

montaje que permitía examinarla en sus mínimos detalles. Las pinturas virreinales sobre San Eloy o la fiesta del Corpus así como las fotografías sobre indumentaria y adornos populares contribuyeron también a la mejor comprensión de las piezas en su contexto original.

El catálogo se estructura en tres capítulos distintos. En el primero, el profesor Lohmann Villena hace un apretado resumen sobre la historia de la minería y la metalurgia de la plata en el Virreinato. En el segundo, Cristina Esteras traza las líneas maestras de la platería virreinal entre 1535-1825, haciendo ajustadas reflexiones sobre la complejidad del territorio, la dispersión de las obras, las peculiaridades del marcaje o el origen y desarrollo de los distintos centros plateros, así como sobre la originalidad de la plata civil y sobre el uso específico de cada objeto. El tercer capítulo contiene el catálogo propiamente dicho, con una completa ficha de cada pieza donde la doctora Esteras incluye los datos técnicos, bibliografía y análisis estilístico, con el rigor y minuciosidad que les son habituales. Las excelentes fotografías constituyen el complemento adecuado al texto.

En el ámbito del marcaje se realizan interesantes aportaciones. Así, por lo que se refiere a la marca fiscal, el descubrimiento de nuevas piezas de los siglos XVI y XVII con la impronta del impuesto del quinto en forma de corona —arquilla núm. 2—, o de cuño monetario —fuente de la Seo de Zaragoza, jarros núms. 6 y 9 o arqueta núm. 14—, viene a confirmar las apreciaciones deducidas hace unos años a raíz de los hallazgos del navío *Nuestra Señora de Atocha*. También se incorporan varias marcas inéditas de artífices de los siglos XVIII y XIX que vienen a engrosar el reducido número de las conocidas hasta ahora. Respecto de la marca de localidad de Lima, la posible identificación que Esteras hace de la flor octopétala, impresa en el azafate núm. 84, con la señal de la Ciudad de los Reyes parece algo aventurada. Lo más probable es que la marca de localidad, sobre cuya obligatoriedad se legisló a partir de 1575, reprodujese una estrella igual que la del punzón para marcar las pesas que el ayuntamiento de Lima encargó ejecutar al platero Juan de Bruselas, fiel de pesos y ensayador, el año 1549 o como la del punzón que el propio ayuntamiento mandó realizar también en el año 1603 para sellar los documentos oficiales. El hecho de que todavía no se haya encontrado una sola pieza limeña con dicha marca, hace dudar de su utilización real por parte de los ensayadores, pese a la reiterativa legislación al respecto, pero de momento, carecemos de datos sobre el significado de la mencionada flor.

En suma, una exposición muy bien planteada y un catálogo hecho con seriedad y rigor, que incorpora aspectos novedosos en la platería peruana conocida en España y que plantea también algunos interrogantes de difícil solución por el momento.

Carmen HEREDIA MORENO  
Universidad de Alcalá

### CATHALONIA. ARTE GÓTICO EN LOS SIGLOS XIV Y XV (Madrid, Museo del Prado, 22 de abril-8 de junio de 1997) \*\*\*

Fruto de la política de colaboración recientemente emprendida por el Museo Nacional d'Art de Catalunya y el Museo del Prado, este último ha presentado, entre los meses de abril y junio, la exposición *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV y XV*. Se ofrecía así por primera vez al público de Madrid, especializado o no, una excelente oportunidad para disfrutar con algu-

\*\*\* *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV y XV*, Madrid, 1997. Museo del Prado, Museo Nacional d'Art de Catalunya. Patrocina el Ministerio de Educación y Cultura y Fundación La Caixa, 253 págs. con ilustraciones en color y blanco y negro.

nas de las obras maestras del arte catalán de dicho período. Las piezas expuestas —fundamentalmente pintura y escultura—, en su mayoría propiedad del MNAC, procedentes otras de diversas entidades catalanas y extranjeras, corresponden al hacer de los artistas, o sus talleres, de más reconocido prestigio dentro y fuera de las tierras catalanas.

