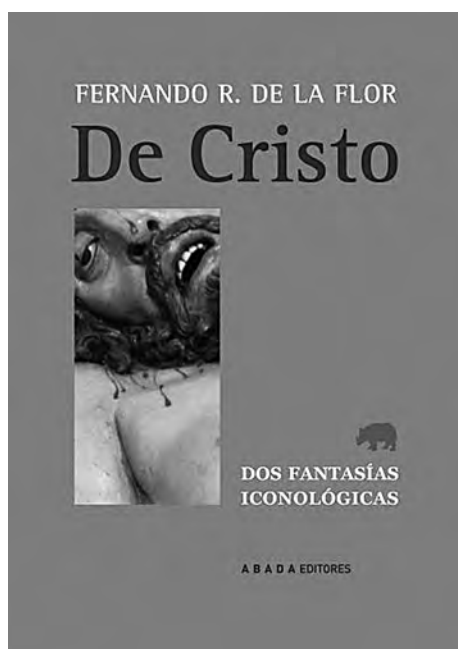


R ECENSIONES DE LIBROS

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. De Cristo. Dos fantasías iconológicas. Madrid: Abada Editores, 2011, 237 págs., ISBN: 978-84-15289-17-3.



Que Cristo se ha puesto de moda dentro del ámbito académico resulta evidente. Los trabajos –solo por citar dos ejemplos– de G. Agamben, *Pilato y Jesús* (2014) o de R. Argullol, *Pasión del Dios que quiso ser hombre* (2014), son un claro exponente de este retorno a la figura de Jesús de Nazaret. Estos trabajos y algunos otros que surcan el panorama editorial actual tienen como ángulo de penetración la propia figura del Cristo hombre y su margen –nada estrecho– de acción o expansión dentro del marco de toda una cultura. Se trata, por ello también, del Cristo que ha sido históricamente enarbolado como representación máxima de una modalidad de civilización: toda una era, a fin de cuentas. Su potencia es algo que, al margen de la creencia –a expensas de la fe– se ha dilatado en un marco temporal erigido a partir de su figura. Es ya una sujeción, un punto de anclaje insoslayable –en cuanto a que justifica una forma de percibir la realidad del mundo– para acceder a un conocimiento completo de toda esa cultura.

El libro de Fernando Rodríguez de la Flor que aquí abordamos tiene el valor no solo de haber sido el primero en este nuevo regreso exploratorio a la figura del mito –se publicó en 2011–, sino que sobre todo añade una visión propia a través de la que se aviva –dicho esto con toda intencionalidad– la actualidad de esa potencia. Pero esta aproximación, cabe decir, no se realiza a través de la activación de una operatoria religiosa reveladora para el hombre del siglo XXI –una suerte de nueva vía emancipadora o desenlace trascendente en cuanto a lo que de revelación pudiera tener–, sino como consecuencia del alumbramiento de ciertas relaciones artístico-conceptuales –y, por tanto, representativas de una realidad del mundo– que surgen de la lectura iconológica de esa potencia. Esta obra provoca, así, una mirada profunda a determinados discursos configuradores de realidades culturales. En esa dirección, el arte como representación adquiere un papel central: objeto –el mismo Cristo, entonces– simbólico por antonomasia desde el que se transfiere a los discursos morales de todo un conjunto humano una suerte de catálogo-guía de formas del vivir. De ahí que representar a Cristo, darle forma en la piedra, el mármol, en un lienzo o en un texto de factura poética es reivindicarlo como discurso operativo y funcional para esa sociedad que lo reconoce como epicentro de todo un programa iconográfico de representaciones subalternas. En Cristo el arte –la historia del arte– tiene así un motivo urgente, un recurso esencial para conjugar en sus representaciones todo el archivo de sentidos que la fe hace suyos. Esa pieza de arte, sus múltiples diseños y apariciones artísticas, deviene así en un canal ofrecido a los hombres para conectar, a través de la impresión que causa –incluyendo, sobre todo a partir de la *devotio moderna*, una fuerte tendencia hacia la práctica de la *pietas*–, con aquello inefable y recóndito –un arcano de origen hermético– que se presiente –o se siente– en la esfera divina, en la propia idea de la existencia de un *Deus-Pater*. Esta conexión entre lo impresivo y la respuesta devota de los fieles se hace más aguda en el período post-tridentino. La Contrarreforma arroja a los productores culturales en las aguas nunca mansas de la hiperteatralización de la realidad, la ruptura con la línea ideal que aleja y con-

firma la huella artística, la mano de quien diseña y crea la pieza; en cambio, los cristos barrocos –los de un Gregorio Fernández o un Alonso Cano, por ejemplo– se hacen de marcas extraídas lo real, se encarnan, adquieren una fuerte vivacidad sufriente, haciendo de ellos auténticas consagraciones de lo humano que *roban*, incluso, la presencia del artista: lo borran bajo el peso de su fuerte humanización. Cristo hombre, con todos los atributos que así lo confirman como *ecce homo* –sujeto que alcanza ese grado de humano a partir precisamente de la confirmación del dolor experimentado y la sangre derramada– avanzará hasta acercarse como antes no lo había hecho en la historia del arte a la masa fervorosa que lo aclama en pleno siglo de confirmación de un discurso religioso que rápidamente va a ser asimilado por la cultura hispánica.

Este libro de Fernando Rodríguez de la Flor constituye, en este sentido, una atenta y eficaz aproximación iconológica a toda la potencia de Cristo durante los años de la edad temprana de la cultura de sello hispánico. El catálogo explorado es generosamente amplio, precisamente para no dejar resquicios y conducir al lector a la verificación final de esas dos fantasías propuestas como lecturas incorporadas –o mejor aún, plegadas– en cada una de las obras abiertas para el lector. Aparecen aquí referencias analizadas desde un ángulo puramente visual –es decir, imágenes, ya sean éstas esculturas o pinturas– y lo concebido desde el lenguaje poético. Palabra e imagen unificadas en un estudio que atraviesa campos de representación artística para someter a la figura de Cristo a una original y sugerente mirada doble en la que se advertirá aquello novedoso y revelador que se acabará –sin duda alguna– introduciendo en el *breviarius* de la historia de Cristo. Esa doble mirada a la que acabo de referirme no es otra cosa, en realidad, que el hábil y fructífero ejercicio de tensión semántico-iconológica a la que el autor somete al objeto inquirido. Se trata de una tensión bifronte, dirigida a extraer de un Cristo que actúa a modo de núcleo o embrión cultural dos lecturas que actualizan para los lectores de nuestro tiempo aquella figura icónica, enigmática, controvertida y siempre expuesta a nuevos ciclos de interpretación artístico-conceptual y religiosa.

