

GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen (ed.). *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental*. Introducción de Antonio Bonet Correa. Madrid, Abada editores, 2014.

El libro que presentamos surge como resultado de un proceso de investigación sobre literatura artística y especialmente sobre la Perspectiva que, desde hace años lleva a cabo la profesora de la Universidad de Málaga, Carmen González Román, primero en solitario y, después, a través del Proyecto de Investigación I+D+I “La teoría sobre la perspectiva en España, siglos XVI-XVII. Origen y fuentes conceptuales-terminológicas”. Y concretamente, como resultado del Proyecto, el libro recoge las ponencias y comunicaciones presentadas al Simposio Internacional “Las Perspectivas en la tradición artística occidental”, que fue presidido por D. Antonio Bonet Correa, y en él se presentan diferentes enfoques sobre la Perspectiva exponiendo las últimas investigaciones sobre el análisis de sus fundamentos teóricos que, por la diversidad de sus planteamientos requiere un comentario individualizado.

La introducción, “Realidad y virtualidad de la perspectiva”, ha corrido a cargo de D. **Antonio Bonet**, quien a lo largo de su dilatada y fructífera trayectoria, ha mostrado gran interés por la tratadística. Traza un recorrido que va desde los Planes de Estudios de la Academia de San Fernando y los planteamientos de Goya sobre la enseñanza de la pintura hasta los últimos textos publicados sobre el tema incluso ya en el siglo XXI que, acercándose al mismo desde diferentes puntos de vista, es cada día mayor. No puede olvidar las referencias a Francastel, quien mejor analizó el proceso de la perspectiva codificada en el Renacimiento, y al que profesa un profundo respeto, y es importante la incursión que hace sobre el estudio de la Perspectiva en España, que despertó extraordinario interés, refiriéndose especialmente a *La Perspectiva Artística. Trazados rápidos. Esquemas directos* (T. Anasagasti 1945) y a *La burla de los sentidos. El arte visto con ojos matemáticos* (F. Martín Casalderrey), una obra de divulgación que demuestra que Bonet no desprecia en absoluto la literatura de kioscos de prensa diaria, si puede hacer serias aportaciones al conocimiento.

José Emilio Burucúa, de la Universidad Nacional de San Martín (Buenos Aires) en “La anamorfosis en la teoría y la práctica españolas de la perspectiva”, se centra en la anamorfosis que define como la construcción de una obra desde un punto de vista inusual o excéntrico, un juego paradójico de la ilusión. Analiza los tratados de arquitectura y arte de la montea, especialmente los esviajes y recoge los escritos y aporías que los escritores del Siglo de Oro dedicaron la Perspectiva, pasando a revisar el desarrollo que la teoría de la perspectiva tuvo desde el s. XVII, con un amplio estudio del tratado de Caramuel, que marca un corte entre la geometría y la experiencia visual, y compara con las ideas de Guarini, seguido de los *Principios..* de García Hidalgo, Tosca que vuelve a la montea y los esviajes, centrándose en la perspectiva aplicada a la decoración de techos y juegos ilusorios y Palomino que no considera las anamorfosis puras. Cierra con el *Viaje de España* de D. Antonio Ponz quien, tan reacio al Barroco, considera los esviajes una extravagancia impropia de la arquitectura española.

María Portman, de la Universidad de Friburgo en “La construcción del cuerpo femenino y el concepto de belleza en la teoría y en el arte del Siglo de Oro”, analiza el fresco de Gaspar Becerra “Dánae” (“Apoteosis de Perseo”) en el palacio del Pardo, cuyo cuerpo construye a partir de dos fuentes iconográficas: Miguel Ángel y Tiziano. Pero su análisis va mucho más allá hurgando en la relación de la iconografía anatómica de los personajes con los tratados de anatomía de Juan Valverde de Hamusco, lo cual no podía ser de otro modo si se afirma que lo ilustró Becerra, el cual construyó sus figuras sobre el modelo de la proporción áurea que usó Durero, para quien la obra de arte es fruto de un saber particular y cuyo tratado está dedicado a las proporciones y los escorzos, legitimando la idea de belleza gracias al concepto de “varietas”. La estructura narrativa del fresco del Pardo se entiende mejor gracias a los grabados anatómicos, Becerra busca a través de la anatomía respuestas a la armonía de las proporciones mostrando, a través de una mirada que se convierte en placer científico, los tipos correspondientes a cada edad, y es interesante la reflexión final sobre la obra, basada en conocimientos anatómicos y geométricos importantes, cuyo mensaje se entiende mejor en la habitación principal de la reina Isabel de Valois.

