

NAYA FRANCO, C., *Joyas y alhajas del Alto Aragón: esmaltes y piedras preciosas de ajuares y tesoros históricos*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca), 2017, 172 pp., 132 fotografías.

El presente libro es el fruto de una beca, ayuda a la investigación, que el Instituto de Estudios Altoaragoneses otorgó al proyecto de Carolina Naya Franco. De profesión gemóloga y profesora de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, donde obtuvo el doctorado en el año 2015 con una tesis sobre el Joyero de la Virgen del Pilar, recibiendo la calificación de Sobresaliente cum Laude. Con esta sucinta presentación de la autora nada nos extrañará que el libro esté realizado con gran maestría, rigurosas citas históricas, perfecto estudio y descripción de las joyas y cuidada amenidad en el relato. El libro costa de 12 capítulos, más un apéndice de notas, un glosario y una precisa bibliografía.

Se parte de la consideración de las joyas *como testimonio material de una civilización o una sociedad que ha transmitido a través de ellas valores de distinta índole, en consonancia con el momento y el lugar en que fueron creadas y utilizadas*. Así se estudian multitud de alhajas, casi todas inéditas, y algunas poco conocidas, de diverso valor crematístico pero indiscutible interés patrimonial y artístico, la mayor parte de ellas custodiadas en tesoros eclesiásticos, y muchas de uso civil individual y otras también civiles aunque aplicadas a adornar imágenes de devoción.

El primer capítulo lo dedica a las joyas del desaparecido tesoro medieval de N^a S^a de Salas, le siguen las joyas encontradas en los ajuares funerarios de San Juan de la Peña, las conservadas en la iglesia parroquial de Panticosa, la multitud de joyas dedicadas a Santa Orosia ya sea en la catedral de Jaca, en Yebra de Basa o en la cofradía de la santa, las conservadas en la catedral de Jaca, las de la catedral de Huesca, las de San Pedro el Viejo de Huesca, las de la Virgen de Cillas y de la antigua colegiata de Alquézar, y termina el estudio con las joyas del traje ansotano del Roperio Municipal y Museo del Traje de Ansó, en este último capítulo contempla además las “joyas textiles”, es decir aquellos adornos hechos con tela que imitaban alhajas de metal y piedras. Todo el estudio y descripción de joyas va acompañado por unas fotografías impecables de las joyas mismas, por citas a alhajas similares en distintas colecciones y museos, famosos retratos que ostentan joyas parecidas, y fotografías de motivos dibujados que les sirven de comparación con el arte de otras localidades europeas.

El lector podrá gozar el libro solo con la vista, ojeando y hojeandolo, pero le animo a una detenida lectura y estudio, donde además aprenderá la descripción y tratamiento de la joyería, para lo cual tiene la ayuda del glosario que se sitúa como apéndice.

JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE
Universidad de Zaragoza

REYERO HERMOSILLA, C., *Fortuny o el arte como distinción de clase*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2017.

La pintura de género del siglo XIX está experimentando un creciente interés por parte de la investigación histórico-artística. En el caso francés, en los últimos años se han presentado interesantes tesis doctorales como la de Michaël Vottero sobre el cuadro de género en Francia durante la segunda mitad del XIX. En nuestro país, Carlos Reyero, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, prestó atención a estas cuestiones en publicaciones como *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889*, del año 1993. En ella ya analizó pormenorizadamente el complejo panorama en el que se insertaban los artistas españoles en la capital francesa. Ahora la complementa con un estudio monográfico de quien fue el máximo exponente entre aquellos pintores españoles que triunfaron en París durante la segunda mitad del XIX, Mariano Fortuny, a quien últimamente se le está dedicando renovada atención. En las últimas décadas, el artista de Reus ha protagonizado numerosas exposiciones monográficas organizadas por los museos más importantes de España, como la del año 2003 en el MNAC de Barcelona o la que puede verse ahora, desde el mes de noviembre hasta el marzo de 2018 en el Museo del Prado. En medio de este furor fortuniano, Carlos Reyero ofrece una interesante publicación que, tal y como él mismo subraya en el prólogo, tiene como objetivo reconstruir el entramado socioeconómico en el que se movió el pintor. “El arte como distinción de clase”, podría interpretarse como un camino de ida y vuelta. Por un lado, el interés de este artista de origen humilde en entrar a formar parte de la burguesía, la clase que alcanzó la cúspide social durante el siglo XIX. Por otro, la fascinación que los cuadros de Fortuny ejercieron precisamente sobre la burguesía, deseosa de mostrar a través de las obras de arte su recién adquirido estatus. Reyero se aleja en este libro de toda la épica que tradicionalmente se une al relato de la vida de Fortuny, como joven pintor que alcanzó el triunfo en la capital francesa y que falleció tempranamente en su momento de mayor efervescencia creativa. En esta publicación no se ocultan las contradicciones que el mercado del arte decimonónico imponía a los artistas, el afán de lucrarse económicamente que Fortuny demostró desde su llegada a Roma como pensionado, o su carácter pretencioso.