Las huellas o presencias en el diseño artístico de Cristo de la mítica figura precristiana de ese símbolo total que es Orfeo –como sujeto-signo de referencia ineludible para toda la civilización postclásica– da paso a la primera de las dos “fantasías iconológicas” que componen este libro. No se tra-

ta, en todo caso, de una lectura comparada en la que ambas representaciones –con todo el programa de significaciones históricas que manan de ellas– son vistas a través de aquellos puntos nodales que registran algún tipo de relación, semejanza o incluso oposición. Es, por el contrario –como el propio autor manifiesta– “una efectiva integración de las dos figuraciones –la de Orfeo y la de Cristo– en un solo constructo de indudable fuerza trágica” (19). Ese potente elemento trágico hace que en esa integración se registre una imagen dialéctica –la que proviene del encuentro de los sentidos de esos signos en un solo cuerpo trágico– que se sitúa más allá de las temporalidades con las que situamos marcos de referencia de carácter histórico-paradigmático. Así, por ejemplo, de esa manera estos cristos órficos podrán ser vistos –y sin duda las múltiples representaciones que Fernando Rodríguez de la Flor rastrea y destaca son un claro ejemplo de ello– como un paradigma representativo o como un “modelo iconográfico de rasgos órficos salvíficos y redentores para con todo lo caído y muerto” (32). “Salvíficos”, sí, matriz que tomamos aquí para observar uno de los puntos de anclaje o de transferencia recíproca que se acentúan en la lectura de integración de aquel mito singular del paganismo con el espectro trágico dejado por los cristos, por ejemplo, contrarreformistas –aquellos trazados especialmente para significar el rasgo de lo humano que caracteriza al llamado hijo de Dios–. Esta, digamos, simbiosis dada en este y en otros niveles de sentido explorados en el libro hace que todos los ejemplos presentados cobren una dimensión novedosa en la que la representación se abre a ese diálogo –que es un diálogo en el seno mismo de la creación artística y su potencia como escenario de confluencias histórico-estéticas– con otra extensión de sí misma acaso no percibida o intuita, aunque sin duda alguna, como demuestra Fernando Rodríguez de la Flor, plegada en todo el universo de significaciones que surgen de las figuras disueltas en este programa iconológico. Estamos, por ello mismo también, ante una suerte de dinamograma, es decir, “una imagen que (...) escapa a su destino inerte e inanimado, y logra una supervivencia y una proyección llena de energía y temporalidad que la conduce hacia una suerte de ‘vida póstuma’, que ahora nos reclama que la restitu-yamos en todo el valor de sentido que pudo alcanzar” (33-34). De ahí también la importancia de realizar esta actualización –este *update*– en el interior del propio sistema cultural en el que estas representaciones adquieren su potencia semántica. El proceso de adopción que aquí se sugiere tie-

ne mucho de interpretación mediada por el discurso religioso, como bien señala el autor del libro (80-81), al indicar la manera en la que este giro es al fin dado por la Iglesia durante la Contrarreforma. Estamos, igualmente, ante una fase de "hispanización" del mito, en cuanto a que los productores de símbolos de este ámbito cultural se suman a la nómina de intérpretes y actualizadores de la dimensión cristiana, trágica y poética del mito de Orfeo.

La otra fantasía iconológica presentada en este proyecto de ampliación de sentidos de las representaciones de Cristo hace de éste un cuerpo dinámico de "autómata sagrado". Escribe Fernando Rodríguez de la Flor como párrafo de inicio de esta segunda parte del libro:

Cristo en cuanto figurado a la manera de un autómata, de un títere, en realidad... ¿Es eso lo que cierta tradición nos lega? ¿Tan sólo una burda simulación de un cuerpo ausente? ¿Es todo que queda de la antigua inhabitación del dios en sus simulacros? (135)

Asistimos aquí a cuestiones que serán exploradas a través de una nueva lectura semiológica de la figura divina. Por ello mismo, como fantasía iconológica, se expondrán los nuevos sentidos que surgen desde el interior de su manifestación artística, en este caso, a través de la visualización de la movilidad, del dinamismo, de la impresión de presencia que va más allá de la mera oquedad de un objeto inerte –esto es, sin vínculos de sentido que rompan con las lógicas atribuciones que le brinda el discurso religioso canónico–. Estamos aquí ante un Cristo –o los muchos que son revisados– que se nos muestra sin halo divino: se trataría aquí, en palabras del autor, "de acercarse a los 'efectos' que induce o genera tal figura, sin considerar lo que de divino en ella parece que se sintetiza" (139). Este reconocimiento de un modo de actuación describe, como en el propio avance de la lectura quedará patente, una actividad encaminada a dar presencia a aquello que queda ausente en la representación del cuerpo de Cristo: su parte divina se deshace frente a la fuerte presencia del cuerpo-cadáver. Esto, además, habrá que juzgarlo así a pesar de que, dice el autor, "lo muerto e inanimado en el espacio sacro aspira a tener vida, a ser vivificado por el espíritu" (141). No se trata por tanto de la manifestación de una corporeidad sujeta al vacío semántico. El valor trascendente del cuerpo representado le confiere una sujeción interna de potencia sacra, de fuerte sello espiritual. Pero, sin embargo, de lo que aquí se trata, sobre todo, es de asistir al dinamismo con el que

ese sujeto autómata, ese cuerpo de "títere", es expuesto para ofrecernos una movilidad propia, imbricada –eso sí– en el recetario de sentidos particulares de la cultura religiosa a la que representa. Esa movilidad exhibe la potencia de toda la operación vivificadora que ponen en marcha los productores de tales artefactos de culto. Por ello mismo, las representaciones a las que recurre Fernando Rodríguez de la Flor para acentuar esta mirada al objeto, "muestran más los caminos de la 'encarnación' que los de la 'espiritualización'". No tanto conducen hacia Dios, sino que abisman en la consideración de una presencia de Dios en el mundo y según la carne del hombre" (220). En este exacto diseño iconológico que el autor ha escrito se vivifica o encarna todo aquello de divino que posee el Cristo, haciendo del signo algo más que un mero teatro de convenciones religiosas; dándole, entonces, una potencia visual-semiótica que se engarza en algo más terrenal si cabe: el deseo de crear, de representar, en este caso, a través de imágenes que incorporan a sus sentidos evidentes –aquellos primeros, los que presumiblemente y en una lectura de superficie les fueron impuestos– toda una serie de lecturas paralelas –aquí dos– que amplían la red de significaciones, actualizan la imagen simbólica, nos ofrece, en definitiva, una nueva experiencia de visionado de una manifestación del arte. De ahí, también, la necesaria lectura de *De Cristo*, libro que mira hacia religiosos ortodoxos, críticos impíos, ateos convencidos y, juntos, todos, adeptos a lecturas que ofrecen presencias insospechadas o hallazgos sorprendentes dentro del campo de los saberes de la figura del gran mito de los cristianos.

Juan Carlos Cruz Suárez
Universidad de Aarhus (Dinamarca)

MÉNDEZ BAIGES, Maite (ed.). *Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga (1900-2011)*. Málaga: Geometría Asociación Cultural, 2012, 354 págs., ISBN: 978-84-615-9484-9.

Este volumen reúne los resultados de las investigaciones de los miembros del proyecto de investigación de excelencia "Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga (1900-2011)", dirigido por la doctora Maite Méndez Baiges e integrado por profesores e investigadores vinculados al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y por dos arquitectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.