José Luis Crespo Fajardo, de la universidad de Sevilla, propone en “Escorzos corporales en la teoría artística del Renacimiento” un análisis de las representaciones que se acortan según las leyes de la perspectiva, los escorzos, cuyo invento tradicionalmente se atribuye a Cimón de Cleonas, aunque según Vasari fue Masaccio quien consiguió realizar esta forma de la perspectiva. Crespo realiza un recorrido desde los pintores del s. XV que no desdeñaron las aportaciones de los matemáticos y disectores para aplicar la perspectiva a las irregularidades de la anatomía humana. Piero Della Francesca trató sobre la realización de cabezas en perspectiva con líneas paralelas, Leonardo se interesó por el tipo de perspectiva “de sotto in su”, y Durero aprendió también de los italianos, aplicando el método de proyección paralela en su tratado de las proporciones humanas, estableciendo el dinamismo corporal como un nuevo tema en los estudios teóricos del artista. En España fue Pablo de Céspedes uno de los primeros teóricos en comentar la utilidad del método, y Juan de Arfe, en su *Varia...* quien mayor desarrollo dio a la teoría de los escorzos.

Juan Antonio Sánchez López de la Universidad de Málaga en “Del ideal atlético al ideal heroico. Algunas controversias (pre y post) barrocas sobre el cuerpo”, hace un profundo análisis comparativo entre el ideal atlético y el ideal heroico, la poesía como instrumento de la educación, base del proceso ético-filosófico que cristaliza en “areté”; construyéndose una imagen del cuerpo que adquiere forma a través de la escultura, y llega desde finales de s. V a. C. al “kanon” que consagra Policlete, decantándose Lisipo por aspectos más cotidianos, y la esbeltez de su desnudo forman parte sustancial de una belleza deportiva. En el segundo epígrafe: ‘El ideal heroico, hacia el cuerpo parlante’, nos traslada al mundo naturalista de S. Francisco y al renacimiento, con la rehabilitación del ideal atlético, síntesis perfecta entre armonía y equilibrio, haciendo del “kanon” el punto de partida para la reformulación iconográfica del héroe, que toma forma en el Cristo de Miguel Ángel de S^a María Sopra Minerva (Roma) y, reivindicando el papel simbólico que el desnudo desempeña en la caracterización heroica de Cristo, presenta un recorrido místico y científico, a través de la escultura

renacentista y barroca, que, analizada desde la anatomía y los escorzos, se impregna de una mayor expresividad superando el cuerpo sufriente al parlante. En el tercer epígrafe el cuerpo se reencuentra con la práctica deportiva si bien se mantiene la ortodoxia del “kanon” y su capacidad significante.

Filippo Camerotta, del Museo Galileo de Florencia, analiza exhaustivamente la Trinidad del Carmine de Florencia, obra de Masaccio, basada en el uso de la perspectiva, en la que los críticos han visto siempre la influencia de Brunelleschi, la cual, según Vasari, se identificaba con el método de intersección de la pirámide visual en planta y alzado. El autor considera que Masaccio no fue un simple ejecutor, le supone una formación matemática basada en las escuelas del ábaco y en la geometría práctica, que se trasluce en las huellas del diseño impreso en el enlucido antes de aplicar el color, que muestran una maestría geométrica muy refinada, aflorado en la restauración de 2001 y representa un documento gráfico excepcional para comprender la construcción de una perspectiva arquitectónica antes de la codificación albertiana, y demuestra en Masaccio familiaridad con las reglas de los medidores, que también se aplican al escorzo perspectívico de la bóveda (cuyas líneas fueron muy difíciles de solucionar), considerada la primera obra maestra en cuanto a perspectiva del Renacimiento. Especialmente adecuada considera la elección del formato rectangular cuyo interior se distribuye en dos rectángulos áureos, con múltiples mediciones, definiendo “la estructura ‘divina’ de este maravilloso fresco”.

