

# RECENSIONES DE LIBROS\*

**RICCA, Laura (ed.). *Sguardi sulle città in trasformazione*. Bologna: Editrice La Mandragora, 2012, 199 págs., ISBN: 978-88-7586-349-4.**



Bajo la cuidada dirección de la joven académica Laura Ricca, La Mandragora ha tenido el acierto de publicar las Acti del Convegno realizado por el Laboratorio di Ricerca sulle Città (Istituto di Studi Superiori di Bologna) que han tenido lugar el 7 de abril de 2011 en l'Accademia de Belle Arti di Bologna tituladas *Sguardi sulle città in trasformazione*. El compendio de ponencias recogidas se circunscriben a dos de las máximas más representativas del afamado proyecto internacional boloñés: la interdisciplinariedad de enfoques entorno al tema de la ciudad y la internacionalización de los estudios presentados. El libro se articula en base a una introducción de Ricca y doce artículos centrados en diversas ciudades. Singapur, Tokyo, Sao Paulo, Dubai, Fathpur Sikri, Estambul, London, Berlin, o New York, son algunos de los recorridos urbanos tratados a cargo de Marco Filoni, Francesco Lizzani, Ro-

berto Vecchi, Giovanna Potestà, Jale Nedje Erzen, Zoltán Somhegyi, Gilles A. Tiberghien...

Los textos se presentan en italiano, francés e inglés, sin traducción, lo que, en ocasiones, hace difícil su lectura para el extranjero, a no ser que el afortunado lector domine los tres idiomas con cierta soltura. Con todo, vale la pena acercarse a este primer libro –vendrán más– que constituye una de las iniciativas internacionales más acertadas y de mejor éxito recogidas entorno al estudio de la ciudad y de lo urbano. En primer lugar, por qué las ciudades abordadas son tratadas por especialistas de primer orden –procedentes de diferentes disciplinas y áreas del saber– cercanos a dichas ciudades, los cuales, no sólo han dedicado largo tiempo al estudio de las mismas, sino que las han vivificado, ofreciéndonos una visión novedosa donde la vivencia personal y el proceso intelectual se entreveran. En segundo lugar, por qué es un libro que rompe manifiestamente con el sempiterno eurocentrismo al que solemos estar acostumbrados, al introducir en su caterva urbana nuevos y estimulantes análisis sobre ciudades lejanas a nuestro continente, abordadas desde una óptica de rigurosidad y tibieza ajena al prototipo exótico. La apertura de miras y la superación de caducos prejuicios intelectuales parecen inevitables en un mundo globalizado. Libros como el presente contribuyen sobremanera a ello. Ahondar en territorios ajenos a nuestra concepción de ciudad europea, enriquece y amplifica nuestra visión humana y humanista a través de nuevas propuestas y conceptos que ya son una realidad en el nuevo mundo global. Por otra parte, y ya que Europa parece perder definitivamente su hegemonía como potencia económica, tecnológica y cultural, no estará de más adecuarnos a un discreto segundo plano. Esto es, habituarse a ser definido en “negativo”, por oposición, a través del juego de la antítesis, en comparación a los nuevos pos-

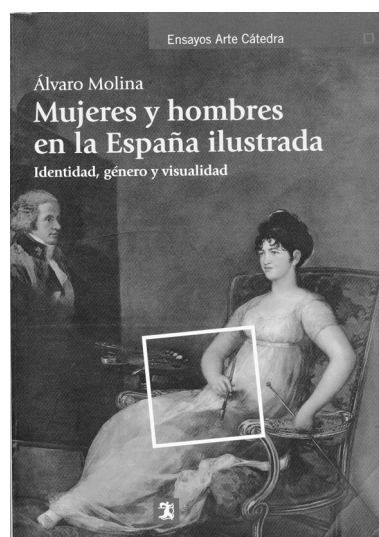
\* El consejo editor de *Ars Longa* confía desde 2014 a los profesores José Martín y Felipe Jerez el encargo, recepción y selección de las recensiones de libros.

tulados reinantes, en contraste con otras culturas, otros espacios y, en definitiva, otro pensamiento. Si practicamos este ejercicio, quizás, sorprenda la falta de concomitancias estilísticas que, *a priori*, muestren las ciudades confrontadas –pongamos por caso un Singapur-Berlín–, pero, si profundizamos un poco más, advertiremos sobre una máxima o certeza universal. Todas las ciudades en transformación obedecen a un mismo prototipo o patrón de habitabilidad que difiere en las formas pero que concuerdan en su intencionado planteamiento inicial e ideal: hacer del espacio un buen lugar de convivencia social, mejorando, en lo posible, la calidad de vida de las personas. Pero, ¿qué es la ciudad para un japonés? ¿Y para un italiano? Esto, nos sitúa automáticamente ante un abismo de complejidades relativistas que mucho tiene que ver con el acervo cultural enraizado de cada lugar. Por ello, los estudios surgidos entorno al proyecto boloñés, intentan resolver este problema a través de una premisa fundamental: la problemática de la ciudad no puede ser abordada desde un prisma homogéneo circunscrito a un área del saber determinada y preestablecida, antes bien, la ciudad en tanto en cuanto elemento contenedor de humanidad, se revela como una entelequia compleja necesitada de estudios plurales en los que tengan cabida diferentes prismas y enfoques científicos. Por ello, quizás el equipo investigador del proyecto italiano cuente con juristas, arquitectos, filólogos, filósofos y geógrafos de varias partes del mundo. Casi dos años hemos tenido que esperar por este *Sguardi sulle Città in Trasformazione* que, ahora, se materializa como ejemplo palmario de esta primera andadura del *Laboratorio*, su práctica y enfoque, a fin de solventar en lo posible complejas cuestiones en constante evolución y desarrollo que atañen a la problemática de la ciudad actual.

Iván Moure Pazos  
 Università di Bologna; Universidade de Lisboa;  
 Universidade de Santiago de Compostela

**MOLINA MARTÍN, Álvaro. *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*. Madrid: Cátedra, 2013, 480 págs., ISBN: 978-84-376-3200-1.**

Las nuevas identidades surgidas del proyecto renovador de las Luces tuvieron un claro reflejo en la visualidad de la España ilustrada. Tras la crisis de valores provocada por los debates ilustrados triunfa el paradigma de la civilización en el que se asentarán las bases de la modernidad. Los cam-



bios sociales fueron determinantes en la configuración cultural de lo femenino y lo masculino afectando tanto a la construcción de la identidad visual de hombres y mujeres, como a los modos de representación del poder. Una novedosa cultura de las apariencias de origen francés se introducía en España con la monarquía borbónica y las transformaciones que produjo en la indumentaria y hábitos hispanos acabarían identificándose a lo largo del siglo con lo auténticamente castizo.

En su minucioso trabajo Álvaro Molina analiza en profundidad cómo se configuraron las nuevas identidades de género tras el debate ilustrado, basándose en una amplia recopilación de imágenes de la época (estampas, tapices, anuncios en prensa...) que aparecen exhaustivamente detallados y sustentan este amplio estudio de la visualidad en la España del siglo XVIII. El texto se divide en ocho capítulos agrupados en tres grandes apartados que examinan la imagen del cuerpo político, los modelos de género ilustrados y la nueva visualidad de las apariencias, que devendrá propia de la modernidad.

El primer capítulo analiza las transformaciones en la visualización del cuerpo político surgidas con la llegada al trono español de la nueva dinastía y la construcción de una nueva cultura de Estado. El rey poseía dos cuerpos, el físico y el metafórico sobre el que se asentaba la construcción simbólica del Estado. El discurso de la Razón identificará al monarca con la virtud en el ejercicio del poder, un príncipe pacífico, protector de las artes, las letras y las ciencias. El cuerpo físico del rey exhibía su virilidad garante de la continuidad dinástica. Pero

un nuevo cuerpo político acompañará al rey en el ejercicio del poder. En esa esfera pública el hombre de Estado proyectará su virtud y virilidad.