A lo largo de sus nueve capítulos se va configurando una historia de la arquitectura y el urbanismo malagueños desde principios del siglo XX hasta la primera década del XXI, aportando asimismo un valioso archivo gráfico de los edificios contemporáneos más relevantes de Málaga y su provincia.

El recorrido se inicia con un primer ensayo escrito por Francisco García Gómez que recorre las primeras décadas del siglo XX, marcadas por el eclecticismo historicista de finales del XIX que perdura en Málaga hasta bien entrado el siglo pasado. Este predominio decimonónico se evidencia asimismo en la revisión de la arquitectura modernista malagueña que realiza Belén Ruiz Garrido en el segundo capítulo, que se manifiesta como un fenómeno sincrético y epidérmico, reducido al repertorio ornamental. En cambio, el regionalismo sí que arraigará con fuerza en este territorio. Con la mejora socio-económica de los años veinte se inicia una buena época de actividad constructiva en la que prolifera la arquitectura regionalista, que también surge como tipología industrial, como muestra Francisco José Rodríguez Marín en el tercer capítulo.

En medio del eclecticismo regionalista imperante, entre 1927 y 1936 se dan en Málaga los primeros atisbos de lo moderno; una arquitectura de incipiente racionalismo, moderna y funcional de la que se ocupa Igor Vera Vallejo. En el cuarto capítulo se lleva a cabo una exhaustiva revisión documental en torno a los edificios que conforman esta primera experiencia moderna malagueña y sus artífices, mientras que el quinto analiza la azarosa pervivencia de la modernidad en el primer franquismo. María Inmaculada Hurtado Suárez reflexiona acerca de la arquitectura que fue generada en el periodo de la postguerra en Málaga, con el

fin de dar respuesta a la pregunta de qué ocurrió con la modernidad, para llegar a la conclusión de que la dictadura no culminó su intento de borrar por completo los supuestos racionalistas.

Con la mitad del siglo y propiciado por el desarrollo del turismo en España, llega el asentamiento generalizado del Movimiento Moderno en la zona. La "arquitectura del sol" que se produce en Málaga y la Costa del Sol durante las décadas de los cincuenta y sesenta constituye uno de sus ejemplos más característicos. De esta arquitectura del desarrollismo en el litoral malagueño se ocupa la editora de la obra, Maite Méndez Baiges en el sexto capítulo señalando cómo esta modernidad irrumpe de modo heterogéneo y desenfadado. El resultado será, en palabras de la propia autora, una arquitectura híbrida, impura, culta y popular al mismo tiempo, con deseos de dar apariencia de vanguardia pero a ratos también firmemente anclada en lo vernáculo.

En el capítulo séptimo, Antonio Jesús Santana Guzmán revisa los grandes proyectos urbanísticos llevados a cabo en la ciudad durante la década de los setenta. Fruto de la bonanza económica del desarrollismo se produjo en este periodo tal cantidad de obra que resulta imposible de recopilar, por lo que el autor realiza una selección de los proyectos más destacados de este tiempo, como los inmuebles para la nueva industria, el desarrollo de los nuevos barrios residenciales, la construcción de nuevas sedes administrativas y centros comerciales, así como la creación de una universidad independiente.

En el capítulo octavo, Igor Vera analiza los nuevos equipamientos y espacios que intentan acabar con las fracturas urbanas en los años ochenta, con el interrogante de hasta qué punto constituyen la respuesta al reto de la posmodernidad.

En el último capítulo, los arquitectos Joaquín G. Ortiz de Villajos Carrera y Francisco Montero Fernández presentan los proyectos más recientes de la arquitectura de la última década del siglo XX y la primera del presente, revisando asimismo los nuevos criterios de actuación sobre la ciudad actual, su casco histórico y su patrimonio industrial.

Este volumen, que abarca un siglo de historia arquitectónica malagueña, abordado desde un enfoque multidisciplinar, contiene además una abundante y cuidada documentación gráfica –fotografías de buena calidad, postales de la época y planos originales– que constituye un valioso banco de datos. Si a ello añadimos que pese a la variedad de autores hay una metodología común y una esti-

mable tarea de inventario, se entenderá que el trabajo, cuidadosamente editado, se constituya como un manual de consulta imprescindible.

Núria Feliu Beltrán
Doctoranda en Historia del Arte
Universitat de València

CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Ángeles y Demonios en Valencia. Su proyección socio-cultural y artística*, 2 vols. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013, 1.163 págs., ISBN: 978-84-938788-9-4.



Dividido en dos volúmenes y editado por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos a expensas de su autor, Miguel Ángel Catalá Gorgues, el exdirector de los Museos del Ayuntamiento de Valencia da cuenta en este su último trabajo del imaginario angélico y demoníaco en tierras valencianas, vastísimo y atrevido tema tratado a lo largo de una monumental obra de más de 1.100 páginas como fenómeno universal pero con una importante proyección en el legado artístico y cultural valenciano. La importancia del libro radica en la exhaustiva y detalla información aportada sobre cada uno de los temas que aborda, lo cual no deja de ser una nueva muestra de erudición por parte de su autor. Así también, resulta del mayor interés por el planteamiento ofrecido, pues se basa en una cuidada y rigurosa metodología culturalista con implicaciones literarias, iconográficas y artísticas a las que hay que añadir otros aspectos etnográficos como la presencia en el calendario

festivo de los ángeles, con sus *anuncis* y *àngels de la Carxofa*, y de los demonios, en *correfocs* o *ninots fallers*, con todo lo que de catártico y purificador tienen las fiestas del fuego, así como también la dedicación de numerosas iglesias, monasterios, ermitas y santuarios valencianos a Nuestra Señora de los Ángeles, San Miguel Arcángel y el Ángel Custodio.

El primer volumen se inicia en su primer capítulo con un fundamentado estudio de las fuentes literarias canónicas, esto es el Antiguo y el Nuevo Testamento y la obra de los Primeros Padres de la Iglesia, así como de la literatura bíblica apócrifa y visiones del más allá, en las que se trata de la presencia e importancia de los ángeles y demonios que posteriormente serán fijados en numerosos temas iconográficos, como son entre otros el Juicio Final, el Paraíso, el Infierno y el Purgatorio, y manifestados visualmente en el arte valenciano.

El capítulo segundo se detiene en la dicotomía existente entre las jerarquías angélicas y los demonios, incidiendo en la descripción iconográfica de Satán y sus secuaces y en cómo estos han sido caracterizados en las artes figurativas a lo largo de la historia. Un pormenorizado estudio que revela la gran riqueza de matices que han llegado a adquirir, mucho más incluso que la de los propios ángeles y quizás debido a la enorme curiosidad que Lucifer y sus ángeles rebeldes han despertado siempre en el imaginario colectivo popular. A través de sus páginas, Miguel Ángel Catalá expone cómo la influencia de ángeles y demonios se ha hecho patente no sólo en el arte sino también en el campo de la psicología humana pues dichas figuras son "expresión de pulsiones inherentes a la propia condición humana".

