despertado en los medios científicos, obligaba a continuar la empresa iniciada por el profesor Pérez Sánchez, de catalogar la pintura italiana reunida en la nación española a partir de 1600. Fruto de ello es la obra que comentamos, verdadero esfuerzo de investigación, que ha requerido estudiar directamente las obras, escudriñar en archivos, consultar densísima bibliografía, la mayor parte de ella en lengua no española. Es de alabar que este tipo de investigación, tan tentador, haya sido realizado en el seno de la Universidad española.

Dificulta la tarea la inmensidad de piezas existentes o reseñadas, dispersas por los más insospechados parajes, aunque por lo común reconociendo una procedencia regia. Pues en la metodología del autor es precisamente la fijación del mecenas el primer elemento a tener en cuenta. Se comenta la escasísima preocupación de la Iglesia o la aristocracia por esta clase de arte, y no es necesario insistir tampoco en la inapetencia

de la burguesía. Es la casa real el gran cliente de la pintura italiana contemporánea. Es de advertir que en las adquisiciones acometidas por la realeza menudean obras contemporáneas y del siglo XVII, ya que la pintura del Seiscientos permanecía con un prestigio reconocido.

En primer término se relacionan los artistas italianos que pasaron a España. Lo que no lograron Carlos V y Felipe II en el siglo XVI, es decir, traer los máximos representantes de la pintura italiana contemporánea, lo van a conseguir los Borbones: Procaccini, Rusca, Bonavía, Amigoni, Giaquinto, Tiépolo, amén de pintores de menor monta, como el escenógrafo Giacomo Pavía. Tanto para esta tarea, como para la importación de pinturas, los reyes saben emplear la fina astucia de los «entendidos», que desde Italia hacen las oportunas recomendaciones a los reyes. El arte se ha convertido en poder y no se sirve menos al monarca enviándole un pintor o un lote de cuadros. Urrea destaca a este propósito el papel asumido por el cardenal Aquaviva o el Marqués de Scotti. Debe ponderarse esta confianza depositada en tales «embajadores», pues los mismos monarcas carecían de conocimientos suficientes sobre los artistas, hasta el extremo de confundir sus nombres. Es verdad que el papel social del artista no ha alcanzado en nuestra nación una elevada representatividad. En contraste, comenta Urrea, las reinas acreditan un mejor conocimiento del arte, y especialmente Isabel de Farnesio. Que el arte representa una función significativa en la diplomacia, lo dice el empleo que hace de los retratos de sus hijos, que se intercambian con otras cortes, en búsqueda de enlaces matrimoniales que aseguren una buena posición.

El núcleo fundamental del libro se dedica a hacer el catálogo de la pintura. Para ello el autor reconstruye la biografía de no pocos pintores. La referencia a cada obra se efectúa con acopio de todo género de detalles. El agudo sentido crítico del autor y especialmente su perspicacia para detectar caracteres estilísticos, suministra a su catálogo, que él llama «provisional», una seguridad bien cimentada.

Resulta anonadante la nómina de artistas representados. En cada pintor se tiene en cuenta la obra conservada, la desaparecida, la meramente atribuida y la mal atribuida. No basta con establecer una atribución, sino seguir el hilo de las atribuciones anteriores.

También resulta aleccionante la amplitud de asuntos consignados. El porcentaje de pinturas religiosas, de ambos Testamentos, ha experimentado un considerable descenso con respecto a siglos anteriores, pero ello es consecuencia de un proceso de creciente laización de la vida. Menudean las alegorías, entre ellas las referentes a virtudes de los monarcas. Se citan diversos bodegones, algunas batallas y muy pocas marinas, persistiendo ese desdén por los asuntos del mar. En cuanto a las vistas de ciudades, el gusto anterior permanece. Lo que más abunda, como precisa Urrea, son los retratos, debido al papel que este género desempeña en las relaciones humanas y diplomáticas.

Se refrenda la obra con acopio de documentos. Varios son testamentos, entre ellos los de Amigoni, Bonavía, Procaccini, Sani, Subissati, etc. Otros documentos se refieren a pinturas, cargos, memoriales, etc. Unos índices muy precisos hacen manejable esta obra, que será de consulta imprescindible para el estudioso de la pintura italiana del siglo XVIII. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

SANZ, M.^o Jesús, *La orfebrería sevillana del barroco*, Excma. Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, vol. I, 453 pp. y 198 figs.; vol. II, 354 pp.

El creciente interés que están suscitando entre los investigadores los estudios sobre el arte de la platería viene a colmarse plenamente con la publicación de este importante