Tras asentar la construcción simbólica del Estado en la figura del monarca y el cuerpo político glorificando la masculinidad, la visualización del concepto abstracto de nación se materializaba en alegorías femeninas. La vinculación del género con la idea de nación se basó en el sentimiento de pertenencia que atribuía roles específicos a hombres y mujeres. Los hombres destinados a servir en el ámbito público y el territorio de lo racional, mientras las mujeres transmitían los valores afectivos: en lo público como alegorías simbólicas y en lo privado como madres y esposas. La nación era la madre y el Estado, encarnado en el cuerpo del rey, asumía el rol de padre. Esa mentalidad definió las identidades de género ejemplares: los ciudadanos debían elegir compañeras virtuosas con las que garantizar la búsqueda del bien común.

La segunda parte aborda los modelos de género en el siglo de las Luces, analiza cómo el retrato sirvió para proyectar la nueva identidad masculina con conceptos como virtud y ciudadanía. El incremento de la demanda de retratos vino a coincidir con el amor hacia las bellas artes del hombre ilustrado. Mientras, las galerías de españoles ilustres daban al retrato una expresión de virtud al excitar en el espectador el deseo de imitación. Por otro lado, los conceptos de familia y patria legitimaron la visualización del ideal femenino. Los cambios en la participación social de las mujeres centraron el debate filosófico desde la ciencia, la política, la moral o la religión, determinando el papel asignado como perfectas casadas y madres de patriotas. Si bien poco a poco su participación en los espacios públicos de sociabilidad generó una progresiva autoconciencia en el proyecto de la Razón, dejándose oír voces discrepantes.

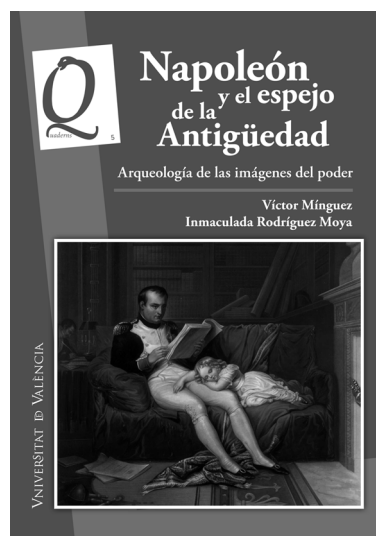
El tercer y último apartado se centra en la visualidad de las apariencias surgida del proceso civilizador en el cual hombres y mujeres virtuosos modificaron sus hábitos de conducta con una nueva sociabilidad y trato entre los sexos. La progresiva feminización de las costumbres en los salones aristocráticos impuso una cultura de la sensibilidad. Esta trajo consigo un tipo de relación galante en el marco de la urbanidad que determinó nuevos usos amorosos en las clases altas con el cortejo y el chichisveo. La progresiva asimilación de las modernas relaciones sociales tendrá consecuencias transformadoras distanciándose hombres y mujeres de los postulados ilustrados como útiles ciudadanos y madres patriotas. La práctica del cortejo

dio pie a los nuevos tipos representativos de la vida moderna con todas sus variantes a lo largo del siglo. La querrela de los sexos que se libró en el seno de la Ilustración naturalizaba la diferencia sexual en la construcción cultural de las identidades de género asimilando los roles patriarcales. Paralelamente, los modernos petimetres, madamitas y currutacos suponían una ruptura y transgresión del orden establecido, que terminarían imponiéndose como estereotipos españoles.

En definitiva, el detallado análisis sobre la visualidad ilustrada que nos presenta Álvaro Molina confirma su especialización tanto en el estudio de las prácticas de representación como de la indumentaria dieciochesca. Su investigación demuestra un magnífico conocimiento de las fuentes visuales de la época y procura, a través del repertorio de estampas manejado, una herramienta muy útil para estudios posteriores sobre diversos aspectos histórico-artísticos de la sociabilidad del siglo XVIII.

Mariángeles Pérez-Martín  
Doctoranda en Historia del Arte  
Universitat de València

**MÍNGUEZ, Víctor; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder.* València: Universitat de València, 2014, 489 págs., ISBN: 978-84-370-9465-6.**



Este libro, quinto ejemplar editado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia en la colección *Quaderns Ars Longa*, ya se ha convertido en un imprescindible para el es-

tudio de la iconografía de las imágenes del poder a pesar de su reciente publicación.

En *Napoleón y el espejo de la Antigüedad*, el Dr. Víctor Mínguez y la Dra. Inmaculada Rodríguez culminan una intensa labor investigadora iniciada con el proyecto I+D "Arqueología de las imágenes del poder. El arte imperial romano como modelo iconográfico en las Cortes Europeas desde el Renacimiento a Napoleón" (P1.1B2012-02), integrado en el Plan de Investigación de la Universitat Jaume I y dirigido por el Dr. Víctor Mínguez.

En este volumen, los autores realizan un fascinante ejercicio de investigación acorde a la actividad que abandera su grupo, Iconografía e Historia del Arte (IHA), centrada en el análisis de las imágenes del poder y enmarcadas desde la Antigüedad hasta los albores del mundo contemporáneo, algo manifiesto en trabajos anteriores y que han resultado de importancia capital para la realización del libro como *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal* (Castellón, 1995), *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica* (Castellón, 2001), *El imperio sublevado. Monarquía y naciones en España e Hispanoamérica* (Madrid, 2004), *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, emperadores y ciudadanos para una nueva nación* (Sevilla, 2006), *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica* (Madrid, 2013) o *La invención de Carlos II. Apoteosis de la Casa de Austria* (Madrid, 2013).

Encabezado por la presentación del prestigioso doctor Philippe Bordes, uno de los máximos especialistas en historia del arte de la Revolución francesa y de la época del Imperio, este ambicioso proyecto elabora un exhaustivo recorrido a través del estudio de los modelos iconográficos del arte de época imperial romana y su herencia en la confección de las figuras del poder en el Renacimiento, el Barroco y el umbral del siglo XIX. Es así como, retrayéndose hasta la antigua Roma y atravesando los márgenes artísticos cortesanos de la Edad Moderna, esbozan el trayecto de las imágenes mediante el análisis pormenorizado de nueve estudios concretos donde concluyen el viaje de los símbolos occidentales de poder con el fin de entablar un diálogo entre ellos.

Bajo una serie de títulos significativos, en los capítulos se desarrolla un relato de múltiples líneas temporales y espaciales armónicamente hilvanado que comprende desde la cuna del *corpus* del imaginario occidental hasta el Imperio napoleónico

con una sólida mirada periférica que atraviesa geografías y cronologías. El despliegue de las fuentes literarias, el amplio abanico de jeroglíficos y emblemas, el tratamiento de los símbolos aislados pero también en interacción cuando se encuentran en una misma obra, la variable significación de los mismos según el soporte y la continua suma de significados, lecturas, recepciones e interpretaciones, otorgan al texto un sólido empaque académico cimentado desde diferentes prismas.