El tercer y el cuarto capítulo, en cambio, fijan su atención en la relación establecida a lo largo de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco entre Valencia y el culto a los ángeles, siendo de gran importancia las leyendas piadosas que refieren la ejecución de las imágenes de numerosas *marede-déus* por ministerio angélico. Esta devoción valenciana hacia los ángeles ha sido largamente fomentada por las plumas más autorizadas e influyentes, como san Vicente Ferrer, fra Francesc Eiximenis, sor Isabel de Villena, Joan Lluís Vives, san Francesc de Borja o san Juan de Ribera, a través de sermones, meditaciones o tratados de enorme importancia como el *Llibre dels Àngels* del franciscano Eiximenis.

Por su parte, el segundo volumen se inicia en su capítulo quinto con un estudio en torno a "la ex-

traordinaria proyección que el extendido culto al arcángel san Miguel ha tenido en tierras valencianas desde el momento mismo de su conquista por Jaume I^o. Su diversa y rica iconografía como príncipe de las milicias celestes, arcángel guerrero vencedor del diablo y acompañante y pesador de las almas, ha hecho de san Miguel un ser mítico de múltiples significados y presencias, como ha quedado demostrado a lo largo de la historia a través de múltiples cuadros, retablos, fiestas, sermones, teatro, refranes, patronazgos, heráldica, santuarios o leyendas populares. Le acompañan dentro de la jerarquía arcangélica san Rafael y san Gabriel, omnipresente este último en la escena de la Anunciación, y completa el capítulo la referencia al Ángel Custodio de la Ciudad y Reino de Valencia y el de otras poblaciones valencianas, toda vez ninguno de los tres ha gozado de la fama y trascendencia cultural y artística del primero.

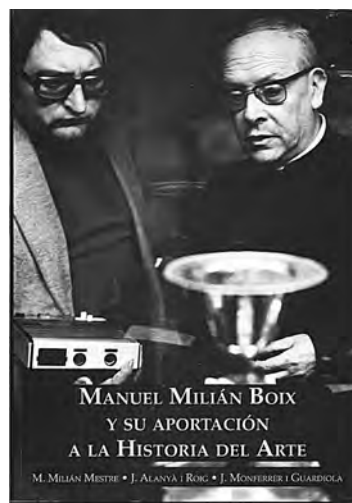
Continúa el capítulo sexto con otros apartados relativos a la presencia de los ángeles en varios temas populares como son su evidente presencia en la iconografía de Nuestra Señora de los Ángeles, los prodigados ángeles músicos, la heráldica regnicola, la toponimia urbana y la estatuaría funeraria local, sin dejar de asomarse tampoco a su presencia de ángeles y demonios como argumento creativo en el arte y la literatura valenciana de las últimas décadas.

Como colofón, el capítulo final repasa los elementos artísticos y etnológicos más destacados de aquellas iglesias, monasterios y santuarios dedicados a los ángeles en nuestro territorio. Todo un legado artístico y cultural minuciosamente detallado por Catalá Gorgues que es fruto, como todo el conjunto de su trabajo, de una madura y exhaustiva investigación, con aportaciones muy ilustradas y doctas a la vez que sugerentes, pues se unen en él referencias a lo puramente local, como muestra de su gran conocimiento de este ámbito al que ha dedicado la mayor parte de su trayectoria investigadora, con otras que proyectan su estudio hacia una historia de la cultura cada vez más necesaria en la historia del arte de nuestro país, sin por ello tampoco despreciar otras cuestiones propiamente técnicas y estilísticas que permiten comprender y valorar todavía más la huella que han dejado estos seres angélicos y maléficos en el subconsciente colectivo valenciano.

Enric Olivares Torres

Doctorando en Historia del Arte
Universitat de València

MILIÁN MESTRE, Manuel; ALANYÀ I ROIG, Josep; MONFERRER I GUARDIOLA, Josep. Manuel Milián Boix y su aportación a la Historia del Arte. Morella: Edición privada de Manuel Milián Mestre para Amigos de Morella y su Comarca, 2013, 234 págs.



Ediciones como la presente resultan impagables por cuanto, además de sufragarse con capital privado en tiempos de escasez en las administraciones públicas –no digamos en las que debieran de velar por la cultura–, se convierten en merecido recuerdo y homenaje a quien, como Mosén Manuel Milián Boix (Morella, 1/VI/1908 - 4/IV/1989), dedicó su vida al sacerdocio, a la historia y al arte. Porque Milián Boix representa en su vida y en sus actos, inmerecidamente silenciados por la pátina del tiempo y las difíciles circunstancias que le tocó en suerte transitar, el triunfo de la voluntad y la perseverancia, la estima a un territorio y sus gentes, así como su tesón para salvar del olvido y la destrucción el ingente patrimonio artístico y documental que, antes de 1936, custodiaba el arciprestazgo de Morella y, por extensión, la antigua diócesis de Tortosa.

Sin embargo, dicho así da la sensación de que nuestro protagonista fuera uno de tantos benefactores quienes, amparados por su celo cultural y conocimiento de causa, pusieron desinteresadamente al servicio de la sociedad su inteligencia y sensibilidad extremas. Labor que siendo encomiable, no se circunscribió en el caso de este ilustre morellano al estudio y divulgación de todo aquello que fue objeto de su curiosidad e interés sino que dejó a la posteridad el *Inventario Monumental Dertosense*, todavía inédito y prácticamente desconocido desde su redacción entre 1933 y 1935. Obra que complementará la presente en un futuro próximo y que se nos antoja primordial pa-

ra poder evaluar las pérdidas artísticas acaecidas tras la contienda civil y estudiar la riqueza que atesoraba dicha diócesis en detalle y en general.

Porque Milián Boix, sacerdote desde 1933, fue un *rara avis*, dotado de una precocidad reconocida en su juventud por el marqués de Lozoya y ponderada por cuantos le conocieron, leyeron o trataron dentro y fuera del ámbito eclesiástico, desde Nadal, Tormo, González Martí, Sánchez Gozalbo, Betí, Bruñó, Sarthou, De Saralegui, Valls Taberner o Fabra Andrés hasta Revest, Grau Montserrat, Vilal, Besser, Trench, Bilbao, Roca Cabanellas, Carles, Carreras Candi, Beüt, Salvador, Casp, Adlert, Fuster, Mateu Llopis, Meliá Tena, Sánchez Adell y Doñate, entre otros. Prueba de lo cual fue la "Exposición Morellana de Arte" (Morella, 1928) sin prácticamente medios y donde se hizo realidad el aserto de que hace más quien quiere que quien puede, a la que le antecederán otras publicaciones y estudios en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Trabajos que se verán complementados en el transcurso del tiempo con las obras *Tasas y sobrepuestos en tierras de Morella en el siglo XIV* y *Contribución a la historia de la Balma*.

