

BIBLIOGRAFÍA (*)

Tratados de arquitectura de los siglos XVI-XVII, Generalitat, Valencia, 2001, 490 págs., 354 ils.

Verdadero regalo para los ojos de los amantes de los tratados de arquitectura son las más de 350 imágenes que se nos presentan en este grueso volumen, bellamente editado, suerte de homenaje al 230 aniversario de la fundación (1768) de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia; en forma de una exposición se han reunido básicamente 24 libros de los fondos de la biblioteca histórica de esta institución (Vitruvio de Daniele Barbaro, Alberti, Serlio, Labacco, Vignola, volúmenes de estampas de Gian Giacomo de Rossi, Giovanni Battista Falda o Antoine Le Pautre, perspectivas de Barbaro y Vignola, entre otros), y dos añadidos, unos *Principes de l'architecture* de André Félibien (1690) de una biblioteca privada y el manuscrito quattrocentesco de Vitruvio de la Universidad de Valencia, cuya ficha adolece de sorprendentes vacíos bibliográficos.

A las fichas de los libros expuestos les acompañan, en castellano y valenciano, cinco textos debidos a las plumas de Fernando Chueca Goitia (sobre la valoración y trascendencia de los tratados de arquitectura), Felipe Soler (sobre los tratados de perspectiva y geometría), José Luis Jiménez Salvador (sobre la visión de la arquitectura romana en la Italia de los siglos XVI y XVII) y Carmen Rodrigo Zarzosa (sobre la enseñanza académica y la formación de la biblioteca valenciana, así como sobre los contenidos de los tratados de la muestra), entre la función didáctica y el *dilettantismo*; por ello quizá se debieran haber unificado algunas informaciones, empezando por las fechas del (enésimo si nos situamos desde una perspectiva medieval) hallazgo del manuscrito vitruviano por parte de Poggio Bracciolini (en Montecassino en 1414 o en Sant Gallen en 1416) o de la traducción de Francisco de Villalpando de Serlio al castellano (1552 y no 1563). Un útil estudio de Carmen Rodrigo Zarzosa y Ana Vicente Navarro sobre las filigranas cierra esta obra, útil como instrumento primario de referencia y como repertorio gráfico.

Algunas de las fichas presentan problemas de identificación, como los dos ejemplares de Vignola (con las ilustraciones bailadas); el más temprano debiera ser quizá un ejemplar de la edición romana de 1572 con folios posteriores añadidos; el más tardío uno de la edición veneciana de Remondini (ca. 1648, y no ca. 1580). Otra es la del raro tratado (*Examen circuli quadraturae*, Lyon, 1654) de Apollonio, editado por el jesuita Vincent Léotaud (1596-1672) sobre la exposición del célebre matemático y jesuita flamenco Grégoire de Saint-Vincent (1584-1667), cuya *Curvilinearum amoenior contemplatio* también se incluía, obra antes empezada por el también matemático Artus de Lionne, abad de Solignac y obispo y conde de Gap, en el Delfinado, pariente del Marqués de Berny Hugues de Lionne, a quien se dedicaba esta edición.

FERNANDO MARÍAS

SERRÃO, V.: *Historia da Arte em Portugal. O Renascimento e O Manierismo (1500-1620)*. Lisboa, Ed. Presença, 2001. 294 págs. con ils.

La editorial Presença ha encargado a uno de los grandes especialistas del Renacimiento portugués, el profesor Vítor Serrão, el tercer volumen de la *Historia del Arte Portugués*, dedicado a ese periodo. Nos congratulamos de la aparición de este volumen porque no solo es importante para la historia de Portugal, sino

(*) Sección coordinada por M.ª Paz Aguiló.

para la del nuestro, ya que ayuda a resolver incógnitas respecto a la interrelación artística de ambos países y a las fuentes comunes en que bebieron.

El autor divide el libro en dos periodos importantes y bien definidos, el que abarca desde 1500 hasta 1550, que titula «Clasicismo e Modo de Italia» y otro desde 1557 a 1612, titulado «Aviragen Manierista». Ambos periodos se enmarcan en el concepto artístico y ambiente histórico en el que se desarrollaron, pero, además, a través de monumentos y autores destacados, se abordan aspectos formales que dan lugar a la formación de escuelas.

