

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 palpitar 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-

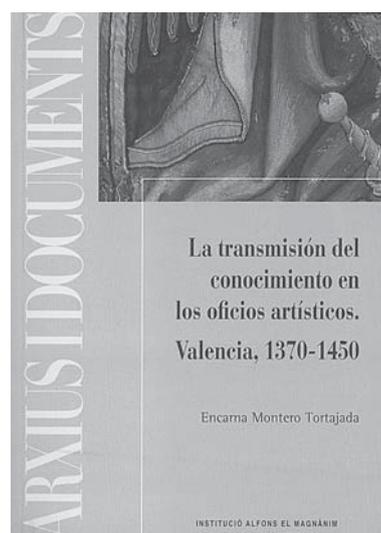
do. Destaca por ello en su estudio las representaciones del edificio de la Cámara de los Diputados, un espacio político que se visualizó por oposición al tradicional espacio religioso, y que se asoció a la Constitución y no a la reina. Es también interesante como a través de los diferentes temas iconográficos 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 pàgs., 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