

Concluye el autor con un índice cronológico, de artistas y fuentes, extensa bibliografía y una selección fotográfica.—G. RAMOS.

VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, J. M., *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, 1980, 124 pp., 72 láminas.

Los *Jeroglíficos de las Postrimerías* han hecho famoso al Hospital de la Caridad de Sevilla, pero en un sentido tétrico. Al extenderse la consideración a otros lienzos de Murillo del mismo templo, se estableció un puente hacia su significado de conjunto. En esta orientación se ha venido trabajando últimamente (Julián Gállego, J. Brown, Kinkead). Llega este trabajo a ultimar la pesquisa. La ojeada es total: edificio y contenido. Hay un planteamiento metodológico que merece ser valorado, cual es el de historiar la plenitud artística de un monumento. En esta ocasión la aventura carece de riesgo y aboca al éxito, por contarse con la intervención de una personalidad que ha guiado el destino del arte: Don Miguel de Mañara.

Este personaje, hermano mayor y patrono, del Hospital, auspicia la construcción de una buena parte del edificio, la ultimación de la iglesia y la erección de las nuevas salas hospitalarias. En éstas se nos da la explicación de su extraña disposición, contradicente del hospital de cruz griega, por elevarse sobre los cimientos de las atarazanas. En cuanto a la iglesia rechazan la asignación a Bernardo Simón Pineda, haciendo responsable de la misma al arquitecto Pedro Sánchez Falconete, introduciéndose modificaciones sugeridas por Mañara a cargo del maestro López del Valle.

El conjunto de obras de arte de la iglesia se sucede programáticamente, desde la lápida del hermano mayor, que por humildad hollan nuestros pies. Este camino espiritual se adecúa a lo contenido en el *Discurso de la Verdad*. No hay en este caso necesidad de acudir a ninguna clave sofisticada: todo aparece patente, pues se trata de poner en práctica las obras de misericordia. Pintura conforme a programa, más también escultura, ya que están comprendidos los retablos mayor y laterales. Bienaventuranzas, discurso de don Miguel, arte, todo en perfecto ensamblaje. Con razón se nos advierte al iniciar la lectura: ¿es esto una lección de arte, o no más que un medio para obtener la salvación?

El carácter adoctrinante y discursivo resplandece por doquier. Aunque pudiera ocurrir que el lienzo en que aparece Mañara dictando su discurso, en presencia de un niño que reclama nuestro silencio, no haya sido incorporado al Hospital hasta muy tarde, no hay duda de que ofrece la verdadera razón de todo el conjunto. Con su mano señala las dos opciones: la vanidad o la gloria. Los hermanos del hospital han tenido en esta predicación machacona concebida por Mañara un medio para persistir en esas obras de misericordia que les encaminan a la salvación. Las inscripciones que figuran en la pared acentúan el poder visual de la imagen. No puede hallarse prueba más concluyente del significado unívoco de este arte encaminado a guiar a los hermanos, enseñándoles la manera cómo habían de comportarse.

Mas como los autores han procurado dedicarse a todo el edificio, catalogan cuanto hay en las distintas dependencias. Aunque hay piezas de procedencia tardía, también es posible apreciar este carácter conductista del arte del hospital. Véanse, por ejemplo, las cinco tablas de Dedicaciones de hermanos, donde se representan escenas misericordiosas extraídas de la Biblia, en paralelo con las protagonizadas por los mismos hermanos; la tarea imitatoria es perfecta. Tampoco estarán por casualidad esa singular Vanitas de la mujer que se torna en muerte en presencia del galán que la espera (que los autores

consideran obra de Pedro Camprobín), o la Vanitas de cera, firmada por el italiano Josephi Trani.

El libro corona una investigación de tipo programático, en una línea ya impuesta en la investigación española. Sólo con plácemes ha de acogerse esta obra, modelo al máximo de una metodología basada en la totalidad como significado.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

ANNA MARIA MATTEUCCI, *Palazzi di Piacenza. Dal Barocco al Neoclassico*. Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino, 1979, 335 pp.

La densidad y calidad de la arquitectura barroca romana impide en muchas ocasiones acceder a la revisión y profundización en el barroco de otros centros regionales italianos; pero, cuando se adquiere una panorámica profunda de un conjunto urbano o de un foco provincial, el estudioso queda deslumbrado por la riqueza y variedad existente en ciudades o conjuntos menos conocidos. Por eso, antes que nada debemos destacar la virtud que tiene este libro al permitirnos saborear una parte de esa arquitectura barroca, la civil, en una ciudad italiana, Piacenza, que vivió intensamente, desde un punto de vista constructivo, su momento barroco.

Más de cien palacios señoriales, entre grandes y pequeños, fueron construidos de nueva planta, reformados parcialmente o decorados en el espacio cronológico estudiado por la autora; palacios que dieron ocasión de mostrar su admiración a los viajeros que visitaron la ciudad durante el 700 y que pese a la desaparición de algunos y el despojo sufrido en su decoración interior, por el número elevado de los catalogados permiten aún comprender el peso específico que tuvo la aristocracia, de origen mercantil o burocrático en la mayoría de los casos, durante el barroco en esta ciudad emiliana.

Matteucci que repara en la escasa incidencia de estas nuevas construcciones dentro del contexto urbanístico renacentista de Piacenza, indaga en los antecedentes de los modelos estructurales o decorativos ahora utilizados; destaca como elemento más importante de sus interiores las caprichosísimas formas que adoptan las escaleras —palacios Chiappini, Scotti, Baldini, Mulazzani, Mischi, etc.—, la elegancia de los estucos y muy especialmente las pinturas murales de sus salones de representación, realizadas por artistas no locales, cuya dirección inicial fue señalada por los hermanos Bibiena que desarrollaron lo apuntado por A. Mitelli, hasta llevar a últimas consecuencias efectos escenográficos de capital importancia, no sólo para la pintura sino especialmente para la arquitectura, el teatro e incluso las artes menores.

Interés muy particular para nosotros tiene el capítulo titulado «Da Piacenza alle residenze reali spagnole», en el que estudia la personalidad, entre otros pintores, de Bartolomé Rusca, tan activo en Aranjuez, La Granja y Madrid durante la primera mitad del siglo XVIII. Además de confirmar nuestra hipótesis sobre su formación, se analiza detenidamente su extensa obra anterior a 1734, poniéndose igualmente las bases para profundizar, desde una perspectiva más completa, en la formación como arquitecto de G. Bonavía.

Aunque los documentos no han permitido, en algunos casos, discernir la paternidad de los proyectos arquitectónicos de edificios realizados durante el siglo XVII y buena parte del siglo XVIII por artistas locales, la segunda mitad de este último siglo ve realizar en Piacenza proyectos de arquitectos milaneses, parmesanos o de otras regiones, que juntamente con decoradores lombardos, introducen en la ciudad la estética neoclásica, habién-