El profesor Serrão en la primera parte del trabajo, arrancando del Manuelino, nos va conduciendo hasta el pleno Renacimiento, marcando los conceptos que actuaron sobre los focos artísticos más importantes y subrayando la importancia de algunos mecenas y de la iglesia, que hicieron posible su desarrollo. Se destacan figuras como la del arquitecto Cremonês, y pintores como Vasco Fernandes o la Escuela de Viseu, amén de la pintura de corte con Jorge Alfonso, Franquisco Henriques y Mestre de Lourinha, a la cabeza de ella. El trabajo de este periodo se enriquece, además, con estudios sobre la importancia que tuvieron los grabados italianos y flamencos como fuente de inspiración en los artistas portugueses, y sobre el grutesco.

En el segundo apartado del libro, dedicado al periodo manierista, se utiliza idéntica metodología, insistiendo el autor en la interrelación de las escuelas europeas con Portugal, muy especialmente la italiana, las del norte de Europa y el Escorial, subrayando las peculiaridades del «Estilo Chão» y destacando, también, los conceptos, monumentos y artistas más sobresalientes en su desarrollo.

Una bibliografía especializada y un buen repertorio fotográfico suman utilidad al libro, en el que solamente se echa en falta, un índice de artistas.

ISABEL MATEO GÓMEZ

ROSE-DE VIEJO, Isadora. «Una imagen real para el favorito: Galería retratística de Manuel Godoy» en *La imagen de Manuel Godoy*. Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, Badajoz, 2001, pp. 119-191.

ROSE-DE VIEJO, Isadora. «La formación y dispersión de las colecciones artísticas de Manuel Godoy en Madrid, Roma y París (1792 – 1852)» en *Manuel Godoy y la Ilustración*. Jornadas de Estudio. Emilio la Parra López y Miguel Ángel Melón Jiménez (coords.). Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2001, pp. 119-164.

Entre los actos conmemorativos del 150 aniversario de la muerte de Godoy, se ha organizado en Extremadura un Congreso Internacional donde fue presentado un libro entre cuyos ensayos se encuentra «Una imagen real para el favorito: Galería retratística de Manuel Godoy» debido a Isadora Rose; historiadora del Arte que se viene ocupando de la figura del primer ministro de Carlos IV, como coleccionista y mecenas de las Artes, desde su Tesis Doctoral en 1983.

El proyecto de este trabajo nació como base de una exposición, lamentablemente malograda y en la que se hubiesen podido contemplar los numerosos ejemplos comentados en el ensayo. A falta de este frustrada intención, se nos ha dejado un texto notable por su cuidada impresión, la edición que también ha estado a cargo de esta autora tiene una clara tipografía y una original paginación con la cabeza de Jano en su borde superior, que nos recuerda cómo el carácter científico de un texto no debe estar reñido con el buen gusto y el placer de abrir las páginas de un libro. Precisamente esta doble imagen del dios romano, es la que está presente en la exhaustiva revisión iconográfica que se hace de la figura de Godoy a través de las artes plásticas, no sólo son retratos debidos a unos artistas de más o menos calidad, sino que además en su evolución, la autora nos hace compartir el simbolismo que se observa en sus diferentes imágenes.

Esta completa puesta al día, contemplada de forma cronológica, de la imagen pictórica y gráfica del favorito se ve además, ampliada por las nuevas atribuciones dadas a obras muy conocidas. Es el caso del retrato de Godoy de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, antaño atribuido a Esteve y ahora reconocido como Folch de Cardona; o el depositado en el Museo Municipal de Madrid por esa misma Academia, conocido tradicionalmente como obra de Carnicero y documentado ahora como Francisco Bayeu. Además de este estudio pormenorizado de las imágenes del valido, éste se nos muestra como un auténtico conocedor del poder simbólico que tiene el retrato desde la época renacentista, advirtiéndose la oportunidad de una elección precisa para cada ocasión. Como colofón de este estudio, se recoge la documentación sobre la destrucción sistemática de las máscaras del tirano con motivo de su caída del poder en 1808; los datos reunidos sobre la furia del pueblo ante la imagen del favorito de los reyes, a quien se llegaba a culpar de todos los males de la nación, nos hace reflexionar sobre la abundancia de ellas en cualquier lugar del reino.