José M^a Gentil Baldrich, de la Universidad de Sevilla en “Perspectiva cónica e historia del arte”, analiza esta forma de la perspectiva con las posibilidades de la semiología, que se refiere a un contenido diferente a la intención geométrica espacial en la que la forma de los significados es la ideología, y ese uso ideológico de la perspectiva se considera consustancial a ella con el desarrollo de la perspectiva cónica. En Italia, antes de que tomara forma el sistema de los órdenes ya se había realizado virtualmente en la pintura y estuvo presente en Alberti y Viator, y más evidente en Serlio y Vignola, resaltando el hermanamiento entre la perspectiva y el estilo clásico en la arquitectura. Incluso, siendo difícil la asunción de un código artístico pagano por la ideología cristiana, la Iglesia lo admitió con matizaciones, contribuyendo la eficacia del cardenal Borromeo. La introducción en los Países Bajos fue más tardía, destacando el autor la genial e incansable figura de Vredeman de Vries, del cual hace una notable semblanza; viviendo el ambiente político religioso posterior a Trento, Vries con sus colaboradores, recorrió diferentes ciudades, destacó como ingeniero militar, publicó libros de perspectiva con extraordinarias estampas y realizaron las características pinturas de arquitectura holandesa de interiores siendo la perspectiva cónica el soporte lingüístico para la expresión de los espacios arquitectónicos, que permanecen, determinando los personajes las diferentes intenciones. Además la circunstancia de representar los espacios religiosos en estilo gótico y los civiles de manera clásica tiene una evidente significación. Paralelamente en otros ámbitos la arquitectura religiosa se expresa con el lenguaje clásico, especialmente desde el libro de los padres Prado y Villalpando, *Ezechielem explanationes...* que confería un carácter casi divino a los órdenes clásicos en los templos. Finalmente dedica un epígrafe al insigne matemático, diplomático y espía el jesuita François de Aguilón

Lino Cabezas Gelabert y Joan Carles Oliver Torelló, de las universidades de Barcelona y de las Islas Baleares, aportan una sugestiva experiencia personal en “Experiencia de taller, descubrimiento del espejo e invención de la perspectiva”. Siendo la perspectiva geométrica teoría científica, parten de las diferencias que supone representar en perspectiva algo real que visualizar una concepción de la mente. Pero hablar hoy de la civilización de la imagen hay que citar los antecedentes de la cultura visual del renacimiento, primero Giotto, aunque se considera tradicionalmente la perspectiva una invención de Brunelleschi, que dio a conocer mostrando dos tablillas pintadas que han dado lugar a diversos estudios e hipótesis en torno a las circunstancias de su realización, y que se consideran un auténtico manifiesto acerca de la representación verosímil del espacio, que formuló posteriormente Alberti, y estas ideas compartieron los artistas nórdicos, inicialmente Durerro. Alberti aborda primero el método para la construcción de escenarios ideales, y, para copiar del natural presenta su invención del “método del velo”, lo que también recoge Filarete, aunque se mantiene la incógnita acerca del método que utilizó Brunelleschi. La propuesta de los autores se inscribe en este debate, recogiendo fuentes, fechas y resultados, así como análisis de gráficos, tanto de Italia como España, se sintetizan las hipótesis de Damish y abordan su plan de investigación reconstruyendo la primera tablilla con el método de dos espejos, avalado por el texto de Filarete y la biografía de Manetti, cuadrículando espejo y tablilla, concluyendo, tras diversas comprobaciones, dificultades prácticas y uso de instrumentos, que del espejo y no del velo se sirvió Brunelleschi y recuerdan que el “paradigma del espejo” de la pintura del primer renacimiento puede ilustrarse con el mito de Narciso.