Introduciendo los capítulos, el prólogo "Grande y bello como lo antiguo" ya sumerge al lector en lo que vendrá a ser el desarrollo del cuerpo del libro, pues a partir del estudio de *Napoleón como Marte pacificador* (Canova, 1803-1806), los autores ya inician el diálogo entre los símbolos de poder y la melancolía por el pasado arqueológico que heredarán gobernantes posteriores. En el primero de los capítulos, "El águila y la apoteosis", el estudio abarca desde las águilas de los césares hasta el lienzo de David, *La Distribución de las Águilas* (1810), pasando por su presencia en la dinastía habsbúrgica e iberoamericanas. Le sigue "Imperator ecuestre", un repaso exhaustivo por la imagen del gobernante a caballo y con una amplia mirada que engloba desde Marco Aurelio, los *condottieri*, el papel del humanista Alciato y la huella del retrato ecuestre en los Habsburgo, incluyendo los casos en la corte versallesca. La tercera sección está protagonizada por "Sol *invictus*", símbolo del poder por excelencia y capítulo en el que se enmarca desde Augusto, toda la herencia apolínea en forma de divisas solares renacentistas, la importancia del astro en el aparato propagandístico político y su presencia en las cortes francesas y española. A esta le sigue "El ritual de la *dextrarum iunctio*", el cuarto apartado del libro. En él se analiza cuidadosamente la ceremonia matrimonial, celebración que entra en el recorrido investigador de los autores, concretamente en el estudio de la fiesta y el arte efímero. A partir de la exposición del rito en la Antigua Roma, Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya plantean la emblematización de la ceremonia así como su plasmación en la casa de Austria para luego centrarse en otro tipo de rito en "De la diadema a la corona", asunto capital como es el de la legitimación del título de poder comenzando por los césares, la construcción del ritual con Carlomagno y las coronaciones en el Sacro Imperio Romano Germánico cuyo imaginario culmina, como no podría ser de otra forma, en actos plasmados en lienzos tan capitales como *La Coronación* (David, 1807). "La curación taumatúrgica" es el sexto capítulo en el que se aborda la unión del poder político junto al

divino: Vespasiano, los monarcas medievales, los monarcas santos, los reyes absolutos de Inglaterra y Francia, las exequias en la corte española son algunos de los apartados a los que pone punto final la llegada de la Revolución, la "medicina política" y la guillotina. El séptimo apartado es "Desnudos divinizados", dedicado al estudio de la belleza del desnudo a lo largo del arte occidental y su presencia en figuras del poder o cercanas a él como Paulina Bonaparte en *Venus Vitrix* (Canova, 1804-1808), texto seguido por "Melancolía imperial", el octavo capítulo, todo un tema marcado por el temperamento de los hombres de ingenio y su tendencia a la melancolía ya contemplado en Alejandro Magno aunque aquí tratado de forma más escueta con el fin de marcar los márgenes del asunto que ocupa al libro. Para finalizar el cuerpo del ejemplar se halla el apartado titulado "El rostro de la muerte" y focalizado en las *imago mortis* romanas, los fenecimientos regios, las imágenes fúnebres de los monarcas, los retratos mortuorios de la monarquía española y los infantes fallecidos. Como no podría ser de otra forma, la conclusión del capítulo y por tanto del libro, queda suscrita por *La Muerte de Napoleón* (Steuben, 1821). Finalmente, el epílogo "Bajo la máscara del César y de Alejandro" rubrica un discurso redondo dedicado al conquistador macedonio, gran ausente de las representaciones de los gobernantes a lo largo de dieciocho siglos que encuentra en este ensayo la justificación de su falta como modelo en este tipo de obras.

*Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder* es indudablemente un manual de referencia para el estudioso de la Historia del Arte y su papel al servicio del poder occidental en una esmerada maquetación y diseño que ofrece imágenes cuidadosamente seleccionadas de gran calidad compiladas en una excelente edición. Sería muy conveniente su traducción al inglés y el francés para una mayor difusión por su gran interés y aportaciones para la disciplina. Sin duda, un homenaje digno al que fue, según David A. Bell, el primer general mediático del mundo.

Teresa Llàcer i Viel  
Universitat Jaume I de Castelló

**BRITES, Joana Rita da Costa. *O Capital da arquitectura. Estado Novo, Arquitectos e Caixa Geral de Depósitos (1929-1970)*. Lisboa: Ed.**

**Prosafeita y Caixa Geral de Depósitos, 2014, 366 págs., ISBN: 978-972-95869-6-5.**



Las dictaduras europeas del siglo XX constituyen un inagotable campo de investigación al que se han incorporado, en las últimas décadas, estudios específicos dedicados a las manifestaciones artísticas producidas en esas etapas especialmente complicadas de la historia más reciente. Así las cosas, la investigación sobre la arquitectura levantada durante la dictadura portuguesa era un tema que, hasta la fecha, carecía de un trabajo concienzudo como el que nos ocupa. Efectivamente, *O Capital da Arquitectura: Estado Novo, Arquitectos e Caixa Geral de Depósitos (1929-1970)* responde a la seriedad de un trabajo académico, no en vano se trata de la publicación de la tesis doctoral de la profesora Joana Brites, defendida en el año 2012 en la imponente *Sala dos Capelos* de la Universidad de Coimbra. Este estudio fue calificado con la máxima puntuación por parte de los miembros del tribunal del exigente centro académico y, además, fue distinguido con el Premio de Historia Contemporánea Víctor Sá.

Brites reflexiona y analiza con rigor la producción arquitectónica promovida por la mentada entidad financiera entre 1929 y 1970, años en los que a la dictadura militar sucedió la dirigida por António de Oliveira Salazar. La selección de estos cuarenta y un años se corresponde con dos fechas significativas en el devenir de la entidad bancaria: la reforma acometida por el *Ministério das Finanças* en la institución y la disolución de la Comisión Ad-

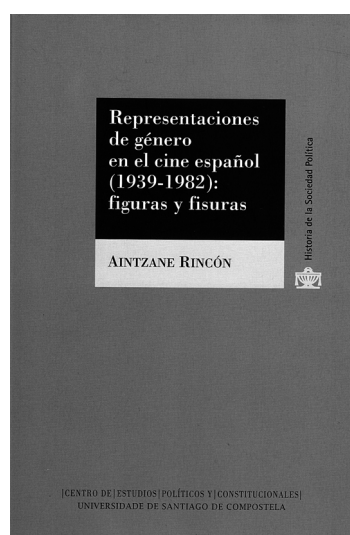
ministrativa de las Obras de la *Caixa Geral de Depósitos*, comité responsable de la elección de las propuestas de construcción y conservación a cargo de esta entidad. *O Capital da Arquitectura* aborda el estudio de una tipología que, hasta la fecha, al igual que sucede en el caso de España, contaba con una exigua bibliografía. Uno de los grandes aciertos de este volumen es el carácter interdisciplinar con el que Joana Brites ha afrontado algunas de las cuestiones planteadas en el libro. La facilidad con la que resuelve el complejo sistema de selección y aprobación de los proyectos y sus artífices es, sin duda, reflejo de una profunda reflexión y estudio del tema, al que la autora califica como *un sistema coherente y eficaz*. Otro de las importantes aportaciones de este libro es la recuperación de los nombres de los arquitectos que proyectaron este patrimonio arquitectónico tan variado y numeroso de los que poco o nada se sabía hasta la fecha, caso de António Maria Veloso Reis Camelo, Amândio Vaz Pinto do Amaral y Cândido Palma Teixeira de Melo. Por lo que respecta al análisis arquitectónico de las obras recogidas en la publicación hay que señalar que, geográficamente, el estudio comprende todo el país portugués, es decir, tanto la Península Ibérica como los archipiélagos de Madeira y las Azores, lo cual corrobora el ingente trabajo de campo realizado. A medida que se pasan las páginas del libro, se confirma el indudable valor del patrimonio objeto de interés de Brites. Así, se aprecia claramente cómo entre 1929 y 1936 los arquitectos titulares y asociados a la *Caixa Geral de Depósitos* buscaron un estilo claramente inspirado en el Movimiento Moderno. No obstante, a partir de la década de 1940 se dio lo que la profesora ha denominado *la purificación estilística* al producirse en el seno de esta institución la recuperación de unos diseños de estilo regionalista e historicista. Finalmente, los últimos diez años de estudio coinciden con el proceso de fragmentación del régimen y la aparición de un panorama poliédrico dentro del ámbito de la arquitectura, que afectó también al diseño de las escasas sucursales que se levantaron en esos años. Así, la reflexión y el estudio de este patrimonio permiten a la autora asociar el caso portugués a las teorías propuestas por el historiador inglés Roger Griffin como señal de una modernidad alternativa dentro del ámbito arquitectónico.