AEA, LXXVI, 2003, 301, pp. 95 a 100

Al mismo tiempo y de la misma autora, ha aparecido en un tomo dedicado a *Manuel Godoy y la Ilustración*, con motivo de unas Jornadas de Estudio celebradas en Castuera en 1999, su nuevo trabajo sobre las colecciones reunidas por este personaje en sus tres residencias: Madrid, Roma y París. De la colección de Madrid teníamos amplias referencias desde su investigación doctoral, la novedad de este nuevo trabajo estriba en las noticias inéditas que se nos da de la pasión de Godoy por la pintura en su exilio de Roma y París; durante su estancia italiana de 1812 a 1830, logró reunir una nueva colección de casi 300 cuadros, no de la calidad de los acumulados en España pero de cuyo rastreo se nos dan noticias hasta ahora desconocidas. A falta del hallazgo de un inventario, que nos consta que ha sido buscado por la autora en diferentes archivos europeos, se nos ofrece la identificación de algunas piezas, su emplazamiento, los nombres de los intermediarios de los que se sirvió para su consecución y la salida de esta colección subrepticamente de Roma camino de París, donde se instalaría el antiguo favorito hasta su muerte en 1851.

De forma sorprendente y sólo explicable por motivos económicos parte de esta colección fue vendida al zar Nicolás I de Rusia y aún así Godoy siguió poseyendo unas 270 pinturas en su casa parisina que fue vendiendo de forma paulatina conforme a sus necesidades económicas. La investigación está avalada por una abundante e irrefutable documentación que hace de este trabajo una guía indispensable para el conocimiento de Godoy y los movimientos de obras de arte en la Europa del siglo XIX.

MERCEDES ÁGUEDA

SOCIAS BATET, Immaculada: *Els impressors Jolis-Pla i la cultura gràfica catalana en els segles XVII i XVIII*. Textos i Estudis de Cultura Catalans. Curial Edicions Catalanes. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 2001. 272 pp.

Esta monografía sobre los impresores barceloneses Jolis-Pla es una aportación diferente y enriquecedora al conocimiento del grabado catalán del último tercio del siglo XVII y XVIII, a la vez que una constatación de la recuperación económica y cultural que experimenta Cataluña en este período.

La importancia de la imprenta Jolis-Pla no radica en la especial trascendencia de su producción, dirigida a una demanda más bien local, ni en ser una de las principales imprentas barcelonesas. No obstante, el análisis de su producción, centrada en: libros de encargo o de escaso riesgo editorial, el pequeño impreso, los pliegos sueltos y las estampas, nos ayuda a entender este negocio y a profundizar en la cultura gráfica del momento. Un aspecto que sí es excepcional de la imprenta Jolis-Pla respecto a sus contemporáneas es que se han conservado cerca de 4000 matrices gráficas, hoy en la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya. Este hecho atestigua la importancia que este material, la mayoría formado por planchas de madera, tenía para esta imprenta, guardándolo y ampliándolo, generación tras generación, a lo largo de más de tres siglos.

La autora del libro, la doctora Immaculada Socias, paralelamente a su labor docente en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, atesora multitud de investigaciones ceñidas al grabado xilográfico. Cabe destacar que su trabajo con la imprenta Jolis-Pla se prolonga desde hace diez años, desarrollando una extraordinaria labor de investigación documental en archivos y bibliotecas que le han permitido exhumar una gran cantidad de documentos relacionados con la imprenta y su contexto.

