

produciría la cúpula del monasterio de El Escorial. Por lo demás, Toribio González prosiguió la tradición de Herrera en Toledo.

Se extiende el autor a Fray Alberto de la Madre de Dios, el arquitecto madrileño, con el que se inicia la preponderancia de la arquitectura madrileña. Se hace referencia a los edificios que emprende en Toledo, aunque para el autor lo más notable es que con los encargos dados a Fray Alberto, Toledo habría de buscar cada vez más sus arquitectos fuera de la ciudad.

Una larga memoria se hace de los maestros de obras que actúan en el ambiente toledano. En todos sus capítulos, MARÍAS acompaña una densísima documentación, muchas veces meramente indicada, lo que abre el cauce para la actuación de otros investigadores.

Esta obra es una excelente síntesis de investigación documental, acopio de fuentes y análisis crítico, tanto de las biografías como de las obras. En el aspecto gráfico, se enriquece con una serie de trazas originales de los arquitectos estudiados.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

MORALES MARTINEZ, Alfredo J., *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*, en la colección "Arte Hispalense", Excm. Diputación provincial de Sevilla, Sevilla, 1984.

La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla es una espléndida pieza arquitectónica que, por la coherencia y modernidad italianizante de su diseño —no exento de complejidades y so-locismos— por la sólida centralidad elástica de su espacio interno, por la elegancia y riqueza de su decoración escultórica, por la intrincada y sabia articulación con los recintos colindantes —Sacristía de los Cálices, Patio de los Oleos, Antecabildo, Patio del Mariscal— y su unificación externa al envolverlos con una sobria y compacta fachada continua, había sido siempre admirada y, desde GÓMEZ MORENO, atribuida a Diego de Siloe.

ALFREDO MORALES, conocedor en profundidad del universo renacentista, ha llevado a cabo una escrupulosa tarea de revisión de todo el material documental y bibliográfico relativo al conjunto —lo que le ha permitido aportar valiosos datos inéditos— al tiempo que ha reconsiderado con detenimiento y agudeza la propia arquitectura y su ornamentación entendida como un sistema significativo, así como la personalidad artística de cuantos tuvieron relación con la obra, desde su ejecución material a su programa iconográfico, o su irradiación en el medio regional y en el mundo americano, donde se encuentran ecos directos de su influjo.

El trabajo se completa con un pormenorizado estudio de los elementos de mobiliario, como cajonerías y puertas, así como con noticias acerca de las vidrieras y rejas que cierran sus huecos. Una planta y una sección cuidadosamente dibujadas y un buen número de fotografías acompañadas de comentarios facilitan extraordinariamente la comprensión del texto. Quizá el maquetado de la colección en que esta obra se publica impida la utilización de notas de pie de página que descargarían de incisos y que se echan de menos en algún momento, pero su ausencia es suplida por un apéndice que define las fuentes documentales utilizadas y una extensa bibliografía.

La más brillante conclusión de este excelente libro es la atribución del proyecto en su totalidad a Diego de Riaño. La fechas 1534 y 1535 grabadas en los muros a considerable altura demuestran que el edificio estaba ya determinado plenamente en su estructura antes de la llegada a Sevilla de Diego de Siloe: la intervención de éste no pudo, por tanto, ser decisiva en su configuración.

Aquí, como en el Ayuntamiento de la ciudad, introduce Riaño curiosas licencias de lenguaje y algunos arcaísmos: Columnas cuyo fuste estriado penetra un pllemento; esculturas rígidamente adaptadas a los registros abiertos en el intradós de los arcos abocinados; pero, sobre todo, ese increíble sistema de triples arbotantes escalonados en el limpio trasdós de una de las primeras cúpulas de media naranja del renacimiento andaluz. Esa bóveda goticista que nos

sorprende al atravesar la refinadísima fachada consistorial, puede parecernos tan inesperada como este desproporcionado contrarresto que no se justificaría en modo alguno por razones tectónicas, ya que se diría preparado para contener la fuerza expansiva de un gas presurizado a muchas atmósferas en la linterna. Quizá Riaño quiso conectar visualmente su cúpula con la densa trama de estos elementos que apoyan las naves catedralicias, lo mismo que sitúa unos absurdos pináculos sobre el pasamanos de la balaustrada que corona su clásica fachada exterior.

En todo caso, la sensibilidad de nuestro momento, condicionada por las últimas fluctuaciones de la crítica y la práctica arquitectónicas, ya no experimenta rechazo ante estos recursos heréticos y puede recibir, mejor que en otros tiempos, todas estas superposiciones, contradicciones y anacronismos en los que es tan abundante nuestra arquitectura renacentista, como testimonios de una personalidad desenfadada y lúdica que no retrocede ante el uso de referencias eclécticas, con un grado de libertad que las posteriores visiones académicas, con su normativa estricta, nos hacían difícil perdonar.—F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO.

ESTELLA, Margarita, *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas europeas y coloniales*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1984. Tomo primero, *Texto y láminas*, 208 p. y 395 fotografías. Tomo segundo, *Catálogo*, 524 p.

Nunca más justificada la frase de que este libro viene a llenar un hueco. Obra esperada, de cuya materia teníamos muchas piezas, pero apenas información y conocimientos para hacer siquiera una elemental clasificación. Porque las esculturas de marfil que reflejaban un carácter italiano, no se sabía ciertamente si pudieran ser italianos. Y del frondoso repertorio de esculturas filipinas, había que empezar a separar las que correspondían al Indostán.

La autora debe ser felicitada por la titánica labor de acopiar información y clasificar este enorme arsenal de obras, que ahora van a permitir a los que no tienen sus conocimientos hacer lo propio usando su experiencia. Este libro nace ya como un gran maestro.

La tarea ha resultado difícil porque faltaban estudios particulares previos, si se descuentan trabajos monográficos, como los dedicados a Núñez Delgado. Por otro lado la mínima documentación hallada es un gran inconveniente para clasificar correctamente.

La primera parte del estudio se aplica a los marfiles españoles. De España, la zona más activa es Sevilla. Además de Núñez Delgado, se sabe de trabajos de Pablo de Rojas y Martínez Montañés. Pero asimismo hay obras que reflejan el estilo de Alonso Cano y de Pedro de Mena. En cuanto a la Corte, se mencionan obras en marfil de Antonio Spanus y Miguel Angel Leoni. Las demás escuelas quedan sin representación en el marfil, que se sepa. El marfil es un material raro y caro. La llegada de colmillos a Sevilla favoreció su talla. En cuanto a que escasee la talla en marfil por artistas españoles, hay que atribuirlo a la importación masiva de esculturas de Filipinas.

Precisamente en estos marfiles hispano-filipinos se ha centrado Margarita ESTELLA. En el denso tráfico comercial de Filipinas entró la escultura de marfil. En estas islas se desarrolló una producción artesanal pero prácticamente industrializada dada la insistencia con que se repiten los modelos. Tuvo que ser una fabricación a bajo costo, debido a esta seriación y a la mínima exigencia de la mano de obra. Respecto a ésta, queda claro que por lo común serían los chinos emigrados o "sangleses". Las esculturas habrán servido en buena manera en las tareas de la evangelización, dado que la catequesis no se concibe sin imágenes. Pero debido a su exotismo, los fabricantes caerían en la cuenta del valor que estas piezas, de material tan preciado, tendrían en la Península. Esto determinó la exportación.

Se describen los caracteres estilísticos y tipológicos de las obras, que sufren escasas va-