También novedosa es la organización del libro en capítulos titulados a partir de colores que parecen emular la paleta del pintor de Reus. En ellos, Carlos Reyero va desarrollando dos discursos paralelos. Por un lado, el relato de la biografía de Fortuny, desde sus orígenes familiares hasta su fallecimiento en Roma en 1874. Por otro lado van desarrollándose diferentes ejes temáticos, analizando la configuración de Barcelona como un importante bastión en la praxis artística, el entorno amistoso y familiar del autor, el componente caricaturesco y humorístico presente en muchas de sus obras, etc. Así, el autor plantea la posibilidad de ver a Fortuny como un *amuseur*, un pintor para el entretenimiento. En esta línea cabe señalar como una vez fallecido Fortuny, el componente anecdótico e ingenioso será uno de los objetivos de muchas de las pinturas de género, en las

que no faltaba la llamada *petite histoire*, el relato paralelo al del cuadro, pensado para el espectador que se deleita contemplando concentrado estas escenas. Es la carta de amor que a uno de los personajes se le cae al suelo, o la mirada de complicidad entre dos amantes furtivos. También resulta interesante el estudio que realiza Reyero de *La Vicaría*. El relato de su elaboración, su éxito en París y la trayectoria de la obra son cuestiones bien conocidas. Sin embargo, aquí se nos presenta su influjo como inspiradora de otras pinturas, de caricaturas, tableaux vivants y cartas postales. De nuevo estamos ante otro de los intereses que ofrece el estudio de la pintura de género, su conexión con numerosas manifestaciones artísticas y culturales.

Un planteamiento especialmente original es el presentado en el capítulo “Azul. Colorear en femenino”. En él se aporta una visión diferente de los cuadritos de Mariano Fortuny, extrapolable a otros artistas de la época, señalando la importancia del componente femenino presente en sus pinturas. La perspectiva de género ya había sido aplicada por este autor en su libro *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. Ahora complementa esa perspectiva interpretando los cuadritos de género como escenas de lo femenino. Reyero desvela como en aquella época, numerosos críticos de arte aludían a Fortuny como un pintor de lo femenino, frente a otros artistas que encarnaban los consolidados ideales de la masculinidad, como es el caso de Eduardo Rosales. Fortuny mostró su preferencia por la utilización de colores pastel: rosa, blanco, azul celeste, siendo sus obras reproducidas en numerosas revistas destinadas a un público femenino. Una vez fallecido el artista catalán, muchos de nuestros pintores atisbaron una posibilidad de enriquecerse con la realización de cuadritos que siguieron el estilo de Fortuny, pero con una tendencia creciente hacia la frivolidad y el hiperdecorativismo. Si en su tiempo estas pinturas fueron consideradas como obras para mujeres fue porque realmente se impuso esta estética para un sector del público femenino de “nuevas ricas”, un grupo especialmente favorable a otras fórmulas de ocio como pudieron ser el melodrama, el folletín, el *vaudeville* o las novelas específicamente destinadas a mujeres. Fortuny y lo *fortunyano* fueron vistos como una manera de demostrar la clase a la que pertenecían. Aplicar la perspectiva de género para analizar los preceptos sobre los que se construyó el gusto artístico de las mujeres burguesas de finales del XIX, abre una nueva posibilidad de lectura para estas obras de arte.