En conclusión, podemos considerar que *O Capital da Arquitectura* constituye una aportación trascendental al estudio de la arquitectura portuguesa del siglo XX. El carácter inédito del tema estudiado y sus múltiples perspectivas y cuestiones

planteadas, hacen de él un libro de consulta obligatoria dentro de la bibliografía relativa a este ámbito.

Sara Núñez Izquierdo  
Universidad de Salamanca

**RINCÓN, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales; Universidade de Santiago de Compostela, 2014, 382 págs., ISBN: 978-84-259-1586-4.**



El libro de Aintzane Rincón viene a ser algo más que un nuevo interlocutor dentro de las publicaciones dedicadas a la representación del género. Porque, siendo fruto de una tesis doctoral defendida recientemente, resulta ser una respuesta ejemplar a preguntas con las que no pocos investigadores han colisionado.

La base teórica que fundamenta el estudio ya sugiere un reto consciente. Rincón se apoya en un repaso de la historiografía del género y en los estudios culturales, extrayendo de ellos un artefacto que le permita investigar el material fílmico desde una óptica poco ortodoxa. Así incorpora a su instrumental de trabajo las teorías foucaultianas de la discursividad del poder, el deconstructivismo derridiano como teoría de la resistencia y los presupuestos del giro lingüístico y del "paradigma de la incorporación" entendidos, en su intersección con el análisis cinematográfico, como una historia de las emociones.

Un corpus de más de doscientas películas está diseccionado con una navaja analítica de doble filo: por un lado buscando dilucidar el papel del cine como constructor de modelos identitarios normativos, por otro, examinándolo como generador de intersticios para lecturas íntimas heterodoxas. Viendo el cine no como reflejo de su contexto sino como un integrante y a la vez redefinidor de los discursos sociales, la autora revisa la evolución de los arquetipos cinematográficos del género desde la postguerra hasta el fin de la Transición. Perfila figuras emblemáticas de la feminidad como la madre heroica del cine de postguerra o la glamurosa ama de casa desarrollista y también otras con sentido más ambiguo, como la “chica Topolino” del cine de enredo, o el ángel adolescente de los años sesenta que legitimaba la perpetuación de los valores del régimen dentro del cambio. Atendiendo además a la contrapartida, las figuras masculinas modélicas y contradictorias, el estudio acaba en una interrogación de los límites de la reconstrucción identitaria que operaron los cuerpos fílmicos durante la Transición. El examen de la paradigmática *Función de noche* de Josefina Molina queda casi como final abierto, inspirado en una obra que ejemplifica no solo la subversión de los modelos de género preexistentes, sino también el apoderamiento con una expresión propia por parte de los tradicionales objetos de representación, las figuras femeninas.

El otro polo que determina la investigación de Aintzane Rincón junto con el de la figura, es el concepto de fisura. Este término, que recoge la posibilidad de interpelación a la fantasía transgresora, de un público que nunca es completamente pasivo, frente a la imposición de modelos culturales por una autoridad que nunca es omnipotente, designa, como señala la autora en una entrevista, toda una “forma de hacer historia”. Efectivamente, la novedosa mirada irradia innovaciones formales, materializadas en la estructura de un texto nada inocente.

Si quisiéramos resumir la polifacética estrategia pergeñada, diríamos que avanza del contexto cultural al tipo cinematográfico sublimado y de la apertura subversiva, captada en el análisis del filme, a la recepción, ejemplificada en las palabras de los espectadores entrevistados. Pero desentrañar dicha estrategia en detalle equivaldría a contestar a la pregunta que extrapola aquel título de Umberto Eco: “cómo se hace una tesis” sin ser condenado por interdisciplinarietà. El prioritario peso de las fuentes fílmicas está equi-

librado aquí por contrapesos significativos: materiales de archivos específicos, exhaustiva presencia de fuentes periodísticas y bibliográficas y un uso magistral de fuentes orales, entrevistas con mujeres y hombres de la época que vieron y vivieron su historia junto con la del cine. Gracias a esta gran variedad de fuentes, el estudio despliega una red de voces que dialogan para definir el arquetipo y palpar las rupturas interpretativas, una red que incluye desde los discursos políticos de la televisión hasta las letras del cancionero.

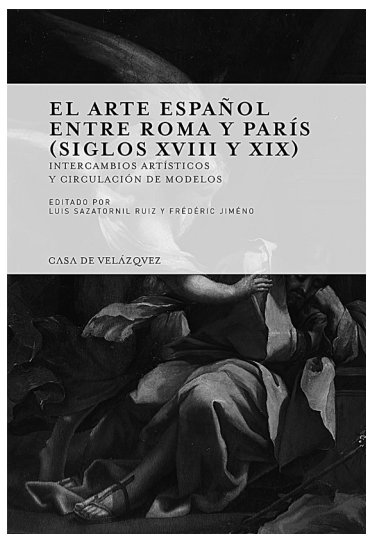
Si la estructura de cada capítulo se organiza siguiendo ejes temáticos, donde los análisis de varias películas demuestran cómo las dos vertientes del mensaje cinematográfico, la normativa y la subversora, se interpelan de forma dinámica, la interrogación a la memoria de los espectadores sirve de espejo que refleja los sistemas simbólicos, haciendo hincapié en la valoración del significado que el público ha hecho suyo.

Es en el trabajo del análisis cultural como discernimiento de los lenguajes de una “polifonía discursiva” (usando el término de la propia Rincón) donde resultan imprescindibles las disciplinas de apoyo. Los referentes que podríamos pensar exteriores al lenguaje cinematográfico incluyen ramas de la historia de la cotidianidad interconectadas, como la de la moda, la de las relaciones personales o la del consumo.

Con estos ingredientes, la autora ha elaborado una estructura no lineal, sino en forma de mapa simbólico, y dialogante: con voces de otros medios, con el público o hasta con la propia valoración de la autora, presentada de un modo accesible y transparente. Aprecio, que tratar el material de este modo estimula al lector a proyectar su propia evaluación interpretativa. Los respiros que proporcionan la constante búsqueda de las fisuras en las películas analizadas y, a la vez, las aperturas de un texto de construcción tan poco dogmático lo hacen comunicativo. La búsqueda de la huella de la emoción personal incluso en las fuentes documentales más rigurosas hace posible que, sospecho, un público amplio pueda aprovechar el libro para el disfrute emocional, además del cognitivo. ¿Sinceramente, lectores académicos, de cuántas tesis doctorales podrían decir esto?