Miembro de la Real Academia de la Historia, de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de la Sociedad Castellonense de Cultura, del Centro de Cultura Valenciana, del Instituto de Estudios Eclesiásticos de Roma, de la Academia de las Buenas Letras de Barcelona y de Cronistas del Reino de Valencia, Mosén Manuel Milián Boix –merced a esta fundamentada y sentida biografía premeditadamente incompleta (tal como asevera su promotor y sobrino M. Milián Mestre)– se nos aparece en la actualidad como una pieza indispensable en la recuperación y estudio de la historia del arte tanto para catalanes como para valencianos, merced a su vocación inquebrantable por estudiar contra corriente y sin prácticamente medios una buena parte del legado cultural cercenado por desgraciados acontecimientos conocidos por todos y padecidos en primera persona por este morellano singular, reconocido en vida como hijo predilecto de su ciudad.

El libro en cuestión se estructura en tres partes diferenciadas pero complementarias: "La aventura humana de un catalogador prematuro" (pp. 11-76), a cargo del editor; "El *Inventario Monumental Dertosense*. Su relevancia y sus dos protagonistas: el obispo Félix Bilbao y D. Manuel Milián" (pp. 77-118), de Josep Alanyà; y "Mosèn Milián y el inventario de una diócesis partida" (pp. 119-234), escrito por Josep Monferrer, y se condimen-

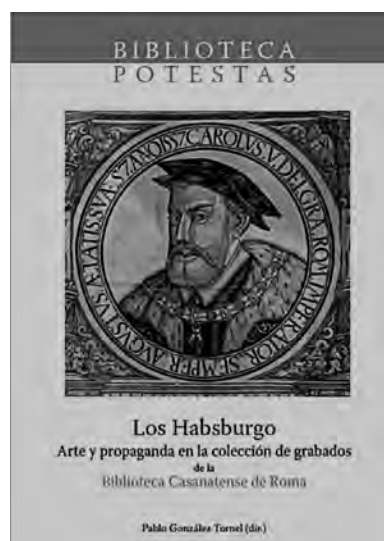
ta con numerosas ilustraciones del religioso desde su juventud hasta su ancianidad entre otras de personalidades que, de una u otra forma, incidieron en su trayectoria vital. Capítulos que tratan aspectos inéditos del biografiado, así como diversos temas consustanciales al mismo sin los cuales no puede entenderse el verdadero impacto de sus aportaciones a la Historia del Arte, tales como sus difíciles comienzos, su etapa de seminarista, su sacerdocio, los obispos a los que debió obediencia, la Guerra Civil, el mundo cultural que le fue propio, la antigua diócesis de Tortosa, la nueva diócesis Segorbe-Castellón nacida de la traumática amputación de la anterior, Morella, Roma y, muy particularmente, su inventario tortosino.

En suma, una publicación esperada y digna de elogio que nos (de)muestra en los albores del siglo XXI los afanes de un ciudadano de Els Ports, clérigo, significado amante de las humanidades, de su cultura y sus raíces, en especial de la Historia del Arte. Un ejemplo para quienes intentamos dignificar cotidianamente la disciplina, el acervo cultural que nos es propio y, también o sobre todo, una lección ética en estos azarosos días que vivimos.

Albert Ferrer Orts

Universidad de Playa Ancha de
Ciencias de la Educación, Chile

GONZÁLEZ TORNEL, Pablo (dir.). *Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2013, 335 págs., ISBN: 978-84-8021-916-7.*



La dinastía de los Habsburgo vivió por y para el poder. Tanto su rama española como la austriaca entendieron cuán rentable era para su propósito el uso de la imagen, quedando sus ceremonias y ritos plasmados en numerosas estampas. Prueba de todo ello es esta coral investigación que, partiendo de los bellísimos grabados conservados en los fondos de la Biblioteca Casanatense, ofrece una panorámica visión del uso propagandístico que los Habsburgo hicieron de la imagen durante la Edad Moderna.

La presentación corre a cargo de Iolanda Olivier y nos descubre la Casanatense, biblioteca histórica cuyos fondos son el germen de este proyecto científico de carácter bibliográfico e iconográfico.

Y es precisamente en el prólogo donde el director de esta obra, el doctor Pablo González Tornel (Universitat Jaume I), después de trazar el estado de la cuestión, nos descubre el porqué de este proyecto. Debido a su participación en el grupo de investigación de la Universitat Jaume I Iconografía e Historia del Arte (IHA), concretamente en la colección *Triunfos Barrocos*, su tarea se ve vinculada al fondo antiguo de la Casanatense. Es entonces cuando surge la idea de un congreso, un libro y una exposición alrededor de las estampas habsbúrgicas allí halladas. Ante la magnitud del proyecto se unen Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez y Juan Chiva, miembros de IHA, junto a Anna Alberati y Flavia Onofri, de la Biblioteca Casanatense. Es pues la obra que nos ocupa, por una parte, el compendio de actas del Simposio Internacional *Los Habsburgo. Arte, imagen y propaganda* (2012), junto al catálogo de los mejores grabados sobre esta poderosísima familia conservados en la Casanatense.

En el siguiente capítulo, *El Imperio y España en Roma. Diplomacia, Arte y Fiesta al servicio de la Familia Habsburgo*, entramos en materia. González Tornel analiza la presencia de los Austrias en la Ciudad Eterna mediante las celebraciones políticas y fiestas vinculadas a sucesos que afectaban a esta familia en las tres iglesias nacionales y en sus distintas embajadas. Estos ritos supusieron un tenaz esfuerzo diplomático y propagandístico por parte de la dinastía con el fin de consolidarse como reyes de los romanos.

A continuación, Flavia Onofri expone en *Propaganda della dinastía Asburgo nei fondi a stampa della Biblioteca Casanatense* el origen de ésta, al tiempo que su evolución a través de los siglos hasta el día de hoy.

Continúa el volumen con *Domus Austriae. Iconografía de un linaje imperial*. El catedrático Víctor Mínguez nos presenta el uso propagandístico que hicieron los Habsburgo como monarquía universal para atestiguar su poder, respaldándose en representaciones genealógicas, la idea de un sepulcro colectivo o un collar símbolo de su enérgico mensaje, llegando a crear una iconografía propiamente habsbúrgica.

El poder de la imagen no fue una cuestión que en absoluto las mujeres Habsburgo obviaron. La profesora Inmaculada Rodríguez desarrolla en *Uxores Austriae. Imágenes del poder femenino*, las distintas estrategias y representaciones icónicas que las mujeres de esta dinastía emplearon sabiamente para afianzarse en una sociedad hostil a su género.

Sumamente interesante es también el capítulo *Musica, Scenografia e Ciboneifastiahsburgici* de la mano de Anna Alberati, dedicado a la ostentación de tipo festivo que se desplegaba en cada evento alrededor de la vida de un Habsburgo. Testimonios de la época o libretos de ópera son algunas de las fuentes que ayudan a imaginar cuán fastuosa era esta fiesta barroca.