En “A tiro de cañón. Perspectiva y representación en el arte militar”, **Félix Díaz Moreno**, de la Universidad Complutense de Madrid, atiende a un arco geográfico-temporal que recorre las experiencias de España de los siglos XVI y XVII aunque también con referencias a Italia y, parte de dos circunstancias dispares pero en conexión, como son la imprenta (difusión del conocimiento) y la pólvora (cambios de frontera, trazas de ciudades, defensas). Es curioso que esa divulgación necesaria se restringiese a veces por “secretos de estado” y muchos originales fueron “secuestrados” (Alonso de Santa Cruz, Firrufino con la obra ya publicada y otros), incluso la empresa de Wyngaerde fue tan “protegida” que quedó, incongruentemente, en el extranjero dándose a la luz recientemente, aunque otras vistas de ciudades decoraban muros de palacios y eran mostradas con orgullo. Esas descripciones debían ser claras recurriéndose a disciplinas matemáticas, y la perspectiva se reconducirá hacia un nuevo arte de la representación artística y científica dedicando los tratados de arte militar amplias secciones a la perspectiva, y los fundamentos militares de defensa influyeron en las transformaciones urbanísticas y arquitectónicas, presentándose como un símbolo las alegorías de Philibert de l’Orme de Buen y Mal Arquitecto; en la Florencia del XVI Vasari será el gran protagonista no sólo como arquitecto, también interpretó minuciosamente la ciudad en el gran fresco de la sala de Clemente VII del Palazzo Vecchio. Los conceptos bélicos imponen transformaciones, y tratados aparentemente alejados del tema, como el de Tartaglia, primer traductor de Euclides, será clave tanto en asedios como en defensas. Felipe II promovió un proyecto de forma-

ción de técnicos, concretado finalmente en la Academia de Matemáticas de Madrid, que tuvo como firme valedor a Herrera que hubiera sido la plataforma ideal para el despegue de la ciencia española. En tiempo de paz se mantuvieron simulaciones, libros y se destaca el famoso “ejército de juguete” que demuestra la trascendencia de la enseñanza militar en la educación de príncipes, de cuyo interés da cumplidas indicaciones Saavedra Fajardo.

David García Cueto, de la universidad de Granada, especialista en el estudio de las arquitecturas ilusionistas, en “Notas sobre la perspectiva en Agostino Mitelli” define muy adecuadamente el género de la ficción pictórica de arquitecturas, en la que conviven armónicamente lo real y lo fingido y que se rige por las más estrictas leyes de la perspectiva. Fue en el ámbito boloñés y por obra de dos artistas Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, especialmente el primero, al que se le supone también formación arquitectónica, y con antecedentes en Il Dentone y Tibaldi, donde se alcanzó la madurez de esta fórmula decorativa, consiguiendo las cuadraturas de Mitelli efectos ilusionistas de tal sutileza que podían considerarse edificables, incluso en sus pequeños cuadros sobre lienzo, que no se han identificado pero de los que da cuenta su hijo Giovanni en la biografía que realiza del padre. España se benefició de estas fórmulas gracias a Velázquez, que consiguió traer a estos artistas a la corte de Felipe IV donde hicieron resurgir la casi inexistente tradición española de las decoraciones murales con sus obras y al enseñar y estimular a toda una generación de pintores artesanos, siendo Palomino en su *Museo Pictórico...* el tratadista español que les dedica mayor atención, especialmente al uso de la perspectiva multifocal.

Ma Jesús Martínez Silvente, profesora de arte contemporáneo de la Universidad de Málaga, en “La perspectiva como superviviente de la tradición clásica: de la arquitectura de las formas a la ‘perspectiva del ombligo’” estudia la utilización de la perspectiva en el arte del s. XX en el que se dan dos formas de rechazo del modelo de representación del espacio tradicional: la negación de las leyes de la perspectiva (cubismo, futurismo, arte abstracto) o la destrucción de ese espacio desde un respeto aparente de las formas (pintura metafísica, surrealismo), con una perspectiva que no es sencilla, aunque la sencillez arquitectónica de sus volúmenes puede transmitir el efecto contrario, describiendo con verosimilitud escenas no reales. Analiza las “traiciones de la perspectiva” en tres artistas: Magritte, Gnoli y G. O’Keeffe, para pasar al mundo de la fotografía con la figura gigante e innovadora de Alfred Stieglitz, y su admirador el polifacético Rodchenko, impulsor de la perspectiva como escorzo o “desde el ombligo”. Y es que la fotografía, aunque no llegara a conseguir su legitimación como gran arte, supuso la culminación del sueño de representar la realidad que el artista había perseguido desde el Renacimiento.