Immaculada Socias ha conseguido sacar a la luz nuevos datos que permiten adentrarnos en el mundo del grabado de este período, como son: los contratos de matrices gráficas, sus precios, el comercio de estampas, la presencia de comerciantes franceses e italianos vendiendo sus productos en Barcelona o el importante papel jugado por las órdenes religiosas en la difusión de modelos en distintos ámbitos geográficos. Elementos que nos permiten conocer las claves y el funcionamiento del grabado popular en la Cataluña de los siglos XVII y XVIII, y nos introducen en el apartado casi inédito de las condiciones económicas y sociales de las artes gráficas.

Hay que destacar el ánimo de la autora por vincularse tan estrechamente a un tema que tradicionalmente no ha despertado la atención de buena parte de nuestra historiografía artística. De la misma manera profundiza en un tema local sin perder el contexto peninsular y europeo donde se enmarca, siempre muy bien arropada por las publicaciones que al respecto se vienen realizando en el extranjero desde los campos más diversos.

El libro también facilita herramientas de gran utilidad para investigaciones futuras como son la transcripción de documentos contractuales o inventarios; además de un extenso repertorio de la bibliografía publicada por la imprenta Jolis-Pla durante los siglos XVII y XVIII, especificando en qué bibliotecas podemos encontrar cada ejemplar.

Finalmente la autora manifiesta el carácter abierto del libro pues se plantean múltiples líneas de investigación dentro de un campo marcadamente multidisciplinar, como pueden ser: la relación de la cultura sabia y popular; las aportaciones extranjeras (de recepción o intercambio); la estructura del mercado gráfico; la circulación de estampas; los modelos iconográficos y un largo etcétera.

ALBERT MARTÍ PALAU

AEA, LXXVI, 2003, 301, pp. 95 a 100

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929*, Madrid, Espasa Calpe (col. «Summa Artis», vol. XLVIII), 2001, 510 pp. Con numerosas ilustraciones en color y b/n.

Después de plantear en los tomos XXXVIII y XXXIX de la colección Summa Artis una primera aproximación al análisis de las vanguardias históricas, la editorial Espasa Calpe acaba de dar, con en el presente volumen, una excepcional conclusión a su sugestivo periplo por la modernidad artística fuera de nuestras fronteras. El objetivo —y el logro— de este último trabajo, como anuncia su título, ha sido el de inferir las causas que determinaron el *posicionamiento* sin rémoras del arte de avanzada —ya fuese «por implicación, por inhibición o por oposición» del mismo— ante el agitado devenir social, político y cultural de las décadas centrales del siglo XX, y el de comprobar, a su vez, las repercusiones de dicho posicionamiento en la cristalización plástica de cada una de sus poéticas.

Los dos hitos de la historia universal reciente entre los que discurre esta recta final del arte moderno son, según explica Miguel Cabañas, el *crack* de la bolsa neoyorkina de 1929 y la crisis del petróleo de 1973, límites de una drástica convulsión económica mundial que arrastró a la humanidad a varios decenios de inestabilidad política y social, que alimentó una fulminante guerra abierta y otra «fría», y que a su fin sentenció el desmoronamiento definitivo de los ideales colectivos y la inflación de los metarrelatos. En el marco en el que se integraron estos y otros procesos, la evolución del arte de vanguardia es analizada por el autor desde una perspectiva amplia, en la que se contemplan, sucesivamente, la implicación del arte en la problemática realidad, su integración en el crisol de políticas artísticas que funcionaron por entonces en los continentes europeo y americano, así como el agotamiento de los lenguajes al uso y su saneamiento gracias a las nuevas tendencias —al borde de la internacionalización o de la introspección en lo autóctono—, y en la que se abordan por fin, con gran detenimiento, la trayectoria individual de los artistas más representativos y la valoración crítica de sus opciones creativas y de sus principales obras. Todas estas consideraciones, entrelazadas con extraordinaria nitidez, consiguen ofrecer una visión muy completa del último arte moderno, tan rica en datos como en matices, y tan a salvo de la especulación estética pura y desinteresada, como de la supeditación mecánica o excesivamente genérica del arte a su entorno histórico.