Aneta Vasileva Ivanova  
Doctoranda de Historia del Arte.  
Universitat de València

**SAZATORNIL RUIZ, Luis; JIMÉNO, Frédéric (eds.). *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos.* Madrid: Casa de Velázquez, 2014, 586 págs., ISBN: 978-84-15636-69-4.**



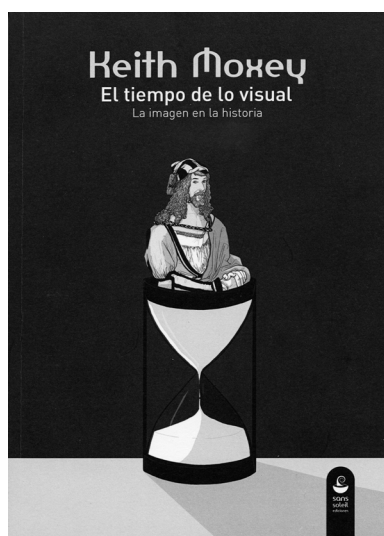
Este grueso volumen en el que se recogen veinticuatro artículos de prestigiosos expertos españoles y extranjeros es el fruto maduro de unas Jornadas Internacionales de Historia del Arte celebradas en el año 2010, coincidiendo con la presidencia española de la UE, que convocaron a cuarenta investigadores europeos y se desarrollaron primero en Roma (en la Academia de España, donde se abordó el tema "Academias y enseñanzas"), luego en París (en la sede del Institut National d'Histoire de l'Art, con una mesa redonda titulada "L'histoire de l'art espagnol. Regards croisés entre la France et l'Espagne", y en el Colegio de España, donde se abordó el tema "París ¿capital de las artes en el siglo XIX?") y finalmente en Madrid (la Residencia de Estudiantes, el Palacio Real y el Museo del Prado acogieron tres jornadas sobre "El arte español entre Italia y Francia: influencias, modelos, intercambios". Es un mérito del libro, y de los responsables de su edición, que la estructura de los contenidos sea ahora muy distinta, acomodando las heterogéneas aportaciones a una división tripartita que de forma muy clara y homogénea (prescindiendo de otras divisiones temáticas que hubo en aquellas jornadas: "Arquitectura y urbanismo", "Coleccionismo, exposiciones y museos", "Intercambios ar-

tísticos" y "Mundos cortesanos") reparte los materiales en tres grandes secciones: 1. La circulación de artistas, 2. La circulación de obras y modelos artísticos, 3. La circulación de ideas. De esta manera, se ha evitado la impresión de atomización que suelen producir otras publicaciones colectivas, donde bajo un título ambicioso se cobijan multitud de estudios específicos poco hilvanados entre sí. No es este el caso de este magnífico libro, en el que los artículos se suceden con cuidada secuencia, y en ocasiones incluso dan continuidad a algunos puntos de vista o temáticas de uno a otro. Cada cual preferirá unos u otros en función de sus prioridades y yo también he disfrutado especialmente con algunos textos más próximos a mis intereses, aunque no creo apropiado citar aquí ninguno pues no pretendo hacer una reseña subjetiva ni alargarla entrando a detallar los contenidos de sus 574 páginas, sino comentar el libro en su conjunto. En general, yo destacaría como muy positivo que se hayan primado los estudios comparativos pues hubiera resultado tentador abordar el devenir de las artes en el triángulo formado por Italia, Francia y España reuniendo trabajos de investigadores centrados en cada uno de esos tres países, pero afortunadamente son muchos los autores que han escogido temas a caballo entre los contextos artístico español y el francés o italiano, e incluso abarcan los tres dentro de una amplia panorámica internacional. El resultado da idea muy cabal del engarce del arte español en la geografía artística europea de los siglos XVIII y XIX, señalando la circulación de artistas, obras e ideas entre nuestro país y las principales capitales internacionales del arte, que eran entonces Roma y París. Como suele ocurrir en toda compilación, no están presentes ni todos los autores ni todos los temas que un tratado completo sobre aquella época hubiera podido abarcar. Pero como aragonés me complace el simbólico protagonismo otorgado en la cubierta a Goya y, en concreto, a su cuadro del Museo de Zaragoza *El sueño de San José*, donde siguió modelos de Corrado Giaquinto y de Simon Vouet. No es una de sus mejores pinturas, pero en el libro se estudian otras obras excelentes de este artista y de otros que con sus creaciones marcaron el devenir de esos dos siglos convulsos, en los que se cimentaron las bases del mundo artístico moderno.

Jesús Pedro Lorente  
Universidad de Zaragoza



**MOXEY, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil, 2015, 290 págs., ISBN: 978-84-942922-5-5.**



“¿Cuándo y dónde está el tiempo de la historia del arte? Este libro se ocupa de la imagen en el tiempo, así como del tiempo de la imagen –los constructos temporales erigidos para dar cuenta de la historia de los objetos visuales y de su potencial temporal inherente–.”

Con este párrafo directo y sencillo Keith Moxey nos introduce en su libro. Sin embargo, no debemos confundirnos. Ese estilo sereno y que huye voluntariamente de todo artificio críptico no debe engañarnos acerca de lo profundo y ambicioso de los objetivos de su trabajo.

El tiempo aporta conocimiento, nos comunica y nos separa. Existir está siempre vinculado con existir aquí y ahora. Cuándo y dónde. Espacio y tiempo en una relación que nos define al incluirnos y nos amenaza al excedernos. Un existir que se desgrana en el tiempo y se pierde con el tiempo mismo. Si nos preguntan qué es, no lo sabemos. Si no nos lo preguntan, lo sabemos: es el devenir intuitivo.

Humanizar el tiempo es, para todos nosotros, una necesidad, una tarea irrenunciable. Moxey es plenamente consciente de ello y nos conduce a profundizar en algunos de los más complejos mecanismos que hemos puesto en marcha para intentarlo: la historia, el arte y las imágenes.

Dotar al tiempo de un propósito, de un objetivo final, podría haber dado lugar a la lógica de la cronología como base sustentadora de la historia. En el arte nos encontraríamos con una forma singular de espacialización del tiempo vinculándolo

a objetos únicos que pretenderían detenerlo y hacerlo recuperable. Y por fin, las imágenes, en las que siempre hay una dimensión de tiempo interno cautivo.

Esos múltiples juegos de la temporalidad es lo que Moxey nos invita a transitar. Un régimen de la unidad y la multiplicidad, del reconocimiento por tanto de todas las diversidades y de todas las diferentes formas de encuentro con las imágenes, formulando a partir de ellas un conjunto de preguntas fundamentales a las que debe tratar de dar respuesta la historia del arte contemporánea si quiere preservar su capacidad de traducción.

Esa nueva historia del arte que Moxey propone guarda relación con dos líneas maestras claramente identificables en su pensamiento. No es posible detectar en su obra ningún atrincheramiento disciplinario, ninguna posición a la defensiva frente a la desestabilización epistemológica a la que está inevitablemente sometida. Muy al contrario, nos transmite una voluntad abierta a explorar territorios fronterizos.

Tampoco encontraremos las habituales sofisticadas justificaciones de la impotencia. Como hemos dicho, su riguroso discurso está destinado a abrir caminos. Y para hacerlo no nos impone conclusiones cerradas sino que nos acompaña para que hagamos nuestras las preguntas que él ha identificado como cruciales, incluso cuando esas preguntas –como señala Hernández Navarro en el prólogo– no son fáciles de contestar y, en ocasiones, no puedan ser contestadas.

Preguntar, preguntarse, es siempre el primer paso en la creación de conocimiento. Pero como toda la tradición del pensamiento filosófico nos enseña, dar con las preguntas adecuadas no está al alcance de todos. En el análisis de Moxey las preguntas van surgiendo de una manera aparentemente inevitable mientras que en la lectura de los diferentes ensayos que componen el libro, nos hace tomar conciencia de las múltiples temporalidades que convergen en el tiempo estético.