En definitiva, el estudio que Carlos Reyero lleva a cabo en esta monografía sobre Fortuny, constituye un interesante documento para cualquier investigador de arte del siglo XIX, no tanto por los datos inéditos en él presentados, sino por el carácter novedoso en que es tratada la producción artística del pintor catalán, manifestando las enormes posibilidades que alberga el estudio de la pintura de esta época como forma de comprender mejor la sociedad y el gusto del momento.

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA
Universidad de Zaragoza

VÁZQUEZ ASTORGA, M., *Scuole elementari comunali della città di Firenze: edifici, ordinamenti e metodi d'insegnamento, 1779-1933*, Firenze, Comune di Firenze, 2017, 152 pp., [también en formato electrónico: http://wwwext.comune.fi.it/archivistorico/documenti/quaderni/Quaderno_11/Scuole_Elementari_Comunali_WEB.pdf].

La Historia del Arte, en ocasiones, asume temas aparentemente modestos, como es el caso de la arquitectura escolar, pero muy interesantes si verdaderamente queremos conocer y comprender mejor los ideales de un país, en un periodo histórico determinado. Ya que, en este tipo de edificios, alejados de una estética monumentalista, late de manera espontánea el pulso de una sociedad y la preocupación de sus políticos por alcanzar el progreso y la modernidad.

Fiel a su línea investigadora, iniciada con el estudio de la arquitectura escolar aragonesa, trasciende su labor como especialista con esta monografía sobre las escuelas públicas de instrucción primaria o de grado elemental que se construyeron en la ciudad de Florencia, en la era contemporánea, durante un amplio periodo que ocupa desde 1779 hasta el *Regio Decreto* del 1 de julio de 1933; abarcando, por tanto, desde el final de la Ilustración hasta el comienzo y desarrollo de la era del progreso y la sociedad industrial, momento decisivo en la consolidación y auge de esta tipología, analizada precisamente en una de las urbes más destacadas de Italia, sobre todo por su relevante tradición cultural y su profunda preocupación por la educación.

En este estudio, resultado de una estancia de investigación realizada en la Università degli Studi di Firenze en 2016, la doctora Mónica Vázquez Astorga, avalada por su trayectoria como especialista en la materia, defiende la extraordinaria dignidad y mimo con que la ciudad de Florencia acometió este tipo de construcciones, al dotarlas de un aspecto decoroso, reflejado en las abundantes ilustraciones, especialmente en fotografías y planos.

Dividido en cuatro capítulos, el estudio analiza la evolución de los edificios escolares desde 1779 a 1933, un periodo trascendental en el desarrollo de esta tipología arquitectónica, para adaptarse a las nuevas necesidades de la era industrial. El primer capítulo está dedicado al marco normativo que regulaba la enseñanza elemental y determinaba el modelo a seguir para los modernos edificios escolares en la Toscana, con el propósito de adecuarlos a las demandas de la sociedad europea, en cuanto a condiciones higiénicas, orientación de las aulas y ventilación, dotándose de estancias para diversas funciones, como: *vestibolo, aule, stanza per il direttore, sala d'aspetto, bagni, museo didattico, sala per lavori manuali, biblioteca, sala di riunione, palestra, refettorio* y *cucina*, que se estaban imponiendo en las más avanzadas escuelas de Europa.

Mientras que el segundo profundiza en el período comprendido desde 1779, momento en que se crean las *scuole comunali* o *dei quattro quartieri*, hasta 1864, año en que la ciudad de Florencia se convierte en la capital del Italia, teniendo como consecuencia la desaparición de las antiguas escuelas y la apertura de los nuevos *locali*. Un periodo marcado por la promulgación de la *Legge Casati* o *Regio Decreto del 13 novembre 1859*, que recibe el nombre del político Gabrio Casati, ministro

de la *Pubblica Istruzione*, durante el reinado de Vittorio Emanuele II, considerada la *Magna Charta della scuola italiana*, al ser la base de la creación de un sistema nacional de escuela pública, en el que también influyó la proclamación de la constitución del *regno d'Italia* en 1861.

