

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

pura esencia del arte, en la esfera sublime de la pintura. Un investigador experto en ambos campos, como el del Derecho y las Letras, ha podido abordar con el mayor éxito el estudio de la situación del pintor a la hora de pagar los impuestos, es decir, la alcabala, circunstancia que pone en marcha todo un proceso de transformación de la consideración social del artista. De ahí se desprende el título de la obra, que plasma el cambio del artífice de la pintura, desde el artesano al artista.

Una extensa literatura ha dejado bien patente el impacto de la lucha contra la alcabala, que envuelve testimonios de los artistas, los literatos, los teóricos y naturalmente de los propios representantes del fisco. La mala situación de la economía española del siglo xvii hace llevar al alcabalero con insistencia al taller del pintor. Este se defiende, asociado con sus compañeros, argumentando con testimonios que arrancan de la antigüedad.

Julián Gállego ha leído en extenso las fuentes literarias que tratan del tema, tanto las españolas como las extranjeras, singularmente las italianas. Desde el punto de vista jurídico, el núcleo del problema radica en la supuesta materialidad del acto de pintar, por un lado, y en si es objeto de la pintura de compraventa, circunstancia que habría de motivar el pago de la alcabala. El contrato de una pintura no supone según ellos compraventa, sino contrato «innominado», es decir, obligación para hacer («do ut facias»). El dinero anda en efecto por el medio, pero mucho más el prestigio del arte como un acto creador. Se está barruntando un nuevo procedimiento para realizar el arte: la producción directa del artista, sin encargo, que es lo que distingue el modo de proceder de los tiempos modernos. Por esto se ve con simpatía esta pugna entre el alcabalero y el artista. Es curioso que la defensa se base siempre en motivos elevados, restando valor a la parte material que entraña la producción de la pintura.

El libro aparece distribuido en diferentes capítulos, llenos de oportuna erudición, con el amparo último de una documentación nueva extraída por el autor de los fondos del Archivo Notarial de Madrid. Ciertamente los alegatos tienen fundamentación italiana (Alberti y Vasari). Algunos textos, como el de Felipe de Guevara, se remontan ya al siglo xvi, pero la batalla se librará con firmeza en la centuria siguiente. El libro de Gaspar Gutiérrez de los Ríos centra el problema, que tiene una apoyatura jurídica en un profesional del Derecho, como Juan Alonso Butrón.

La presión del alcabalero y la cerrada defensa de los pintores, originan una serie de pleitos, algunos de ruidoso alcance. Pese a los esfuerzos del autor, queda aún sin aclarar el tema del «alcabalero de Illescas», cuya sentencia favorable a la pintura fue el apoyo de las siguientes. El autor pasa revista a los conocidos pleitos referentes al Greco, que aunque no se refieran al pago de alcabalas poseen sin embargo una significación trascendental para sublimar el concepto de la pintura.

Ya sobre terreno firme caminamos al desarrollarse el pleito de Vicente Carducho. En este caso sí se originaba el pleito por negarse a abonar los pintores la alcabala impuesta por el arrendador de esta gabela de Valladolid. Entre los testigos llamados a declarar figura el propio Lope de Vega, quien afirma que la imposición del pago supondría «cortar las manos a la Pintura». El clérigo Valdivieso va más arriba y hace pintar al propio Jesucristo. Por la sentencia de 13 de enero de 1633 los pintores quedaban exentos de tributar, pero no así los que se dedicaran luego al comercio de pinturas. Se extiende Gállego a otros pleitos subsiguientes, que finalizaron siempre en sentencias absolutorias.

No se limita el autor a este punto de vista. En el capítulo séptimo plantea un tema a mi modo de ver de gran porvenir: «La situación social de los pintores en el Siglo de Oro». Sobre el tapete queda ya esbozado inteligentemente este frondoso asunto, que

habrá de requerir una perspectiva más amplia, es decir, de la totalidad de las artes, para que tengamos el panorama del artista socialmente contemplado en el siglo XVII.

Hay libros que colman un vacío. Este ha cerrado ya el capítulo referente a la ingenuidad de la pintura. Pero su mérito mayor es esa puerta abierta a los estudios sociales del arte español, todavía sin aparejar en el telar y con una demanda muy apremiante de colaboradores.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

ANGULO, D. y PEREZ SANCHEZ, A. E., *A Corpus of Spanish Drawings*, vol. II, *Madrid School 1600-1650*, Londres, 1977, 199 pp., 410 ilustraciones.

Dos años después de aparecido y agotado el primer volumen, cumpliendo con la publicidad distribuida y presentando iguales características de pulcritud y belleza, la editorial Harvey Miller de Londres continúa la empresa editorial del *Corpus of Spanish Drawings* que ninguna editorial española tuvo la agudeza ni la generosidad de patrocinar.

La provisionalidad del Catálogo, anunciada en el volumen anterior pero no tenida en cuenta por algún recensionista —J. Brown— vuelve de nuevo a ser reiterada, conscientes los autores de que aparecerán nuevos dibujos de los mismos artistas tratados o de otros cuya existencia ahora no es sospechada.

En la apretada introducción que precede al Catálogo se hace una sucinta síntesis, rápida pero brillante, de la forma de dibujar de los artistas estudiados. Las técnicas de Carducho y Cajés y sobre todo la versatilidad del vallisoletano Pereda quedan perfectamente reflejadas. La tradición toscana heredada por el aprendizaje de muchos en las pinturas escurialenses viene a ser la característica más acusada de la generación madrileña de la primera mitad del siglo. Diego Polo y Pereda introducen novedades de sabor veneciano y es lástima no ver reflejado en dibujos lo aprendido por Maíno en la escuela caravagesca. A veces la perfecta asimilación de modismos técnicos italianos impide, como señalan los autores, clarificar la autoría de muchos dibujos (se publican más de 100 anónimos, incitando a su calificación científica por los conocedores de la materia).

Dibujos de artistas tan poco conocidos como F. Collantes, A. Lanchares, J. Leonardo, F. Ramírez, y los aún menos A. Ruiz, J. de Licalde, S. Morán, F. Palacios y otros acompañan el crecido número, ahora reunido, de V. Carducho (130) y E. Cajés (90). Además de contribuir definitivamente a alejar la idea de que nuestros pintores no dibujaban, constituye un excelente complemento de la obra *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, original de los mismos autores, pudiendo seguirse en ocasiones el proceso de elaboración de muchas pinturas.

Entre los más de 400 dibujos estudiados tampoco faltan algunos de arquitectura: los proyectos de Juan Gómez de Mora y Pedro Freila de Guevara para el retablo y presbiterio del monasterio jerónimo de Guadalupe y varios retablos de Alonso Carbonell. La ausencia de dibujos de escultores tal vez sea debida a la dificultad de expresarse en un medio en el que la línea o la mancha tiene que sustituir al volumen, a la masa y a la corporeidad. El boceto, la idea realizada en barro o cera, sería más grata para el escultor. La atribución de varios dibujos a Manuel Pereira no deja de ser problemática, como lo es también el conservado en el Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa), aunque de momento hayan de tenerse en cuenta.

El rigor científico de la obra y al mismo tiempo la calidad de sus reproducciones nos obligan a esperar con impaciencia la aparición del próximo volumen de la serie.—JESÚS URREA.