Este análisis de la imagen en los Habsburgo no podía dejar de abordar el tema de la celebración de su muerte. Juan Chiva, *Catafalcos habsbúrgicos*, presenta el rito funerario de este linaje más allá de sus dominios europeos y analiza aquellos túmulos levantados desde una esquina del mundo a otra, destinados a honrar a los miembros de esta poderosa casa.

Este valioso libro concluye con el catálogo de grabados antes mencionado. Dividido en 6 secciones, *El Imperio de Carlos V y los Habsburgo, Los Habsburgo españoles, Los Habsburgo austriacos, Las mujeres Habsburgo, Fiestas, música y dinastía y Carlos VI y el final del Imperio universal*, este conjunto de grabados no son un mero apoyo a los textos, son la misma razón de esta obra y, a nuestro parecer, donde reside su principal valor.

En definitiva, la suma de este interesante conjunto de grabados de la Casanatense y los distintos estudios a su alrededor hacen de este libro una obra imprescindible para ampliar la visión de este complejo universo que es el estudio iconográfico de los Habsburgo en sus estrategias para sostenerse en su lugar, en el poder.

Inés Cabrera Sendra

EISENMAN, Stephen F. *El efecto Abu Ghraib*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2014, 184 págs., ISBN: 978-84-940988-8-8.



En pie sobre una caja de cartón, un preso espera sin saber el qué, posiblemente lo peor. El prisionero tiende los brazos en cruz, de sus dedos cuelgan cables, una capucha amortaja su rostro y un manto raído cubre apenas su cuerpo. El encapuchado de Abu Ghraib no tardó en convertirse en emblema de la infamia, de la vergüenza de la ocupación de Irak y las torturas ejecutadas por policías militares estadounidenses, miembros de la CIA y contratistas privados. Sin embargo, ésta es sólo una de las 1.325 fotografías que tomaron los verdugos de Abu Ghraib.

Para hallar el germen de *El efecto Abu Ghraib* de Stephen F. Eisenman debemos afrontar una vez más las fotografías, pero también nuestra reacción ante sus imágenes de suplicio y humillación, pues el efecto de aquellas fotos no fue sólo la repulsa, sino también el de una siniestra familiaridad. Cuando el escándalo estalló en 2004, algunos periodistas mentaron los capirotes de Goya, el *Guernica* de Picasso o el póster de Ben Shahn *This is Nazi Brutality*; pero, para Eisenman, tales asociaciones eran errores o, más bien, deslices freudianos: a diferencia de Goya o Picasso, aquellas fotografías eran cómplices, no denunciantes.

En tal caso, ¿de dónde procedía la extraña familiaridad que evocaban? La audacia –y la brillantez– del ensayo de Eisenman radica en vincular la sordidez de Abu Ghraib al gran arte occidental o, en otras palabras, en descubrir que las fotografías de Abu Ghraib conforman el envés obsceno del Altar de Pérgamo o la estatua de Laocoonte. La

clave está en el *Pathosformel*, la “fórmula del *pathos*”, una representación del martirio como ofrenda de la víctima al placer del victimario, una ejecución figurada como dádiva a los dioses, una aceptación del suplicio como necesidad del orden. *Basanos* (βάσανος), una misma palabra sirve en griego para referirse a la tortura y a la piedra de toque que demuestra la pureza del oro, como si hubiera algo de verdad o de precioso en el suplicio; de manera similar, para el cristiano la revelación requiere de la purga, el martirio es en sí una salvación. En el discurso apodíctico, la afirmación se convierte en verdad irrefutable, el ornato suplanta al argumento; igualmente, en las obras artísticas, la belleza formal encubre la celebración de la violencia.

Del helenismo al Antiguo Régimen, del imperio romano a la Contrarreforma: la tiranía adora el *Pathosformel* porque legitima la opresión y la hace hermosa: el sufrimiento gozoso embellece el *San Sebastián* de Sodoma (1531), la beatitud del *Martirio de San Bartolomé* de José de Ribera (c. 1644) es dolorosa pero santa, una cabra encabeza el exilio de los dacios para mayor gloria de Roma en la Columna de Trajano (c. 100 dC). Las fotografías de Abu Ghraib, por el contrario, son horribas, repulsivas, asumen la fórmula del *pathos* pero resultan incapaces de embellecerla. Eisenman intuye que la cultura de masas cumple ahora esa función, pero deja pendiente una exploración del arte que, hoy en día, asume la fórmula del *pathos* en su plenitud estética.

Contra el ideal democrático y el espíritu de la Ilustración, la tortura vuelve a ser tolerada como necesaria. Como alertaba Slavoj Žižek, Abu Ghraib no es una desviación, sino una iniciación en el modo de vida de Occidente a través de su reverso obscuro; como nos recordaba Wolfgang Sofsky, la tortura no es la excepción sino la norma en la historia de Occidente. Para Eisenman, puede que el llamado “Arte occidental” sea sólo una entelequia; sin embargo, de existir, el *pathos* de la violencia se hallaría en su centro. En este sentido, la valía de Eisenman radica también en su mirada hacia la Historia del Arte y en su reivindicación de la labor del historiador como intérprete, y sobre todo como crítico, de las imágenes que se rinden al poder y glorifican la opresión y la tortura.

Luis Pérez Ochando
Doctor en Historia del Arte
Universitat de València

EGUIZÁBAL MAZA, Raúl. *El cartel en España*. Madrid: Cátedra, 2014, 348 págs., ISBN: 978-8437632575.



Este trabajo ocupa un lugar lógico en la trayectoria de su autor y sorprendente dentro del resto de estudios sobre el tema. Si ojeamos el currículum de Raúl Eguizábal, encontramos un tema dominante, enriquecido por contrapuntos: profesor de Teoría e Historia de la publicidad en la Universidad Complutense, crítico de arte y asesor de la Biblioteca Nacional en temas de cartel, director de *Publifilia*, *Revista de Culturas Publicitarias* y autor de libros como *El análisis del mensaje publicitario*; *Historia de la publicidad*; *La fotografía publicitaria* o *La publicidad y los libros*. En cuanto a la panorámica de lo escrito sobre cartelismo español, es difícil no coincidir con el estado de la cuestión presentado por el propio Eguizábal: poseemos varios estudios, limitados por una acotación geográfica, estilística o genérica parciales, o por su enfoque, que no consigue abarcar la variedad de aspectos y significados, implicados en el intrincado caso del "cartel en España".