El tercer capítulo se dedica al estudio de la etapa siguiente, desde 1865 hasta la Primera Guerra Mundial, momento en el que Florencia vive unas décadas decisivas en su historia, derivado de su capitalidad, y definidas por el notable impulso en materia educativa, analizándose tanto la nueva normativa promulgada, así como las escuelas que se construyeron de nueva planta y las reformas que se acometieron en la antiguas para su adecuación. Finalmente, en el cuarto capítulo se traza un recorrido por el panorama escolar, tras la conclusión de la contienda, y las consecuencias del *Regio Decreto* de 1 de julio de 1933. Todo ello, acompañado por unas conclusiones en su epílogo y la bibliografía consultada.

Edificios, todos ellos, dotados de un sencillo pero cuidado tratamiento estético, propios de una ciudad que, dada su condición de capital de la nación italiana durante este periodo, pretende marcar las pautas para todo el país. Destacando la *scuola materna* Cairoli Alamanni o la *scuola elementare femminile* Niccolò Tommaseo, por ejemplo, ambas con sus fachadas inspiradas en la arquitectura palacial del manierismo florentino; pasando por el eclecticismo y sencillez clasicista de la *scuola* Giuseppe Mazzini, en *piazza dei Nerli*, o los aires de un racionalismo, de corte funcionalista pero combinado con la esencia de la arquitectura popular, de la *scuola elementare* Ermenegildo Pistelli a *Trespiano* (1929). Toda una lección de dignidad para unos edificios donde se van a formar las nuevas generaciones.

MARÍA PILAR POBLADOR MUGA
Universidad de Zaragoza

MUÑOZ FERNÁNDEZ, F. J., *El museo ausente. La evacuación del Museo de Arte Moderno de Bilbao a Francia durante la Guerra Civil*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2017, 229 pp. y 41 fotografías.

El profesor Francisco Javier Muñoz Fernández del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco reconstruye en este libro una etapa significativa en la historia del Museo de Arte Moderno de Bilbao correspondiente a su devenir y al de sus fondos durante los años de la Guerra Civil. De hecho, éstos, al igual que otras obras de arte, estuvieron amenazados, por lo que este Museo fue evacuado a Francia.

Durante los años de la guerra y también en la posguerra son escasas las referencias existentes en archivos y centros de documentación sobre la situación del patrimonio artístico en el País Vasco y, particularmente, sobre el Museo de Arte Moderno u otras instituciones. Es como si, y en palabras del autor, “durante este período el museo hubiese estado totalmente ausente”.

Por ello, el objetivo principal de este estudio ha sido establecer y analizar en profundidad el proceso desarrollado con los fondos del Museo de Arte Moderno durante la contienda. Los resultados han sido concretados en tres capítulos y en un apéndice documental.

Así, en el primero, se alude brevemente a la creación del Museo de Arte Moderno de Bilbao en 1924 —con el fin de acoger una colección de arte contemporáneo— y a su situación con el inicio de la Guerra Civil. La Memoria del Museo fechada el 31 de diciembre de 1935 recogía 247 obras entre pinturas, esculturas, dibujos, grabados y objetos de arte de numerosos artistas. A continuación, se trata de la actuación de la Dirección General de Bellas Artes del Gobierno de Euzkadi, dirigida por el pintor José María Ucelay, en relación con la salvaguarda del patrimonio artístico y su difusión con fines propagandísticos durante la contienda. De hecho, por decisión de esta Dirección, algunas de las obras de los fondos de este Museo, junto con otras de colecciones particulares, fueron trasladadas a Francia con la finalidad de participar en diferentes exposiciones que diesen a conocer el País Vasco.

