

—falta de documentación y estado ruinoso— son superados, en parte, por las descripciones conservadas de viajeros o contados estudios anteriores y, especialmente, por las actuaciones arqueológicas y el análisis de las formas que siguen en pie en relación con otros edificios de su estilo.

La iglesia iniciará este recorrido. Dos etapas constructivas se distinguen en el que fuera lugar de culto: la primera gótica —relacionada según García-Tapia con las construcciones de Guadalupe—, y renacentista la segunda, en la que se configura definitivamente el templo, con ampliaciones e incluso modificaciones de los trazados originales. Resuelve este punto con la descripción de los escasos muros que han sobrevivido al deterioro y progresivo desmantelamiento de la edificación.

El siguiente apartado lo dedica a los claustros desaparecidos del entorno monástico. Apoyado una vez más en los datos arqueológicos obtenidos, reconstruye en el plano del inmueble el más primitivo de ellos, que imagina cercano al mudéjar de Guadalupe, y el denominado claustro de Levante del s. XVI, aportando información de sus celdas, escalera principal, refectorio, cuerpo alto, deambulatorio y patio.

Reserva un capítulo aparte para el afortunadamente conservado claustro principal, conocido como el "claustro herreriano", de indudable interés monumental. Analizando primero sus dimensiones, alzados, cubiertas, repertorio iconográfico... etc., se detiene en adelante en el estudio de sus diez portadas, que marcan una interesante evolución desde el plateresco al pleno barroco, las diferentes estancias desaparecidas del conjunto y la escalera que conducía al coro. Mostrándonos el proceso constructivo de este claustro, y desafiando de nuevo la escasez documental y el deterioro de sus elementos, acaba reconociendo a Diego de Riaño —y no a Herrera— como autor de su planta baja, hipótesis que apoya en razones cronológicas y estilísticas.

Igualmente realiza un estudio independiente de la torre que, como la iglesia, fue iniciada bajo presupuestos del gótico tardío, y rematada ya al gusto clásico del XVI. En su análisis de elementos estructurales y decorativos, García-Tapia comprueba un gran paralelismo con el cuerpo de campanas de la Giralda, intuyendo ahora la mano del arquitecto Hernán Ruiz II en esta construcción.

Concluye nuestro autor su texto refiriéndose brevemente a las restantes dependencias de este conjunto jerónimo, entre las que destaca la imprenta de Indias.

Interesante el estudio que llega de esta forma a nuestras manos, como interesante es el edificio que el arquitecto D. José García-Tapia ha recuperado para Sevilla.

Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. **Pintura Barroca en España. 1600-1750.** "Manuales de Arte Cátedra". Madrid, 1992. 506 páginas.

Antonio RODRÍGUEZ MUÑIZ

La pintura barroca constituye un capítulo de singular importancia en nuestro país por la trascendencia de los representantes que aquí desarrollan una pintura de primer orden. La Editorial Cátedra publica —dentro de su colección Manuales de Arte Cátedra— este título de Alfonso E. Pérez Sánchez con una visión de conjunto de todo el panorama español desde 1600 a 1750.

La actividad científica del autor, centrada en el estudio de la pintura barroca tanto española como italiana, y su estrecha colaboración con Don Diego Angulo Íñiguez, hacen que no nos sorprenda la maestría con la que el autor se enfrenta a la hora de mostrar el contenido de una época tan densa en la pintura española. Para ello, el autor aporta constantemente datos documentales y noticias aclaratorias, incluso anécdotas, de los que extraerá sus propias conclusiones.

El libro se distribuye en dos partes: la Primera la dedica a expresar unas muy interesantes consideraciones previas y la Segunda al desarrollo histórico de la pintura barroca española.

La Primera Parte nos introduce en el mundo pictórico de la España Barroca, analizando la formación y situación del pintor en el capítulo primero; la clientela en el segundo y la temática en el tercero. Así, el autor hace hincapié en la necesidad de comprender la dependencia estilística maestro-aprendiz a la hora del estudio de una obra. Por otro lado, la relevancia de la clientela monástica se hace fundamental, sobre todo pensando en los encargos de series pictóricas. Concluye esta primera parte de la obra con el capítulo cuarto, dedicado a la evolución general de las formas en la pintura barroca española, donde nuestro autor propone una serie de puntos claves que jalonan dicha evolución, tales como el papel de los artistas italianos a principios del siglo XVII, la exigencia de inmediatez, cambios sociales y religiosos propugnados por la Reforma, la aportación Caravaggista, etc, que luego usa como punto de partida en cada capítulo de la Segunda Parte.

La Segunda Parte de la obra es la de más denso contenido, organizando el estudio de la pintura barroca española en cuatro capítulos que siguen un orden cronológico. En el Capítulo Primero titulado "El Primer Naturalismo", tras exponer su caracterización, se centra sobre todo en la Corte madrileña, Sevilla y Toledo. La escuela de la Corte posee gran importancia por vincularse a la tradición escorialense a la que se añade la presencia de pintores italianos como Zuccaro y L. Cambiasso. Fuera de la Corte, en Sevilla, el autor demuestra el sustrato de romanismo flamenco que posee la ciudad. Y posteriormente el autor desarrolla el panorama de este primer naturalismo centrándose en piezas fundamentales como Bartolomé Carducho en la Corte, al que considera elemento base en la génesis de la escuela madrileña, Sánchez Cotán en Toledo, y Pacheco y Roelas en Sevilla, destacando a éste último como renovador y creador.

Tras ello, en el capítulo Segundo se ocupa de la generación de los grandes maestros: Ribera, Zurbarán, Cano y Velázquez, considerándolos como generadores del Pleno Barroco Español, al que dedica el capítulo siguiente. Analiza pormenorizadamente estas cuatro figuras con una gran aportación de datos documentales, y se dedica después a matizar las posibles influencias en su propia generación, prestando atención a pintores para nosotros un tanto desconocidos, como Pedro de las Cuevas, pero de una importancia capital en los años siguientes.

El Pleno Barroco será materia del tercer capítulo. Tras una introducción donde destaca la llegada de las formas de Rubens, además de la apertura hacia formas escenográficas y dinámicas, nuestro autor se dedica casi exclusivamente a la escuela madrileña y a Sevilla y el mundo andaluz. De la Corte, define claramente a los que él llama "primera generación barroca", es decir: Carreño, Rizi, Camilo y Herrera el Mozo. En este momento, el autor señala la enorme transcendencia en el arte español de Luca Giordano, pieza clave para entender la pintura de finales del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. En el mundo andaluz, Pérez Sánchez destaca la importancia de Herrera el Mozo y su formación italiana en el inicio en Sevilla del Pleno Barroco, y por supuesto, dedica unas excelentes páginas a Murillo y Valdés Leal.

Concluye esta Segunda Parte, con el capítulo cuarto dedicado a la Primera mitad del siglo XVIII, donde el autor muestra con acertada intuición la continuidad de la pintura barroca a pesar del choque con el naciente mundo borbónico en España, destacando a Palomino como uno de los mejores representantes de este momento en la escuela madrileña. También hace el autor, en este punto, un recorrido por el resto de España, mostrando la personalidad de Domingo Martínez en Sevilla.

Por último, aporta una extraordinaria bibliografía, fruto de su ya citado conocimiento en la materia. Enorme valor, sin duda, el que tiene este estudio de síntesis de la pintura barroca española, convirtiéndose en una obra básica para el conocimiento de una parcela tan sumamente rica e importante de la pintura española.