El profesor **Rocco Sinisgalia**, de la Universidad de La Sapienza, expone en “Sobre el *De Pictura* de L. B. Alberti”, un extraordinario trabajo de hermenéutica que ha llevado a cabo revisando arduamente las diversas copias y ediciones de la obra de Alberti, de la que ha hecho una traducción propia, no partiendo de la aceptada oficialmente (C. Grayson), que rechaza justificadamente en algunos puntos, sino de la edición de Basilea de 1540, que señala como la obra que Alberti escribió después de las primeras copias en lengua vulgar y de numerosas correcciones, incluyendo la

que pudo corregir el mismo Brunelleschi, y las trayectorias que la llevaron hacia el norte. Sus inquietudes van más allá de entender cual fue la primera versión, realiza un análisis lingüístico y léxico, investiga la visión geométrica propuesta por Alberti, su conciencia de la perspectiva y su aplicación a las artes pictóricas, con una atención especial al vocabulario y a las imágenes de geometría, con dibujos propios destinados a ilustrar los conceptos de Alberti, defendiendo, como Ivins, que toda la historia del arte ha sido una difusión del pensamiento albertiano.

Diego Suárez Quevedo, de la Universidad Complutense de Madrid, que ha realizado diferentes investigaciones sobre Vasari, va más allá de presentar unas ausencias en las *Vite* en relación con la perspectiva en “Vasari y la perspectiva. Llamativas ausencias en las *Vite*”. Los conocimientos sobre el tema desde Brunelleschi a Alberti o Piero Della Francesca, Bramante y Leonardo formaban la base de la preparación de Vasari, pero también Viator, Durero o Serlio que en su *Secondo Libro. De Prospettiva* identificaba por vez primera perspectiva con la escenografía vitruviana, insistiendo en la importancia de la geometría y su estudio por parte del artista; por ello resulta llamativa la ausencia de las biografías de Serlio o Vignola en las *Vite*, aunque no son ignorados ya que datos sobre ellos aparecen en otras biografías. La obra literaria de Vasari implica teoría estética y crítica artística con prioridad al significado tanto en las figuras como en la historia, estando la perspectiva al servicio de ellas, y sus obras pictóricas, muy notables, así lo demuestran siendo ejemplo paradigmático las alegorías del palacio Corner con sus famosos escorzos o la *sala dei Cento Giorni* del palacio de la Cancillería Apostólica de Roma. El autor presenta los comentarios sobre los *Dispareri* de Bassi (acerca de las relaciones entre arquitectura y perspectiva), en relación a las propuestas de Tibaldi en el Duomo de Milán, así como las contestaciones de Bertani, tan ligadas al purismo vitruviano, el aval de Vignola y Palladio haciendo un recorrido por algunas de sus soberbias obras arquitectónicas y finalmente el parecer de Vasari que, basado en Miguel Ángel, pretende admitir licencia y regla. El opúsculo de Bassi introduce el acertado comentario del autor sobre la construcción de los Uffizi de Florencia “parte fundamental de una amplia, calculada y muy inteligente planificación urbana auspiciada por Cosme I”, en la que Vasari diseñó buena parte de las obras y coordinó, dirigió y supervisó todo el conjunto, de estudiada proporción y control óptico, en el cual rigen dos diferentes puntos de vista y cuya finalidad era conformar el ideal de una Florencia en sintonía con la Roma de Augusto, conllevando la identificación del duque con el emperador, que es evidente en la medalla fundacional.

José Riello Velasco, de la Autónoma de Madrid, en “La historia o sus lugares. Una tentativa sobre *De prospectiva Pingendi* de Piero Della Francesca”, plantea lo que llama una lectura “a tientas” del Tratado de Piero della Francesca realizada por un historiador del arte no por filólogos ni geómetras, y es convincente por la importancia que concede al lugar. Esa lectura ha tenido dos condicionantes: la proliferación de estudios recientes sobre el tratado y unas matizaciones a Baxandall, quien valora la condición del humanista en la composición pictórica, apostando el autor por una condición de la pintura propia de los humanistas y otra propia de los pintores. Hay muy distintos tipos de textos entre los manuscritos conservados de Piero quien, según Vasari, tuvo una formación matemática en sus inicios, de la cual surgirían el *Trata-*