Esa capacidad cartográfica de la que habla Hernández Navarro nos ayuda a reflexionar sobre la compleja relación de las diferentes líneas temporales: heterocronía, anacronismo, diacronía, cronología o sincronía, y las contextualiza dentro del giro icónico, una aportación fundamental para la complementariedad entre la historia del arte y los estudios visuales.

En todo momento es evidente que quien nos habla es un historiador del arte, que reivindica su

disciplina cuestionándola y señalando sus limitaciones y contradicciones pero mostrándose dispuesto a afrontar los desafíos de mantener la utilidad de la periodización, de encontrar caminos que hagan posible poner en contacto la imagen y el texto, la experiencia material y el significado. En definitiva: esa metáfora frágil, posiblemente utópica y a la vez imprescindible que es la capacidad de traducción.

¿Cuándo y dónde está el tiempo de la historia del arte? Un modelo de análisis que implica reflexionar sobre la vigencia del propio concepto de arte como campo autónomo, especialmente siendo consciente –como es su caso– de la capacidad de agencia de la propia imagen. O cómo él mismo nos dice: “si una imagen provoca su propia recepción ¿puede domesticarse su tiempo salvaje?”.

Decíamos que Moxey abre caminos. Pensar sobre el tiempo, humanizar el tiempo siempre conlleva un posicionamiento político y hacerlo desde el sistema de pensamiento estético es ahora especialmente necesario. Aquí y ahora, cuando empezamos a entrever que la palabra globalización es, como anticipó Paul Virilio, una farsa y que lo que está siendo efectivamente globalizado es el tiempo. Ahora todo sucede dentro de la perspectiva del tiempo real, estamos condenados a vivir en un sistema de tiempo único. La omnipresencia del tiempo real nos hace vivir en la inmediatez y en la instantaneidad, y las imágenes se encuentran ya claramente inmersas en esa tercera era que Brea nos anunció: son imagen-tiempo.

La historia ha sido tan rica porque estaba vinculada a tiempos distintos y espacios determinados. La desintegración de estos en un tiempo único, pone en cuestión fundamentos esenciales de la democracia y del proceso de subjetivación, nos empuja a sustituir el yo por el ya. Moxey rechaza el tiempo único, se esfuerza en señalar que las historias de las culturas no occidentales no pueden simplemente ser asimiladas a una narración evolutiva, es decir, que diferentes culturas tienen siempre diferentes nociones de tiempo y estas no se relacionan fácilmente entre sí. Las dinámicas virtualizadoras del nuevo paradigma tecnológico están imponiendo una nueva noción de tiempo único más difícilmente combatible aún, puesto que ya no se relacionan directamente con los modelos historiográficos de una institucionalizada cultura dominante sino que están dejando de ser el tiempo de los hombres por ser, por su propia naturaleza, radicalmente ahistóricas.

Reflexionar sobre el tiempo estético, sobre el potencial y los efectos sociales de ese sistema bina-

rio de tiempo e imagen desespacializados, es, probablemente, una de las líneas de resistencia más interesantes del pensamiento crítico contemporáneo.

“Prueba otra vez, fracasa otra vez, fracasa mejor” nos dice Hernández Navarro citando a Beckett al final del prólogo. Es posible, pero como él mismo nos recuerda ese es el camino que nos señala Moxey: no desfallecer en el intento de humanizar el tiempo, de traducir el incesante palpitante del tiempo.

Andrea Estankona Loroño  
Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitatea

**REYERO, Carlos. *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*. Madrid: Siglo XXI, 2015, 347 págs., ISBN: 978-84-15636-69-4.**



Bajo el sugerente título de *Monarquía y romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873* el profesor Carlos Reyero realiza un exhaustivo e interesante estudio sobre la imagen de la monarquía española en un momento crucial en el que el surgimiento de la nación liberal obligó a la institución a redefinirse. Su análisis parte de un profundo conocimiento histórico y de la relación entre los acontecimientos políticos del periodo y las imágenes generadas en los reinados de Isabel II y Amadeo de Saboya. Para ello, éste utiliza un repertorio de imágenes que muestra perfectamente la cultura visual del momento: pintura, de histo-

ria, grabados, litografías y xilografías en la prensa, monumentos conmemorativos y arte efímero, con ejemplos magníficos que transmiten mensaje muy potentes, aunque de calidad muy diversa por su soporte.

Como punto de partida del análisis, Reyero se pregunta si lo que se pretende es construir un relato histórico a través de las imágenes o se utiliza la historia para interpretarlas, solucionando la cuestión mediante la afirmación de que son las imágenes el fundamento de su discurso, y que éste es icónico-verbal, pues estas imágenes construyen relatos y tienen una función fundamentalmente legitimadora. Ello le permite abordar la complejidad de los mensajes simbólicos contenidos en ellas desde perspectivas que sólo se comprenden conociendo bien la imagen de la monarquía hispánica en la Edad Moderna y la imposición de otros modelos durante la contemporaneidad. Además, el autor lleva a cabo un interesante análisis comparativo gracias a un volumen anterior sobre el mundo simbólico en torno al constitucionalismo gaditano publicado por esta misma editorial.

Este planteamiento justifica la estructura de la obra en siete capítulos, en los cuales se aborda el imaginario y la cultura visual de la monarquía constitucional desde el punto de vista iconográfico, ideológico y formal. Como bien muestra Reyero, en este periodo ya no es sólo la monarquía la que construye su imagen, también las distintas instituciones del estado y las entidades culturales y económicas fueron agentes productores. La contemporaneidad además impuso espacios de exhibición de esta iconografía regia también diferentes, de modo que la ciudad y sus monumentos permanentes y efímeros, así como los medios de masas difundieron los nuevos conceptos de nación, patriotismo, independencia, libertad o pueblo. Uno de los aspectos quizá más interesantes en el análisis de estas imágenes es la perspectiva emocional que el profesor Reyero revaloriza. Es decir, es consciente de que en este periodo crucial de la historia española la interiorización afectiva de la imagen de la monarquía fue fundamental para su supervivencia.

El análisis comparativo que lleva a cabo el autor, nos ofrece por tanto no sólo cómo fueron utilizadas alegorías tradicionales y nuevas, como las de la monarquía o las de España, sino también como estas produjeron una interesante simbiosis de la imagen de Isabel II con la de España, que en principio estuvo carente de una intencionalidad legitimadora en relación con el liberalismo. Dentro de la utilización de lo clásico encontramos también a

las alegorías de los territorios de la monarquía, con la novedad de que es en este periodo cuando surgen las de las provincias, que por ejemplo fueron muy empleadas en las decoraciones efímeras. También fueron tradicionales imágenes como la de la reina gobernando, aunque no fuera esta su labor; asociada a lo militar, aunque su condición femenina se lo impidiera; como promotora de las artes o como buena gobernante, desarrolladas en el sexto capítulo.

Por otro lado, Reyero muestra como la temprana muerte de Fernando VII durante la minoría de edad de Isabel II permitió la configuración de la iconografía de la reina regente, que puntualmente se había desarrollado durante la Edad Moderna en la monarquía española, con el gobierno de Mariana de Austria, madre de Carlos II. Pero a esta excepcionalidad además se sumó el hecho de que el liberalismo aprovechó la situación para subrayar su capacidad para legitimar el poder monárquico. Por ello María Cristina asoció su imagen a la de su hija en representaciones tan emblemáticas como la de la jura como princesa de Asturias, o a los antiguos símbolos como los leones, columnas y orbes junto con la alegoría de la Constitución.