La mayor parte de este completísimo libro se despliega siguiendo las pautas de una periodización que combina exactitud y flexibilidad, por estar construida en torno a un objeto artístico y social con razonado carácter de foco, de prisma de todos los condicionantes políticos, sociales, económicos, estéticos y psicológicos de su tiempo. Así, los grandes bloques dedicados a los distintos tipos de cartel en el tiempo, decimonónico, modernista, el propiamente moderno, el coetáneo de la guerra civil, el que refleja la posguerra y el inicio del desarrollismo, el tardodesarrollista y, por fin, aquel que se transforma desde 1973 para llegar modificado hasta nosotros, siguen a la vez la lógi-

ca común del análisis de un sistema, además de su propia idiosincrasia. Sistema que nunca ignora la detallada revisión del contexto histórico, del entorno mediático, técnico y humano, de la articulación social de las formas del cartel por medio de certámenes, agrupaciones o debates teóricos. Sin embargo, no es menor el peso de reseñar los avatares internos del oficio, indagados desde la consolidación hasta el desplazamiento de este de la atención pública, así como nunca se dejan de atender las particularidades genéricas y tipológicas o la simbología de los carteles en épocas concretas. Tampoco Raúl Eguizábal desatiende los rasgos determinantes de autores u obras representativas, aquel extensísimo catálogo de hechos artísticos está bien apoyado en la constante y hábilmente cuestionada historia de las influencias estilísticas internacionales y de los datos referentes a su transmisión y difusión en España. Pero el corolario, que une estilos, tendencias y mutaciones interiores con la Historia en mayúsculas, es la reflexión sobre el significado social del arte comercial, su papel dentro del desarrollo de una historia que es constitutiva de la nuestra.

Uno de los temas más amplia y profundamente tratado es el del arte publicitario de los años veinte y treinta, presentado como esencia de la modernidad, una época caracterizada por los grandes artistas y por la unidad de logros técnicos y teóricos, cuyas imágenes crean las bases de la "utopía consumidora". Las tendencias de la vanguardia europea en este periodo son asimiladas con notable libertad hasta el grado de crear tipos particulares que aúnan la modernidad con una tradición inventada. Este es el caso del cartel catalán *noucentista*, cuyo análisis es ejemplo de la originalidad de los aciertos de Eguizábal cuando transita territorios estéticos locales de eterna incertidumbre en la historiografía artística española. Esos principios importados son, sin embargo, interiorizados sin desviaciones cuando se trata de fundamentos psicológicos de la cultura de masas. Así lo enseña el caso de la primera ley del maestro de la publicidad francesa, Cassandre: "Establecer una comunicación clara, poderosa y precisa". El modo de explicar la conjunción de tendencias contradictorias y cambios bruscos, de narrar historia cultural en *El cartel en España* no tiene nada que ver con la sequedad enciclopédica. Sus personales conclusiones pueden rozar la poesía, como cuando lamenta la pérdida de aquel perfume déco, definido por "las líneas bruscas de las máquinas pero también con la sinuosidad de las ideas refinadas", exacerbado y dinamitado por los radicalismos de la guerra.

Escribir la historia dinámica del cartel, analizándolo siempre como sistema, significa plantear un conjunto de componentes interiores (tanto las características técnicas como las iconográficas o las mutaciones de la estructura profesional) y exteriores (las claves causales en el plano histórico y los estilos internacionales, determinantes para un arte que nunca reconoció fronteras). Pero también interseccionar los campos de la creatividad personal con aquellos factores objetivos que convierten el cartel en respuesta a necesidades y contextos de todo tipo, desde lo político hasta lo antropológico. En semejante enfoque no puede faltar la interdisciplinariedad: la sociología aplicada a la historia de la forma artística es asumida como el reverso del análisis de las expectativas y las proyecciones por parte del entorno receptor sobre el mensaje visual; la macroeconomía y la geopolítica acaban involucradas en un intercambio conceptual con la semiótica o la teoría de la comunicación publicitaria. Esto último es prioritario: Eguizábal no olvida subrayar que la publicidad tiene su propia tradición teórica y un instrumental analítico autosuficiente.

Para entender mejor cómo este análisis sistémico no solo mantiene el equilibrio entre sus componentes, sino que hace asequibles los acercamientos más novedosos, nos serviría el ejemplo de la reflexión sobre el significado social de la estética del cartel modernista. Eguizábal lo describe como una forma de cultura de masas que se mide con una sociedad en transformación malograda, sublimando las contradictorias actitudes sociales. La sublimación alienante produce como resultado la imagen de la naturaleza, vista por los urbanitas, de la historia conflictiva a través del prisma de la poesía y del mito, de la mujer siempre tal y como la contempla (y consume) el hombre. El catálogo de los autores, el hecho económico y la recepción social se funden en un análisis de la mirada alienada.

Las transformaciones de los rasgos formales y comunicativos del cartel, a lo largo de toda la edad contemporánea, pueden ser comprendidos si los sistematizamos desde una idea clave: se trata de un medio de lo más dinámico e inagotable, el más directamente relacionado con los vectores socioeconómicos y tecnológico-culturales a la vez. Esto lo convierte en el retrato más fiel de su época, cambiante y polifacético como ella misma. Nace para seducir a las masas, cuando la transformación del espacio civil favorece y reclama su consolidación. Sublima y adapta las tradiciones del gran arte a las necesidades de una cotidianeidad con su propia poética. Codifica sistemas rígidos y poco

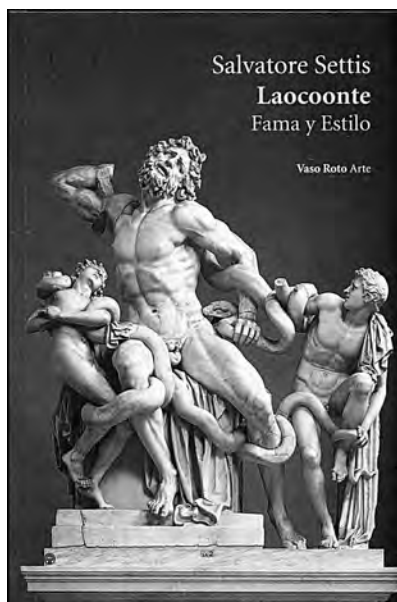
evolutivos en géneros dedicados a interactuar con las capas menos activas de un mercado cultural eternamente problemático a la hora de acompañarse con el exterior (¿cómo si no definiríamos al consumidor de carteles taurinos de entre siglos o de carteles de cine de posguerra?). Pero, en las áreas estrictamente mercantiles, donde es impulsado por agentes económicos de gran dinamismo, los rasgos locales del cartel son tan solo complementarios: todo el arte comercial es un amplio y alegre fenómeno cosmopolita. Lo mejor del arte publicitario surge en busca de una mayor eficacia comunicativa, de una mayor aplicación de lo estético a lo social y a lo económico, síntesis de arte y utilidad. El esfuerzo de ver no solo lo representativo sino también lo común, lo híbrido, lo verdaderamente popular, permite a Eguizábal trazar una idea inédita más: del caótico y trágico maremágnum de la Guerra Civil no surge una revolución plástica, sino más bien la inagotable crónica de una época por medio de temas, símbolos, estilos y actitudes. Aún más interesantes parecen los hallazgos relacionados con la lucha de la recuperación del arte del cartel en la falacia social de la posguerra, una verdad tan obvia que devino olvidada: sí, de veras hubo un tiempo en que la cultura popular amparó la superviviente publicidad y además cuando esta equivalía a “un indicio civilizador, europeísta y democrático”. No menos esclarecedoras son las revelaciones sobre épocas posteriores: como la referente a la entrada de las estrategias publicitarias de las multinacionales, que inician el declive de la autoría creativa y el desplazamiento del cartel hacia áreas meramente institucionales. El cartel de los años sesenta y setenta es lo contrario de la (nueva) publicidad: esta es un arma efímera que debe provocar la actuación inmediata, mientras que aquel pretende ahora la permanencia en la memoria y un cambio, un “hacer pensar” a su espectador. Después de tal parábola histórica, marcada por observaciones poco ortodoxas pero difícilmente discutibles, no extraña que el análisis de las características clave del nuevo escenario posmoderno deje líneas abiertas, para el marginado pero vivo cartel y para nuestras propias conclusiones.

