

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

trabajo sobre la orfebrería barroca sevillana. Ofrece este libro en su primera parte la génesis y evolución de la platería sevillana a través de los siglos desde las ordenanzas dadas por Alfonso XI en 1344 hasta el siglo XIX, señalándose el apogeo del gremio de los plateros en el siglo XVI, merced a la afluencia de plata que procedente de América llegaba al puerto de Sevilla, lo que propició la creación de la Hermandad de San Eligio, de la cual la autora hace un matizado comentario de sus reglas. Se evidencia después la decadencia de la platería en el siglo XVII y el resurgimiento que de forma notoria se advierte en el siglo XVIII para señalarse después la desaparición del gremio ya entrado el siglo XIX.

De gran interés resulta el estudio y análisis de las ordenanzas del gremio a través de los tiempos, lo que permite hacer precisiones sobre la organización del mismo, pormenorizar aspectos como el aprendizaje, los exámenes para alcanzar el grado de maestro y otras particularidades sobre la profesión.

La segunda parte del trabajo estudia las características artísticas de la platería barroca sevillana, no sin antes hacer un breve comentario sobre la platería del Renacimiento y del manierismo. En este apartado se analiza la tipología de las piezas más usuales y su evolución en un período histórico que comprende de 1650 a 1750. En este lapso de tiempo que abarca una centuria se sitúan las distintas generaciones de plateros, estudiándose las características de su producción artística. Hasta 1750 la autora sitúa el nacimiento del estilo rococó analizando sus peculiaridades y señalando los artífices que trabajan en este período.

En la tercera parte de este estudio, que constituye el segundo volumen del mismo, se catalogan por orden alfabético los distintos plateros activos en Sevilla y se hace una relación de los punzones que se utilizaron, tanto los distintivos de la ciudad como los propios de cada platero, señalándose por orden cronológico las piezas de orfebrería que poseen tales punzones. Asimismo se catalogan en esta parte del trabajo las obras importadas de otras ciudades como las cordobesas, granadinas, madrileñas, etc. Igualmente se incluyen obras importadas de América, especialmente de Perú y Méjico, y de Europa, con ejemplares procedentes de Flandes, Inglaterra, Francia e Italia. El proceso de catalogación de este trabajo se apura con un apartado en que se relacionan todas las piezas de orfebrería que posee cada entidad religiosa y civil de la ciudad de Sevilla. Un selecto repertorio de ilustraciones testimonia la gran calidad artística que poseen las piezas estudiadas.

A través de este estudio que nos ofrece la doctora Sanz se nos muestra el amplio panorama de la orfebrería barroca sevillana, con una información exacta y detallada de cada una de las piezas estudiadas, así como de todo un proceso histórico de creación artística lleno de valiosas sugerencias socio-económicas. A juzgar por el buen resultado obtenido, confiamos que la autora vuelva a insistir sobre el tema y pueda ofrecernos pronto el también rico panorama de la orfebrería en la provincia de Sevilla, con lo que este episodio artístico quedaría felizmente agotado.—ENRIQUE VALDIVIESO.

GALLEGO, Julián, *El pintor, de artesano a artista*, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, Granada, 1976, 285 pp.

El avance experimentado por los estudios de carácter social referentes a la historia del arte ofrece en la obra que comentamos un claro exponente. Ya planteada la cuestión por el propio Menéndez Pelayo, he aquí que esa «ingenuidad de la pintura» arrastra una serie de consideraciones que afectan tanto a la mera significación del dinero como a la