Bartomeu de Robió y Pere Sanglada figuraban entre los escultores cuyas obras el espectador podía admirar, junto con algunas otras de taller o de autoría desconocida —las más antiguas remontan al entorno del 1300—, pero no de menor valor artístico. La reunión y exhibición conjunta de los cinco plorantes de alabastro (Cat. 5, A-D) procedentes de los sepulcros reales del monasterio de Santa María de Poblet, tradicionalmente adscritos al taller de Jaume Cascalls —escultor palatino de Pedro el Ceremonioso entre 1361 y 1373— y actualmente repartidos entre París (Museo del Louvre) y Berlín (Staatliche Museen), es producto del meritorio esfuerzo realizado por los organizadores y ha permitido a los especialistas establecer comparaciones de primera mano, que quizá se traduzcan en una mayor precisión en sus atribuciones. Por otro lado, pintores de la categoría de Lluís Borrassà, Lluís Dalmau, Bernat Martorell o Jaume Huguet, quizá los mejor documentados; pero también el entorno de los Bassa, Ramón Destorrents, Guerau Gener, los hermanos Francesc, Jaume y Pere Serra, Jaume Cabrera, Joan Mates, Pere García de Benabarre, los Vergós o el enigmático maestro de la Seu d'Urgell —como lo llamara Post—, entre otros. En fin, un escogido panorama y un bello muestrario que ejemplifica bien la riqueza y diversidad de la cultura artística en la Cataluña bajomedieval, oscilante entre las corrientes llegadas de Italia, las novedades que irradiaban desde París, Berry o Borgoña y la influencia flamenquizante. Muchas son las obras que merecerían aquí una mención especial. Permítaseme que cite, sólo como ejemplo de lo que durante la pasada primavera pudo verse en Madrid, los retablos de *San Esteban* (Cat. 9; Jaume Serra) y los *Santos Juanes de Vinaixa* (Cat. 22; Bernat Martorell), o el *San Jerónimo Penitente* (Cat. 34) atribuido —no sin discusiones— al maestro de la Seu d'Urgell. Pero, sin duda, gozaba de un lugar de privilegio, focalizando el interés del espectador, el *San Jorge y la Princesa* de Jaume Huguet (Cat. 26), obra bien conocida que, sin embargo, aún hoy sigue planteando a los especialistas serios problemas de interpretación, y en la que, como expresa la autora de la ficha-catálogo (Milagros Guardia), «*la fascinación estética y el interés intelectual encuentran una rara síntesis*». Quizá se echaba en falta, sin embargo, y a pesar del indiscutible elogio que merece el evento, la presencia de alguna de las obras de Bartolomé Bermejo, cordobés de origen, pero cuya carrera se desarrolla entre Valencia, Aragón y Cataluña, lugar éste en que ejecutaría las últimas de sus creaciones; sirva de ejemplo su emblemática tabla de la *Piedad Desplà* (catedral de Barcelona).

Los ejemplares prestados para esta especial ocasión venían a enriquecer los ya de por sí importantes fondos de pintura medieval hispana con que cuenta el Museo del Prado, habitualmente expuestas en sus salas 49, 50 y 51 C, utilizadas ahora como punto de partida del recorrido. El resto de las piezas se distribuyeron en las salas 56, 56 B, 57 y 57 B, atendiendo, en la medida de lo posible, a una ordenación cronológica.

La exposición contó con el imprescindible complemento de un catálogo, cuidadosamente editado, al que preceden siete estudios de otros tantos especialistas (Padrós, Sureda, Terés, Yarza Luaces, Manote y Clivilles, Ruiz y Quesada y Franco Mata) que abordan cuestiones diversas en relación con el núcleo temático de la muestra. Otros muchos investigadores han colaborado en la redacción de las 35 fichas que componen el catálogo —todas ellas rigurosamente documentadas y de claridad expositiva encomiable—, así como de las biografías que se incorporan al final de la obra.

Gema PALOMO FERNÁNDEZ  
Universidad Autónoma de Madrid