Desde estos presupuestos, el libro se estructura en dos grandes bloques, separados por la cesura cronológica y simbólica de la Segunda Guerra Mundial. En el primero de ellos, dedicado al arte moderno de los años treinta y cuarenta, se plantea un recorrido por las distintas fórmulas de posicionamiento artístico que se ensayaron en Europa y América desde la consagración museística de las vanguardias —sancionada por la inauguración del MoMA en 1929— hasta su prohibición y parcial exterminio en el seno de los regímenes totalitarios, dando una especial atención, en este sentido, a la evolución de los grandes maestros (Matisse, Picasso, Kokoschka, Chagall, Kandinsky y Duchamp), a la consolidación y expansión internacional del surrealismo, al avance de la investigación pictórica abstracto-constructiva, a la renovación técnica y formal de la escultura, a la evolución diferenciada del arte en la escena americana y, por último, a su involución forzada en la Alemania de Hitler y en la Rusia de Stalin. En el segundo de estos bloques, de menor extensión, se analiza el replanteamiento de la actividad artística internacional después de la Segunda Guerra Mundial y del traslado de la capitalidad de la vanguardia de París a Nueva York, atendiendo al protagonismo que alcanzaron durante la década de los cincuenta el expresionismo abstracto en Estados Unidos y el informalismo en Europa, y a su repliegue posterior, a lo largo de los años sesenta, en favor de la abstracción post-pictórica y de las nuevas corrientes figurativas.

En conclusión, gracias a la calidad del texto y a la coherente estructuración del mismo, podemos afirmar que los objetivos que se propone el autor —en consonancia con el plan general de la propia colección— quedan ampliamente cumplidos. Por último, cabe destacar la acertada selección de su correlato visual, el cual, sin duda, resultará particularmente grato al futuro lector de esta «summa» del arte contemporáneo.

MÓNICA NÚÑEZ LAISECA

SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel: *Torres do Allo. Arquitectura e historia del primer pazo gallego*. Diputación Provincial de A Coruña, 2001. 455 pp., ilustraciones en color y tablas genealógicas.

Este libro, impecablemente editado, se inscribe en la corriente actual de estudios que intentan profundizar, desde aproximaciones monográficas, en las características del pazo gallego como tipología residencial de la nobleza gallega en el medio rural durante la Edad Moderna. Su autor, doctor en historia del arte y profesor de la Universidad de Santiago de Compostela, continúa con esta nueva obra su interesantísima línea de investigación, iniciada no hace muchos años con otra brillante monografía dedicada al Pazo de Mariñán y su cosmopolita escenografía de bustos y jardines de los siglos XVIII y XIX. En aquel estudio, el Pazo de Mariñán

AEA, LXXXVI, 2003, 301, pp. 95 a 100

sirvió como hilo conductor para un análisis de mayor calado sobre la influencia de la Ilustración sobre el mundo añejo de los pazos y sus estructuras constructivas, comprobando efectivamente como un pazo barroco podía transformarse —lo fue gracias al patrocinio de los marqueses de Mos— en una aristocrática quinta de placer, con un llamativo protagonismo de estatuaria y jardines de inspiración francesa.

En el libro que ahora nos ocupa Sánchez García analiza exhaustivamente otro pazo, el conocido como Torres do Allo, situado en la zona del Finisterre y ya valorado por otros autores como uno de los ejemplos más singulares de estas construcciones, especialmente por su peculiar ornamentación de estilo tardogótico. Repitiendo la metodología de indagación utilizada en su libro sobre Mariñán, la arquitectura del pazo en sus diferentes etapas constructivas vuelve a ser aquí el soporte sobre el que se apoya todo el análisis de sus características tipológicas, lo que en cada capítulo se complementa con los datos sobre el devenir de un destacado linaje de la nobleza gallega, el apellidado Riobóo, que fue propietario del pazo hasta hace apenas unas décadas. Junto a ese contenido medular, uno de los mayores aciertos del libro es trascender a lo que sería un tradicional enfoque monográfico para ofrecer una sólida explicación sobre el conocido origen del pazo gallego a partir de la adaptación de las torres y casas fuertes bajomedievales a la nueva realidad impuesta por los Reyes Católicos, ya en los primeros años del quinientos. En esa evolución, las Torres do Allo constituyen a juicio del autor el primer pazo conservado —por supuesto en lo tipológico ya que no en lo cronológico—, por su carácter pionero en los cambios que introducirán las nuevas preocupaciones representativas y de habitabilidad que luego serán comunes en la generalidad de los pazos del barroco.