En el segundo capítulo se analiza la presencia del Museo de Arte Moderno en Francia. En este país se expusieron varias obras del museo y de otro origen en la sección de Euzkadi del Pabellón de España en la Exposición Universal de 1937 de la que Ucelay fue comisario. En concreto, se exhibieron dieciséis obras de artistas vascos contemporáneos, que en su mayor parte pertenecían a la colección del Museo. Asimismo, con las obras de arte que habían llegado a París se organizaron otras muestras en la capital francesa, Bélgica y Holanda. Además, el recrudecimiento de la guerra, con la caída de Bilbao, conllevó que, entre mayo y junio de 1937, la Dirección General de Bellas Artes acordase evacuar el resto de los fondos del Museo, junto con otras obras de particulares y de instituciones religiosas y locales, para su custodia y protección. Las obras llegaron al puerto francés de La Pallice, en las inmediaciones de La Rochelle, y allí permanecieron embargadas desde su arribo.

En el tercer y último capítulo se centra en el regreso de las obras del Museo de Arte Moderno y de otros fondos de Francia a Bilbao. Tras la finalización de la contienda, el nuevo gobierno reclamó los bienes artísticos trasladados y evacuados al territorio francés. Tras un largo y costoso proceso diplomático y judicial, las instituciones españolas lograron la devolución de los fondos. Así, en agosto de 1939, llegaron las obras embargadas en La Pallice, cerca de La Rochelle y, posteriormente, en marzo de 1941, las que se encontraban en París. Años más tarde, en 1945, se inauguró el nuevo edificio para los museos de Bellas Artes y de Arte Moderno.

Por tanto, y como se concluye de este trabajo, la historia del Museo de Arte Moderno de Bilbao durante la Guerra Civil es la historia y la tragedia de su ciudad. Es la historia de unas obras que tras años de ausencia regresaron, mientras que otras nunca lo hicieron o nada se supo de ellas. En los años de la guerra y de la posguerra, las tareas de salvaguarda del patrimonio artístico convivieron con el pillaje y el contrabando de obras de arte.

No obstante, las numerosas dificultades habidas para encontrar documentación referente al tema, Francisco Javier Muñoz ha contribuido con esta exhaustiva

investigación al estudio conjunto del patrimonio artístico en el País Vasco durante el período objeto de estudio y, por supuesto, a rescatar del olvido y restituir en nuestra memoria lo que fue y nunca debió suceder.

MÓNICA VÁZQUEZ ASTORGA
Universidad de Zaragoza

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Conservando el pasado, proyectando el futuro. Tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2016, 334 pp., 101 ils.

No cabe ninguna duda de que el panorama contemporáneo de la restauración monumental se plantea desde una clave comunitaria. Hoy en día no tiene sentido hablar desde episodios aislados a una sociedad concienciada con la tutela, salvaguarda, y promoción de unos valores patrimoniales, todas ellas acciones promovidas y resueltas con planteamientos corales. Por otro lado, podemos afirmar que estos valores constituyen un horizonte cada vez más rico y extenso, que no puede abarcarse sino con visiones poliédricas capaces de estudiarlos desde distintos puntos de vista.

Parece pues tan certero como acertado tratar las tendencias actuales en la restauración monumental desde múltiples lecturas, que a su vez produzcan un fructífero intercambio de ideas, experiencias, casos de estudio, y soluciones. Y esto es precisamente lo que este libro hace, la estratégica reunión de una serie de magistrales aportaciones en lo que puede considerarse una necesaria puesta en común de líneas de investigación, desarrolladas desde diversas universidades españolas, italianas, y americanas.

Se puede valorar como otro de los grandes aciertos de la publicación la cuidada selección de los diez profesores que intervienen, hecho que genera un interesante y fecundo diálogo. Y es que al provenir éstos, bien de la práctica profesional de la arquitectura, bien del ámbito de la historia del arte y la teoría de la restauración, se desarrolla una interesante doble visión. Por un lado, asistimos al nacimiento de ideas que conformarán un sustento teórico con el que construir o intervenir, y en sentido inverso, se muestran prácticas cuyo interés permite conformar un cuerpo reflexivo y crítico posterior. Teoría y praxis se equilibran así para establecer un estrecho lazo entre pasado y futuro, aquel que leemos precisamente en el lema de este libro, y que a su vez es el suculento fruto que brotó del encuentro que las profesoras M^a Pilar Biel Ibáñez y Ascensión Hernández Martínez, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, coordinaron con el amparo de la Institución Fernando el Católico, continuando con una serie de seminarios precedentes que versaron sobre la historiografía de la arquitectura española (2009) y los oficios artísticos (2011).