to d'abaco, el *Libellus de quinque corporibus regularis* y finalmente *De prospetiva pingendi* que fue el primer tratado de la tradición occidental dedicado íntegramente a la perspectiva, y escrito para los pintores con notable afán didáctico, del cual se conservan diferentes códices y revisa la fortuna crítica del tratado, especialmente la aportación de Battisti. El autor también revisa la relación entre la teoría de Piero y sus obras, entre éstos y otros tratados llamando la atención sobre los dibujos de algunos códices conservados y sobre la relación que Piero establece entre la perspectiva y la figura, contraria a los preceptos de Alberti, pero comparte muchas de sus ideas como considerar la pintura en tres partes: dibujo, perspectiva y color y, como éste, busca un orden armónico basado en el número que se dio en algunos círculos humanísticos. Piero consideró la perspectiva un problema pictórico y su libro trata de la geometría plana, la geometría de los sólidos y procura determinar geoméricamente la visión en perspectiva de objetos complejos, pero a diferencia de Alberti el espacio de la representación pictórica no es metafórico sino concreto. Asimismo Piero concedía menos importancia a la historia (*compositio*) que a la distribución de los elementos en el espacio propio de la pintura (*conmesuratione* o perspectiva), herramienta esencial para construir el lugar en que transcurre la historia.

Carmen González Román, coordinadora del Simposio, en su ponencia “*Un arte que tanto ymporta para los que del necesitan*. Los tratados de perspectiva de Antonio de Torreblanca en el contexto teórico europeo” aporta un nuevo enfoque, muy bien estructurado, a sus diversos trabajos sobre el tratado de Torreblanca, tema prioritario de su investigación desde hace años. Inicialmente analiza los ejemplares del tratado conservados valorándolos tanto en su texto como en los dibujos e investiga las fuentes utilizadas, situando a Torreblanca en el contexto artístico español, así como sus argumentaciones sobre la teoría artística italiana (más volcada en el ejemplar de la Academia), que trató de hacer más asequible mediante confrontaciones, reflejándose las raíces intelectuales del autor en sus exposiciones teóricas (Herrera, Pérez de Moya, Arfe..), así como su status como ensamblador o arquitecto, quizá esto último a juicio de la autora, quien señala sus destrezas y formación teórica. El surgimiento de la teoría de la perspectiva en España está más relacionada con la arquitectura, y lo más significativo de la aportación de Torreblanca son las novedades para pintar perspectivas ilusionistas en las bóvedas en las que sigue a Vignola-Danti (la ‘camera tonda’ de Caprarola) aunque ofreciendo los dibujos según procedimientos más prácticos. Otra de sus aportaciones es la definición en términos de proporciones geométricas de la anatomía de un caballo, relacionable con Arfe, aunque su hermoso escorzo puede recordar uno de Leonardo, y la tercera trata de la resolución de la perspectiva en las escenas teatrales siendo el primero que aborda esta cuestión hasta Palomino. La autora revisa el contenido de diferentes tratados que no parecen interesarse por este tema aunque el panorama teórico no es indicativo de la práctica ya que los modelos escenográficos están presentes en España desde el s. XVI; asimismo Torreblanca había integrado teorías de tratados italianos incluso criticando a algunas de estas autoridades porque no resolvieron el trazado de la escena y él trata de resolverlo aportando tres dibujos de perspectiva en relieve, aspectos todos estos que sirven para valorar la aportación española al ámbito de la tratadística sobre perspectiva.

Nuria Rodríguez Ortega de la Universidad de Málaga, en “Problematización y desarrollo lingüístico de la perspectiva (pictórica) en España” aplica sus conocimientos críticos sobre textología, construcciones narrativas y terminologías en el campo del pensamiento teórico sobre las artes y la historiografía artística para realizar un pormenorizado análisis sobre la construcción de la imagen y elaboración de esta estructura visual, un problema icónico de orden cultural asociado a los procesos de representación visual, pero que implica asimismo una problematización lingüística, recurriendo Alberti, el primero que escribió sobre perspectiva, al tener que vehicular lingüísticamente su complejidad conceptual a un proceso de acomodación práctica del vocabulario del taller. Realmente perdidas las famosas tablas de experimentos de Brunelleschi, tantas veces citadas, lo que nos queda son relatos y descripciones lingüísticas, una retórica de la descripción de la imagen perspectivica cuyo funcionamiento es diferente de las demostraciones geométricas y matemáticas, y las diversas vertientes de la perspectiva hacen de ella un problema lingüístico transformándose la voz “perspectiva” en uno de los términos más polisémicos de nuestro vocabulario artístico. La dialéctica imagen-palabra se materializa de diferentes formas, incluso se convierte en un género literario per se, pudiendo considerarse el correlato científico y literario de los libros de dibujos arquitectónicos y vistas de ciudades, denominadas también ‘perspectivas’. La autora acomete el estudio de los procesos de verbalización y asimilación conceptual que implican hacer inteligible lo visible (imagen perspectiva) y lo mental (constructor intelectual) recorriendo diferentes fuentes para el caso de España (Holanda, Sagredo, Sigüenza, Céspedes, Herrera, El Greco, Pacheco y otros), analizando a través de ellas la propia voz ‘perspectiva’, la diversificación de los contextos discursivos, las distinciones entre la perspectiva de los arquitectos y la de los pintores, la disociación entre el conocimiento teórico-científico y el práctico, el proceso de dialectalización de los términos específicos de la perspectiva, estudiada también como técnica para situar objetos en el plano destinado a hacer verosímil la legibilidad de la historia. El recorrido a través de los textos es largo viendo en ellos la construcción de una narrativa verbal y una retórica de la descripción y otros planteamientos más complejos que sustituyen la imagen topográfica de la superficie pictórica por una retórica de la profundidad; el escenario se complica y sólo puede resolverse reconstruyendo una cronología de la perspectiva, su cartografía discursiva y su estratigrafía semántica, lo cual es aplicable cuando se aborda desde su dimensión lingüística.

