

mez de Mora un primer proyecto, pero el definitivo data de 1643. Ninguno de los dos los conocemos, pero se puede deducir lo que suponían utilizando las condiciones para realizarlos. Se preveía un balcón principal, para que desde allí las autoridades concejiles (y los reyes si acudían), pudieran presenciar las procesiones del Corpus Christi. El uso combinado de ladrillo, granito y pizarra daba una bizarría en contraste con la severidad de las líneas; pero también son caracteres de la arquitectura de los Austrias. El fallecimiento de Gómez de Mora pone la construcción bajo el gobierno de su discípulo José de Villarreal, que hace nueva planta en 1650. Concluyó lo iniciado por su maestro, y prosiguió el bloque formado por el salón, el patio y la escalera. Por medio de gráficos confeccionados por Pedro Hurtado, se puede seguir con seguridad el proceso constructivo.

En 1690 intervendría Teodoro Ardemans, trazando las portadas y ejecutándolas, pues se le adjudicó la obra en pública subasta, como demuestra NAVASCUÉS. También las torres se ejecutan conforme a sus trazas. La intervención de Ardemans fue decisiva en el proceso de barroquización del edificio, no sólo en el exterior, sino en las dependencias internas, como el salón de juntas, oratorio y escaleras. Se añadiría el pincel de Palomino, decorando los techos del salón, oratorio del Concejo y Capilla. Uno de los méritos de este libro es el de difundir la importancia de las pinturas de aquel gran maestro, tan poco conocidas.

Juan de Villanueva, a partir de 1785, se encarga de realizar una empresa que no pasó de proyecto: un gran balcón en la Calle Mayor, desde donde la Reina pudiese presenciar las fiestas del Corpus. Y esto lo resuelve en forma neoclásica, de columnata, enlazando con la sobriedad del proyecto de Gómez de Mora.

El relato de NAVASCUÉS se ilustra con un elenco de fotografías, especialmente valiosas las del interior, y donde lucen las pinturas de Palomino.

Pedro HURTADO se encarga de la segunda parte del libro, en que se muestra una riquísima documentación. Se transcriben nuevos documentos, sobre todo de cuentas, que vienen a ser el aval de cuanto ha sido expuesto.

No vacilamos en calificar este libro como uno de los más bellamente presentados de la bibliografía española, donde confluyen ciencia, información y alarde tipográfico. Pero es que el edificio, como se ha dicho, es bien merecedor de estos honores.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa, *Los Ribas, un taller andaluz del siglo XVII*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1985, 684 p., 203 fig.

A la plétórica serie de monografías de escultura sevillana y cordobesa, viene a añadirse ésta, referida como en su título se indica a un taller familiar, del que salieron obras completas, de arquitectura de retablos, escultura y policromía. Es el taller de los Ribas, una familia, cuyo estudio se imponía y que gracias a este libro ha quedado brillantemente estudiado.

Desde hace ya largo tiempo, desde la Universidad de Sevilla, se viene imponiendo un pujante equipo investigador, fervoroso de la lectura de los fondos de los archivos. En esta obra la búsqueda de papeles ha sido tarea básica y se ha dejado acompañar del éxito. No hay sino ver el testimonio que nos ofrecen los rasgos biográficos de los artistas considerados. Por otro lado el mismo enfoque metodológico está justificado: un taller familiar, por cuanto tres hermanos se coaligan para hacer una obra copiosa, bien que también ejercitada según los momentos con independencia.

En cuatro partes divide la autora su trabajo: biografías, estilo, obra y catálogo. Diríase un *crescendo*, que va desde lo personal a lo enumerativo.

Como en otros casos, se observa la absorción que sufre Córdoba por Sevilla, pues de la misma manera que Juan de Mesa se adaptó a la ciudad bética, otro tanto aconteció con Felipe

de Ribas, que acabó arrastrando a sus hermanos. Proceso normal en los artistas de mérito, que buscan el espacio geográfico acondicionado a lo que aspiran.

Las biografías comienzan por la del cordobés Andrés Fernández, que fue pintor y mesonero. Es de resaltar la importancia que en esta obra se concede al hecho social, refiriendo la significación que tuvo el que este maestro y otros de la familia alquilaran un mesón para acrecentar fondos, y asimismo se emplearan en otro género de negocios; pero ya es sabido cómo la insuficiencia de las ganancias profesionales obligaban a los maestros a buscar otro género de ingresos. De su tercera esposa nacen Felipe, Gaspar y Francisco Dionisio, los tres hermanos que en esta obra se estudian.

Es Felipe quien comienza la andadura sevillana, trasladándose desde Córdoba, precisamente para entrar en el taller de Juan de Mesa. Después colabora con Alonso Cano, quien le entrega su confianza, hasta el punto de traspasarle obras importantes. El hallarse a la sombra de este maestro, determina que cuando éste pasa a Madrid, hereda su clientela. Al mismo tiempo mantiene buenas relaciones con Montañés. De los dos maestros quedarán sólidos elementos en la obra de Felipe de Ribas.

En cuanto a su hermano Gaspar, se refiere su actividad de pintor, desde que se examina como tal, hasta ejercer en el cargo de alcalde de la pintura, lo que le va a facultar para presidir los exámenes de este arte. Gaspar será el policromador de las obras de Felipe.

Felipe y Francisco Dionisio de Ribas fueron ensambladores y escultores. Francisco Dionisio continuaría a la muerte de Felipe los encargos que éste concertara, pero también su taller se mantuvo muy activo posteriormente.

La segunda parte se destina a la estilística y la iconografía. Se considera la tipología de los retablos, con análisis de sus elementos. La evolución tiene presente la participación del orden salomónico, verdadero núcleo de la barroquización del retablo. Y lo mismo acontece con la escultura, ya que se parte de modelos a lo Montañés y Cano, para tomar la dirección prebarroca de Arce y de Roldán. Está documentada precisamente la colaboración entre Pedro Roldán y Francisco Antonio de Ribas. Se entra de esta suerte en el período de madurez de este artista, que ya está orientado hacia el barroco.

En la tercera parte se aborda la producción, primero de Felipe y después de Francisco Dionisio. Es realmente copiosa la del segundo. La última parte está consagrada al catálogo. Se separa la obra de cada maestro, y dentro de ella se consideran las obras documentadas y de segura atribución, y las de clasificación dudosa.

En la parte ilustrativa se recogen las firmas, los conjuntos retablisticos y las esculturas. Unos índices completos hacen muy manejable la obra.

En suma, un libro con el que se completa la historia escultórica andaluza, de Sevilla y Córdoba, en el tercio central del siglo XVII. Los Ribas quedan perfilados en cuanto a su biografía y producción, predominando la vigorosa fecundidad de aquella gran escuela escultórica del siglo XVII.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

ALCIATO, *Emblemas*, Edición de Santiago Sebastián, Akal, Arte y Estética, Torrejón de Ardoz, Madrid, 1985, 278 p.

En plena euforia de publicaciones de contenido iconológico, llega esta edición consagrada a uno de los pilares históricos de la materia. Para quienes aún guarden reservas respecto a la justificada vigencia de las investigaciones, el caso de ALCIATO disipa toda posible vacilación. El puente entre la literatura y la imagen es de una inteligencia tal en ALCIATO, que no se sabe donde empieza el texto y donde la interpretación gráfica. Si ha sido desde la Antigüedad la convivencia de texto y figuración plástica una constante, como medio de actuación, destina-