Además, el análisis que se hace de algunas imágenes da razón de cómo los sentimientos y las emociones jugaron un papel fundamental en la utilización de éstas con un carácter persuasivo. Por ejemplo, en el primer capítulo lo emotivo explica el uso de determinadas imágenes femeninas en el siglo XIX, desde la alegoría de España como mujer guerrera, la doliente compañera del héroe, la nación como víctima e incluso ésta como imagen erótica. Los sentimientos también jugaron un papel fundamental en la propaganda monárquica cuando se emplearon los hitos vitales como nacimientos, muertes o matrimonios para configurar la imagen regia y conmovir a la sociedad, generando empatía. En este sentido en el tercer capítulo son los acontecimientos vitales de la monarquía los que suscitan emociones y que sirven de medio de socialización en valores políticos que debían asentarse, como afirma el autor. Pero también generan la imagen de la familia real como la familia ideal, la representación de la regente como una tierna y protectora madre, y la de Isabel II como una mujer enamorada. Otro aspecto fundamental en el que la empatía formó parte del universo regio a través del uso del populismo y los baños de masas es tratado en el último de los capítulos.

Como destaca el autor, los espacios son también nuevos protagonistas en la cultura visual del perio-

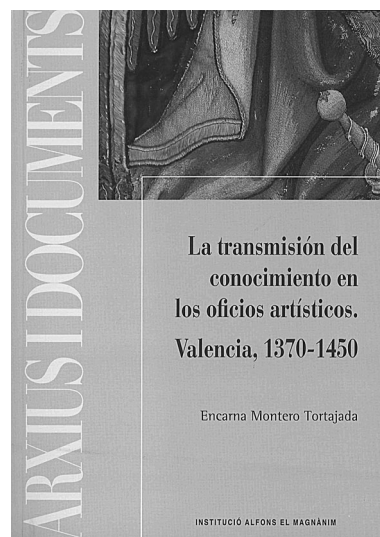
do. Destaca por ello en su estudio las representaciones del edificio de la Cámara de los Diputados, un espacio político que se visualizó por oposición al tradicional espacio religioso, y que se asoció a la Constitución y no a la reina. Es también interesante como a través de los diferentes temas iconográficos Reyero pone de relevancia los espacios urbanos en los que las construcciones efímeras impregnadas de clasicismo, como los arcos triunfales, fueron el soporte de la propaganda monárquica. Esa misma estructuración por temas permite comprobar a lo largo del libro como la fiesta institucional generó una serie de fuentes iconográficas que se configuraron entre la utilidad del Antiguo Régimen y la pura conmemoración de lo moderno. Entre ellas destaca el autor las de la proclamación de la reina, muy numerosas, circunstancia que interpreta como algo debido al género de la heredera. Ello explica también el recurso habitual al recuerdo de otras reinas de la historia española frecuente en la iconografía de Isabel II. Dentro de estos espacios urbanos la estatuaría conmemorativa jugó un papel muy relevante, aunque como destaca el autor pocos fueron los proyectos que tuvieron una conclusión exitosa. Algunos fueron encargados con ocasión de un viaje regio y en ellos se desplegaron también otras novedades iconográficas: la importancia de la Historia, muchas veces como forma de identidad, y la asociación de la imagen de la reina con el progreso.

En conclusión, se trata de un magnífico libro que aborda la cultura visual de un periodo poco tratado por la historiografía española, quizá debido a la diversidad en la calidad y en los temas de sus fuentes iconográficas, pero que sin duda construyen un relato que con clarividencia el autor nos desvela, ofreciéndonos las estrategias visuales de una monarquía de nuevo cuño.

Inmaculada Rodríguez Moya  
Universitat Jaume I de Castelló

**MONTERO TORTAJADA, Encarna. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2015, 480 págs., ISBN: 978-84-7822-672-6.**

Hoy estamos acostumbrados a recibir cada día un aluvión de noticias. Basta con pulsar un botón para acceder a la información más diversa, de modo que estilos, técnicas e innovaciones tecnológicas se hallan fácilmente a nuestro alcance. A todo



ello se une la red de instituciones de enseñanza, de bibliotecas especializadas que vienen a complementar el circuito de circulación del conocimiento. Cuesta imaginar, por tanto, cómo se transmitiría el saber en un mundo en que todo se ralentizara, en una época en que el conocimiento se transmitiera de forma directa, en que los gustos, las tendencias, los procedimientos técnicos y las innovaciones tecnológicas se transfirieran a través del contacto personal entre artistas y aprendices o entre el artista y la obra, por medio de los viajes propiciados por las circunstancias de contratos laborales como por la circulación de obras, códices y maquetas, entre otros. Centrada en el contexto del arte, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450* nos propone recorrer las vías por las que discurrían teorías, ideas, experiencias en un periodo crucial de afianzamiento y proyección internacional del mercado artístico, especialmente en lo que respecta a la pintura de la mano de Marçal de Sas, Gerardo Starnina, Pere Nicolau, Gonçal Sarrià, Gonçal Peris o Miquel Alcanyís. Superadas las catástrofes que azotaron la ciudad y el territorio regnicola a lo largo del siglo XIV, Valencia atraviesa una etapa floreciente de recuperación social y económica gracias a la reactivación de la artesanía y el comercio. Frente a los desórdenes que lastraron el periodo, se beneficia de la mayor circulación del capital y el incremento del flujo migratorio. Fue precisamente a finales de siglo cuando se consolidó la especialización y la diversificación de las manufacturas que tendría una notable repercusión en la organización interna de los oficios. A esta coyuntura, es necesario añadir

también el emplazamiento geográfico del reino, pues la orientación mediterránea de la urbe y su vocación comercial auspiciaron el trasiego constante de novedades técnicas, de nuevas formas de vida y de pensamiento e incidieron de forma decisiva en la transferencia de saberes y estilos de los que nos da larga cuenta Encarna Montero en su investigación.

El reflejo más inmediato de esta recuperación se encuentra en la promoción de proyectos arquitectónicos, que reactivaron el sector de la construcción impulsando la reactivación del mercado laboral. La demanda de mano de obra estimuló la llegada de artistas y artesanos extranjeros que trajeron consigo avances técnicos, tipologías y géneros inéditos, junto a innovaciones en procedimientos y tecnologías. De todo este trasiego de aportaciones se ocupa Encarna Montero, enfocando su análisis sobre el universo artístico medieval desde una perspectiva absolutamente original escasamente explorada. Transitar los caminos por los que circularon saberes, destrezas y orientaciones estilísticas es una tarea ardua de reconstrucción del panorama artístico bajomedieval, que conlleva a la indagación minuciosa en los registros archivísticos así como en las contribuciones bibliográficas especializadas sobre el arte medieval valenciano y las publicaciones de series documentales aportadas por historiadores y paleógrafos, como Sanchis Sivera, Cerveró Gomis, Joan Aliaga o Ximo Company.

Gracias a una búsqueda paciente y escrupulosa, la investigación se adentra en los canales del aprendizaje de los oficios artísticos en Valencia y en la corona de Aragón, examinando las condiciones en que se forjaban los contratos de *afermament* y las condiciones de trabajo e inserción en el oficio. No escapa a este capítulo una mirada a aspectos intrínsecos como la coordinación interna de los oficios, establecida a través de parentescos e interconexiones entre oficios análogos, el viaje para ampliar los conocimientos y la importancia de la elección del maestro como fórmula promocional del discípulo.