Resulta cuando menos atrevido intentar condensar en apenas un breve resumen la intensidad y calidad del contenido de los textos de los ponentes, todos ellos de una ya consolidada y reconocida trayectoria investigadora. Desde luego es ésta una difícil e injusta misión, que se hace con el mero sentido de esbozar aquello que el lector encontrará en su verdadera dimensión en cada uno de los artículos. El profesor José Castillo Ruiz, de la Universidad de Granada, comienza con un interesante debate de apertura del tema llevado al campo de la Tutela del Patrimonio Histórico, dentro del cual la restauración no es sino una —importante— parte, avanzando los grandes retos a los que este extenso concepto deberá atender. Por su parte, Ascensión Hernández Martínez plantea el interesante fenómeno de dispersión terminológica de algunas herramientas y conceptos que están directamente vinculados con la restauración arquitectónica, en lo que podría ser una actitud de evasión voluntaria, que no pretende sino establecer una visión menos estereotipada y libre de la práctica, pero que en su extremo podría llegar a desafiar a la transmisión de los valores patrimoniales. Beatriz Mugayar Kühl, arquitecto y profesora de la Universidad de Sao Paulo, reflexiona, con el apoyo de la experiencia brasileña, sobre cuál ha de ser el verdadero fundamento de aquello que consideramos patrimonio, cuya correcta identificación, necesariamente dirigida por una rigurosa práctica y una sólida ética, será el principal garante de su adecuada preservación. El arquitecto y profesor de la Universidad de Zaragoza, Luis Franco Lahoz, atiende al concepto de valores formativos que definen la condición monumental, así como a la justa medida en la que el arquitecto ha de establecer el equilibrio entre lo conservativo y lo creativo. Precisamente en esa línea, aunque no tanto en términos de equilibrio como de diferencia de actitud, es en la que Riccardo Dalla Negra, de la Universidad de Ferrara, establece la dicotomía “cultura de proyecto” frente a “cultura de la conservación”. Claudio Varagnoli, arquitecto y profesor de la Universidad de Chieti-Pescara construye un interesante panorama de intervenciones arquitectónicas recientes en la restauración italiana del siglo XXI, sometido a un certero análisis acerca de las posibles nuevas vías que éstas puedan estar abriendo. La profesora Simona Salvo, de la Sapienza Universidad de Roma, hace un magistral y sorprendente viraje en el discurso hacia las particularidades que definen la restauración de la arquitectura producida en el siglo XX, curiosamente planteada desde un ya asumido *ripristino* generalizado. Carlota Santabárbara Morera, a su vez profesora de la Universidad de Zaragoza, extiende el estudio de las tendencias de la restauración del XX al arte contemporáneo, y especialmente a las tendencias italiana y alemana, mientras M^a Pilar Biel Ibáñez, antes mencionada, borda la fructífera puesta en valor del patrimonio industrial a partir de su transformación, no sólo en sus aspectos tipológicos y arquitectónicos, sino en un latente fundamento socioeconómico. Concluye el libro el artículo de la arquitecta y profesora de la Universidad de Zaragoza Noelia Cervero Sánchez, con un alegato a la necesidad de conservación de los conjuntos —urbanos— de vivienda social, en el cual no elude las posibles dificultades que nacerán al considerarlos un patrimonio actualmente habitado, que en ocasiones interfiere con la demanda de prestaciones que los nuevos modos de vida exigen hoy en día a la vivienda.

Cabe hacer una última mención al rigor y precisión científicas con las que la profesora Ascensión Hernández Martínez coordina la publicación, así como a la amplitud de miras que caracteriza tanto a ella como a la profesora M^a Pilar Biel. Y es precisamente esta visión la que cimenta los foros de intercambio de conocimiento que generosamente ambas acercan, y de forma asidua, a nuestra Universidad de Zaragoza.