A lo largo de las muchas páginas del estudio, todas densas en contenido, se deslizan otras cuestiones de no menor interés. Se desvela en él, por ejemplo, que las dos torres que constituyen la fachada principal del pazo no pertenecen, como se creía, a la misma época. El autor fija con exactitud la cronología de la torre vieja en los primeros años del siglo xvi, como lo expresan ciertos rasgos arcaicos, como una pieza de clave invertida en la portada, que desde luego no parecen derivarse de la obra del Hospital Real compostelano. Descubre, en cambio, que la segunda torre es obra de finales del xvii, remedando el alfiz y ventanas tardogóticas de la primera en una intervención en estilo ya observada en otras construcciones de la nobleza con idéntica reverencia hacia la arquitectura con la que identificaban los orígenes de su linaje.

El libro está ricamente ilustrado, destacando el protagonismo de la fotografía antigua, así como las reconstrucciones hipotéticas de las diferentes fases constructivas y las fotografías aéreas que ayudan a situar las relaciones del Pazo con su coto de señorío. Como anexos se incluyen un apéndice con la documentación de mayor interés, extraída del archivo familiar de los Riobóo, así como un completo estudio genealógico, ilustrado con las correspondientes tablas, que firma Jaime Bugallal y Vela, reconocido especialista en la materia.

En definitiva, pues, se trata de una obra que persevera en el camino abierto con su mencionado precedente y, por tanto, debe ser considerada justamente como modélica entre los estudios de arquitectura gallega, pues conjuga muy bien el rigor analítico y el fundamento documental con una novedosa propuesta metodológica. No creo exagerado aventurar que creará escuela; así lo espero.

EDUARDO PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS

ALONSO BENITO, JAVIER Y HERRÁEZ ORTEGA, M.^a Victoria: *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (siglos xvii-xx)*, León, Universidad de León, 2001, 294 pp. con 147 fotografías.

Este libro recibió el premio «Ayudas a trabajos de Investigación», promocionado por la Fundación Montealeón, correspondiente al año 2000. En él sus autores nos dan a conocer todo lo concerniente a la plata y los plateros de la catedral de León desde el siglo xvii al xx, con lo que se completa lo que ya sabíamos del tema referido a los siglos xv y xvi, gracias a estudios previos sobre la diócesis leonesa realizados por M.^a Victoria Herráez. La mayoría de los datos aportados en esta obra permanecían inéditos. La metodología empleada ha sido la clásica: estudio directo de las piezas, recogida exhaustiva de documentación y análisis pormenorizado de todos los datos.

La documentación aportada es muy abundante ya que han revisado totalmente no sólo el archivo de la catedral, sino también los de algunas parroquias, el de Protocolos y el Municipal para completar los datos biográficos de los plateros y aclarar algunas dudas sobre sus obras.

Apoyados en esa documentación los autores analizan cual fue la situación general de los plateros de León en estos siglos, su número, el barrio en el que vivían, sus condiciones laborales etc. Por supuesto y dado el título del libro estudian pormenorizadamente lo referente a los artífices con cargo de maestro platero de la catedral, que eran elegidos por el cabildo tras una votación, dan los nombres de todos ellos y especifican sus funciones. Por ello cobraban un salario anual no muy elevado, pero el prestigio que confería el cargo hacía que estuviese muy solicitado. Además añaden numerosas noticias biográficas sobre todos ellos. También trabajaron otros plateros para la catedral sin cargo alguno de los que aportan también algunas notas biográficas.