Andrés Martín Pastor, de la Universidad de Sevilla en “La puesta en perspectiva en el siglo XVII español. Una revisión a través del tratado de la Casa de Medina Sidonia”, sintetiza un trabajo más amplio en el cual se analiza un tratado inédito conservado en la Biblioteca de la Fundación Medina Sidonia “Artes excelencias de la perspectiba”, que reviste un extraordinario interés ya que a través de su estudio podemos conocer las diferentes tradiciones de puesta en perspectiva conocidas en el ámbito hispánico a finales del XVII, con el valor añadido de que las fuentes utilizadas no se ciñen sólo al ámbito italiano (especialmente Vignola-Danti) sino que muestra claras referencias especialmente a Francia y Países Bajos citando a Marolois, Nicéron, Desargues, Hondius, entre otros. El tratado, anónimo, aunque se apunta a posi-

bles autores, es una obra didáctica, un manual para el aprendizaje de la perspectiva, concebido en forma de diálogo entre maestro y discípulo y tiene importancia no sólo por el texto, testimonio único para conocer el proceso de aprendizaje de las disciplinas gráficas en el siglo XVII, sino también desde el punto de vista gráfico remitiendo a la representación e ideación de la arquitectura desde la propia perspectiva, abordándose también el estudio de los órdenes arquitectónicos, las arquitecturas ilusorias, las sombras y la construcción de los poliedros estrellados y ha sido estudiado exhaustivamente, concluyendo que este anónimo autor es el primer representante en nuestro país de los avances alcanzados por la perspectiva en la Europa del norte.

Rosario CAMACHO MARTÍNEZ
Universidad de Málaga

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *José Martín de Aldehuela (1724-1802). Del ornato rococó a la arquitectura hidráulica*, Málaga, Fundación Málaga, 2014.

El título del libro –eficaz, rotundo e ilustrativo– enmarca a la perfección el contenido del mismo y constituye casi una declaración de principios por parte de la autora: Rosario Camacho Martínez, catedrática jubilada del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, profesora y maestra de varias generaciones de docentes e investigadores universitarios, experta en arquitectura barroca pero también en arte contemporáneo y en patrimonio histórico, de cuya defensa podemos considerarla una “activista” en virtud de las continuas iniciativas que lleva a cabo para su protección y de la conciencia ciudadana que ha contribuido a crear en Málaga para la tutela del patrimonio.

Con el entusiasmo de un novel y la meticulosidad y el rigor de una historiadora experimentada, Rosario Camacho afronta el estudio biográfico, artístico y profesional del arquitecto aragonés, afincado primero en Cuenca y finalmente en Málaga, José Martín de Aldehuela, alertándonos ya desde el título (desprovisto de la retórica innecesaria y a menudo superflua con que se enuncian hoy algunos libros y artículos) del periodo histórico y cultural en que se desenvuelve Aldehuela, a caballo entre el Barroco y el Neoclasicismo, así como del complejo arco profesional y artístico de su actividad, que le llevó a realizar obras de muy diverso calado y entidad –como evidencia el título–, desde delicadas decoraciones de interiores civiles y eclesiásticos hasta imponentes obras de ingeniería, como el famoso y espectacular Puente Nuevo de Ronda (Málaga), cuya imagen forma parte ya de nuestra cultura visual, artística y arquitectónica.