SERGIO SEBASTIÁN FRANCO
Universidad de Zaragoza

LÁZARO SEBASTIÁN, F. J. y SANZ FERRERUELA, F., *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2017.

Hay libros circunscritos a temáticas concretas que con el paso de los años se convierten en fundamentales para todo aquel que se quiera dedicar a la enseñanza de la Historia del Cine o a la relación, a grandes rasgos, entre el arte y el audiovisual. Muchas han sido las obras audiovisuales que se han dedicado a grandes artistas y algunos los libros que se han referido a este tipo de asuntos. El caso de Goya no ha sido una excepción. Si pensáramos que sobre la relación entre el genio de Fuendetodos y el audiovisual se había dicho ya todo, estaríamos muy equivocados. La razón de nuestro error estriba en la lectura del libro que nos ocupa en esta reseña, y que no es otro que el excepcional trabajo de los profesores de la Universidad de Zaragoza, Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela, titulado *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo*.

Lo primero que sorprende en el libro es la exhaustividad con que los autores han reseñado, analizado y comparado todas las obras audiovisuales en las que ha aparecido representado Goya de alguna manera. A las películas conocidas por todos se unen algunas obras audiovisuales insólitas llevadas a cabo desde cinematografías tan dispares como la danesa, la alemana, la soviética, la estadounidense, la italiana o la británica. En ese sentido es imprescindible y acertado incluir un catálogo de todas las producciones relacionadas con Goya llevadas a cabo a lo largo de la historia, así como los prácticos índices onomástico y filmográfico-audiovisual que culminan la obra y que facilitan, sin duda, la lectura y la consulta.

La estructura del libro es a la par exhaustiva y coherente y divide el objeto de investigación de la obra en tres grandes epígrafes cronológicos. El primero está dedicado a los primeros Goyas filmicos en torno al centenario de la muerte del pintor de 1928. El segundo se refiere al apogeo de obras audiovisuales con presencia goyesca, subdividido en dos apartados centrados en la ficción y el documental entre las décadas de los 40 a los 70. El tercero y último se centra en

la revisión de Goya en la contemporaneidad, desde los años 80 a nuestros días con especial atención a la ficción cinematográfica, el documental y la televisión.

La extensa bibliografía reseñada y la exhaustividad de fuentes analizadas nos hacen ver que tras este magnífico volumen hay un trabajo minucioso de rastreo y búsqueda por parte de los autores que se nota en el resultado final de la obra y que pone en solfa lo importante que ha sido y es Goya para el audiovisual ya que su huella la encontramos en los formatos más insospechados en *biopics* dedicados a él, en la utilización de su planteamiento estético en otras propuestas, o en el reflejo de su talento en todo tipo de cinematografías adscritas a distintos momentos de la historia. La revisión de la bibliografía sobre temas trabajados con anterioridad se torna fundamental y más aún en los tiempos actuales donde una revisión de una obra audiovisual es más sencilla que hace unos años.

Para finalizar, es preciso decir que el libro que nos atañe puede ser una herramienta básica para los que nos dedicamos a la enseñanza de la historia del cine y que a veces abordamos la relación entre el arte en general y el cine en particular, ya que su fácil consulta, la amenidad de su lectura, lo lógico de su estructura y el rigor de su discurso, colocan al tema estudiado en un lugar importante dentro de la bibliografía existente hasta ahora sobre esta cuestión y abren camino a otras investigaciones sobre algunos asuntos atisbados en la obra y que pueden dar lugar a trabajos más concienzudos y específicos. De todos modos, *Goya en el audiovisual* se antoja como una obra de referencia para muchísimos años y una herramienta estupenda para todos aquellos que quieran ahondar en el audiovisual que relaciona al genio aragonés con ficciones, documentales y productos televisivos realizados en diferentes lugares del mundo a lo largo de la historia.

KEPA SOJO GIL
UPV/EHU