AEA, LXXVI, 2003, 301, pp. 95 a 100

El catálogo abarca ciento treinta y una piezas la mayoría de las cuales pertenecen al tesoro de la catedral y en número menor a otros pueblos de la diócesis que las tienen depositadas en el Museo. Muchas son obra de plateros leoneses, pero también hay algunas procedentes de otros lugares como Tuy, Oviedo y Córdoba. La tipología es muy variada aunque predominan los cálices y las cruces. Es muy interesante el apartado dedicado a los avatares que ha sufrido la colección de piezas de la catedral y los sucesos históricos que han hecho desaparecer muchas de ellas, sobre todo las magníficas obras de Enrique de Arfe. Tras el catálogo figuran todas las marcas que constan en las piezas, tanto las de la ciudad de León, como las de los plateros leoneses y foráneos.

La conclusión general es que estos siglos son de decadencia para la platería leonesa, si tenemos en cuenta su gran florecimiento en el XVI y las grandes obras que se hicieron, sobre todo gracias a la figura gigantesca de Enrique de Arfe. El número de plateros desciende drásticamente y los que trabajan no tienen el sentido creador de los siglos anteriores. También es cierto que han desaparecido muchas de las mejores piezas que hicieron, por lo que nuestro conocimiento no puede ser total.

Completa la obra un apéndice documental con diversos inventarios de la catedral y otras noticias como tasaciones, contratos de aprendizaje, contratos de obras, cartas de pago, testamentos y numerosa documentación referente a la incautación de 1809. Hay diversos índices y una bibliografía específica.

Es en resumen una obra muy minuciosa fruto de muchas horas de trabajo y realizada por investigadores muy experimentados que demuestran una vez más su categoría.

AMELIA LÓPEZ-YARTO

ARBETETA MIRA, Leticia: *El Tesoro del Delfín*. Madrid, Museo Nacional del Prado-Caja Duero, 2001, 373 pp. con numerosas ilustraciones.

Este libro es una versión algo abreviada, por razones editoriales, de la tesis doctoral de su autora. Arranca del estudio realizado por don Diego Angulo en 1944, en el que dicho profesor ya apuntaba que había que acometer un estudio integral de la colección. Y precisamente la doctora Arbeteta ha abordado este estudio integral. Tras una introducción en la que analiza el estado de la cuestión, hace un recorrido por las colecciones de Luis XIV y de su hijo el Delfín en el que aborda varios temas, como las circunstancias en las que fueron adquiridas, a quienes, los inventarios que se hicieron y sus destinos finales, haciendo especial hincapié en los avatares por los que pasó la del Delfín una vez en España. Para ello ha utilizado todas las fuentes posibles, sobre todo en la colección española, como inventarios, notas de las Juntas de los Museos de Ciencias Naturales y del Prado, Catálogos etc.

En el estudio de conjunto del Tesoro del Delfín ha tenido en cuenta numerosos aspectos. En primer lugar los gemológicos, añadiendo novedades con las que matiza algunos de los datos del estudio publicado en 1989. En segundo lugar el origen y en su caso los talleres y autores de las piezas, tanto los tallistas entre los que dedica especial atención a los Miseroni y los Sarachi, como los plateros que hicieron las monturas, casi todos franceses. También analiza la tipología y la ornamentación utilizada en las obras y dedica un apartado a los estuches en piel que se conservan.

El catálogo razonado abarca el total de los vasos traídos a España gracias al inventario que se hizo en 1746. Los que fueron robados y no recuperados y los que fueron alterados a través de los años, los estudia tanto a través de la descripción del citado inventario como de las fotografías que hizo Jane Clifford en 1863, por lo que podemos tener conocimiento de la colección completa. Las fichas son exhaustivas y en ellas aparece la foto actual en color, la del S. XIX en blanco y negro y, en su caso, el estuche en el que vino.

Se completa la obra con una bibliografía específica en la que abundan los nombres extranjeros que refleja el poco interés que ha despertado la colección entre los estudiosos españoles hasta ahora y un breve apéndice documental. La edición es espléndida y se han cuidado todos los detalles siendo digno de mención el número de fotografías que se incluyen y su calidad.

AMELIA LÓPEZ-YARTO