La elaboración de esbozos, dibujos o maquetas como modelos de referencia para la realización de una obra fue también una característica del proceder técnico en la época. Especialmente desarrollado en la pintura, la posesión de *mostres* circuló tanto en el sentido contractual como referente del futuro proyecto y garantía de calidad para el promotor. Su posesión y transmisión incidió asimismo en la transmisión de modelos, de trazos y referentes iconográficos. Estos dibujos,

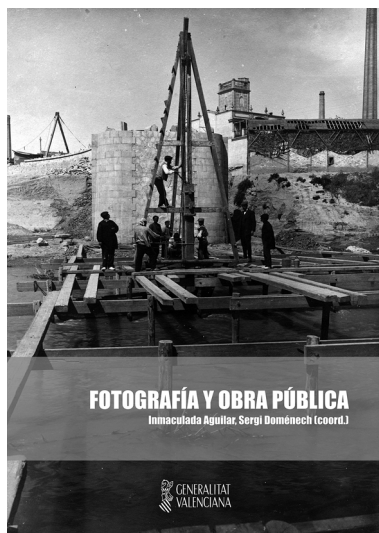
sobre papel o pergamino, podían configurar asimismo un catálogo personal de taller para la consulta eventual para mostrar a un cliente potencial el repertorio de habilidades del maestro, así como recetarios de oficio pacientemente recopilados tras años de experiencia. Así, la función original de estos repertorios y la significación que pudieron llegar a tener a través de su legado en el tiempo es otro de los puntos abordados en la investigación. En este punto se adentra además en algunos de los temas más controvertidos de la producción artística medieval, ya que el uso de fuentes visuales concierne a conceptos equívocos como el valor de la originalidad, la noción de prestigio o los criterios vigentes en la estimación de la calidad artística de un artífice y de su saber hacer.

En este tránsito de conocimientos y procederes no escapan al escrutinio los más que probables vínculos entre la pintura y el teatro, por cuanto compartían trasuntos comunes, fundamentalmente religiosos o mitológicos, y comportaban ambos un alto grado de dramatización en la puesta en escena. Así lo evidencia la literatura a través de la descripción de los entremeses de fiestas y convites, como la documentación de archivo, fundamentalmente en lo que respecta a las tramoyas y representaciones en las entradas reales como en los misterios y las rocas de la procesión del Corpus Cristi. Precisamente en la elaboración de los artefactos y paramentos requeridos a este tipo de teatralizaciones se desprende otro de los asuntos vehiculares en la transmisión del conocimiento: la colaboración interdisciplinar, la formación de compañías y la subcontratación de obras. La asociación eventual entre artistas, ya fueran del mismo oficio o de oficios contiguos, era una práctica habitual en el mercado artístico medieval. Por medio de este procedimiento se efectuaban el reparto de las tareas a realizar por cada parte implicada; se fomentaba además el establecimiento de relaciones más duraderas, como en el caso de la necesaria coordinación entre carpinteros y pintores para la factura de un retablo. Finalmente, comprendida entre una de las ocasiones manifiestas para el contacto con otros ámbitos y otras opciones artísticas, se analiza el carácter de los desplazamientos, tanto de artistas como de obras muebles, que evidencian de forma explícita la intensa circulación de competencias, percepciones y técnicas. Al apostar por un tema tan difícil de abordar como complejo de documentar, Encarna Montero muestra una profunda penetración del universo artístico bajomedieval, tan necesitado de estudios específicos sobre temas colaterales a la

propia producció com és la qüestió la formació del artista-artesà i les seues possibilitats d'accés a l'evolució de sabers, destreses i tendències de vanguardia.

Teresa Izquierdo Aranda  
Doctora en Història del Arte  
Universitat de València

**AGUILAR CIVERA, Inmaculada; DOMÉNECH GARCÍA, Sergi. *Fotografía y obra pública: Actas del I Workshop Internacional "Estudios interdisciplinarios en la historia de la obra pública"*. València: Conselleria d'Infraestructures, Territori i Medi Ambient, 2014, 26 pàgs. (folleto), 170 pàgs. (DVD), ISBN: 978-84-482-5906-8.**



La publicació de les actes del *I Workshop Internacional "Estudios interdisciplinarios en la historia de la obra pública"*: *Fotografía y obra pública*, coordinades pels professors Inmaculada Aguilar i Sergi Doménech, és la culminació d'una jornada realitzada el 26 de novembre de 2013 a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València. Una jornada que va ser tot un èxit d'assistència per part de l'alumnat, el qual va aprendre i compartir els coneixements aportats pels huit experts en la matèria convidats.

El contingut de les actes es divideix per capítols, seguint i estant en relació amb les ponències presentades al llarg del dia. A grans trets, la jornada es va dividir en dues grans línies: pel matí, es va

tractar sobre la relació entre la fotografia i els fotògrafs amb la construcció de les grans obres públiques nacionals. Per la vesprada, es van tractar aspectes sobre la gestió dels fons fotogràfics des dels arxius i les col·leccions.

Així, els textos de Carlos Teixidor Cadenas "Laurent y otros fotógrafos de obras públicas en el siglo XIX en España" i de Ricardo González "Charles Clifford y la fotografía de obra pública" mostren la visió que tots dos fotògrafs van enregistrar a través de les seues imatges durant la construcció de les grans obres públiques noucentistes. Teixidor, a més, aprofundeix en els formats de reproducció emprats durant la centúria com el daguerreotip, el negatiu en paper o en vidre al col·lodió. Per la seua banda, González, tracta com es difonia la producció fotogràfica, a través de l'àlbum fotogràfic i quin era el públic al que anaven dirigits.

El discurs internacional l'aporten Ana Cardoso de Mato i Giacomo Magistrelli. La professora lusa, amb el text "Os testemunhos fotográficos da obra pública em Portugal. Fotógrafos e engenheiros como 'actores', exposições e revistas como veículos de divulgação", presenta la relació entre totes dues professions, les quals fomentaren la visió de progrés del país veí durant la segona meitat del segle XIX i la primera del segle XX. Mentre, Magistrelli, amb el seu text "Fotografia e grandi lavori pubblici a Milano per l'Italia unita" mostra la producció fotogràfica del Milà d'entre-segles, on es produïren grans transformacions dels espais urbans per commemorar la unitat d'Itàlia i l'*Exposizione internazionale del Sempione*.

Seguint amb l'enfoc arxivístic, Asunción Domeño Martínez de Morentín és l'autora del text "Fotografías de Obras Públicas en las colecciones del Museo Universidad de Navarra", la qual presenta la conformació del fons fotogràfic de la universitat navarra, on s'inclouen més de mig millar d'imatges. En eixa mateixa línia es troba l'aportació de Raquel Letón Ruiz on, sota el títol "Fotografía y ferrocarril: simbiosis en el Archivo Histórico del Museo del Ferrocarril de Madrid" introdueix el fons i les col·leccions que atesora l'arxiu de l'entitat integrada en la Fundació de Ferrocarrils Espanyols.

Finalment, existeixen dos textos relacionats amb la gestió de les fotografies i les imatges des de diverses vessants. Per una banda, Josu Aramberri, amb el text "Los archivos digitales y la fotografía de obras públicas" se centra en els procediments

de consulta i accés dels documents des del punt de vista de l'usuari comú, així com la reutilització d'imatges digitals. Per altra, María Isabel Martínez Ortiz, amb la "Gestión de los fondos fotográficos de obras públicas. Experiencia en el CEHOPU" aporta la seua experiència personal al centre d'investigació sobre la gestió de l'arxiu gràfic que, a principis del segle XXI, comptava amb més de 25.000 elements.

La publicació de les actes es presenta amb una edició de llibre-CD en petit format. Al llibret es troben els resums de tots els ponents i una presentació per part dels coordinadors del workshop. Mentre, a l'interior del DVD, s'inclou la totalitat dels articles en .pdf amb una presentació estètica neta i elegant.

Manuel Carreres Rodríguez  
Cátedra Demetrio Ribes UV-CHOPVT