Y para quien piensa que las aperturas caben solo en las conclusiones, las preguntas que este libro (como todos los buenos libros) deja para el lector están diseminadas, desde la conceptualización preliminar hasta el catálogo de los 126 autores en el que se reta a tópicos y a silencios. Un último ejemplo: las exuberantes imágenes de carteles modernistas son todas, sin excepción, femeninas. Hecho, cuyas implicaciones, los breves aunque

acertados comentarios sobre la “feminidad” del movimiento dejan abiertas. ¿Solo para los futuros investigadores del cartel en España?

Aneta Vasileva Ivanova
Doctoranda en Historia del Arte
Universitat de València

SETTIS, Salvatore. *Laocoonte. Fama y estilo*. Madrid: Vaso Roto, 2014, 499 págs., ISBN: 978-84-15168-01-0.



Cuando Felice de Fredis excavó en el Esquilino en un (suponemos) frío día de enero de 1506 hasta encontrar un rostro barbudo con expresión de *pathos*, no sólo desenterró un bloque de mármol que gozó de amplia fama en la Antigüedad sino que, con su pala, escribió la primera línea de la fortuna historiográfica del grupo escultórico del Laocoonte y sus hijos. Los ecos de esa fortuna no han cesado de escucharse entre la ingente cantidad de estudios que, de uno u otro modo, han tratado de profundizar en el conocimiento del grupo y que han contribuido a dilatar las cuestiones de fama y estilo del mismo. En esta línea, la editorial Vaso Roto ha publicado recientemente en castellano una cuidada edición de los textos que el historiador del arte y arqueólogo Salvatore Settis ha dedicado en los últimos veinte años al estudio y comprensión del célebre grupo escultórico.

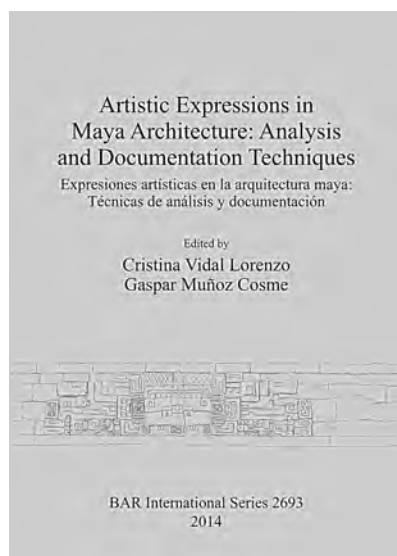
Los enigmas del Laocoonte son muchos, unos silencios en la historia que Settis aborda con su erudición y conocimiento de la cultura clásica. Entre

ellos, el uso que hace Plinio en su descripción de la escultura de la expresión *ex uno lapide*, un *topos* laudatorio habitual en la literatura ekfrástica de la Antigüedad, que ha potenciado el debate sobre la posibilidad de que el ejemplar fuese una copia romana en mármol de un original griego ejecutado en bronce. Además, el estudio de la epigrafía de Rodas y Sperlonga plantea dudas sobre la cronología de la pieza y sobre el papel y la fama que los escultores responsables del famoso grupo merecieron en su tiempo. Settis recuerda que el desdichado trío de troyanos ha gozado de una notoria fama en el discurso historiográfico que ha eclipsado *otros laocoontes* que han pasado, con frecuencia, desapercibidos. Junto a ello, la prosa de Settis aborda aspectos de corte iconológico que permiten al lector comprender el grupo y su contenido temático en relación a la narrativa visual de la *Eneida*, y no tanto como un elemento aislado, así como su relación con otros episodios adyacentes al fatal instante en que las serpientes se anudan en los cuerpos de mármol. Todo ello sin olvidar que la retórica de los afectos privilegió el *pathos* expresado en bocas entreabiertas, músculos en tensión, torsos arqueados y miradas afligidas que las enviadas de Apolo provocan al encadenar los cuerpos de Laocoonte, Antifantes y Timbreo con sus petrificados rizos de escamas.

El estudio de Settis se completa con una original y amplísima selección de textos por parte de Sonia Maffei que nos permiten conocer ese *Nachleben der Antike* tan warburgiano que el grupo ha gozado desde su descubrimiento pues el Laocoonte protagonizó y mereció una cantidad notable de descripciones de viajeros, poemas, cartas entre humanistas o comentarios de teóricos del arte que proporcionan un corpus de referencias que actúan como un catalizador de esas pulsiones de supervivencia que la Antigüedad ha ido dejando entre los pliegues de la historia y de las que el Laocoonte es uno de los ejemplos paradigmáticos. No es descabellado pensar que la emoción que suscitó la noticia de su sensacional hallazgo, como si fuera un tesoro escondido, viniera de la mano del nacimiento del mito, pues Laocoonte ya no sólo se refirió al bloque de mármol encontrado sino que, desde entonces, pasó a existir en la constelación de imágenes y textos que la historia ha ido conformando en la noche del pasado. Y es así, mirando ese cielo estrellado, como los historiadores tratamos de aferrarnos a la imagen fantasmal del Laocoonte.

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez
Departament d'Història de l'Art
Universitat de València

VIDAL LORENZO, Cristina; MUÑOZ COSME, Gaspar (eds). *Artistic Expressions in Maya Architecture. Analysis and Documentation Techniques*. Oxford: BAR International Series 2693, 2014, 190 págs., ISBN: 978-1-4073-1340-5.



Con el descubrimiento de un edificio, el proceso de deterioro que se origina en el momento de su abandono en la antigüedad puede acelerarse de forma notable si desde el inicio de su excavación y posterior restauración no se adoptan las medidas adecuadas. En el caso del área maya otros factores que contribuyen a la degradación del patrimonio arquitectónico son las condiciones medioambientales propias del clima tropical y las excavaciones clandestinas relacionadas con el expolio arqueológico. Esto afecta especialmente a sus componentes más vulnerables, su ornamentación.

Conscientes de la necesidad de abordar esta problemática y con el fin de debatir sobre propuestas metodológicas de documentación y análisis de las expresiones artísticas de la arquitectura, Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, ambos investigadores con amplia experiencia en el ámbito de la arqueología y la restauración de la arquitectura maya, organizaron un encuentro científico en el año 2012 en Viena, en el que participaron especialistas de varias disciplinas cuyos resultados se recogen en la publicación que aquí reseñamos. Un total de catorce capítulos, escritos en inglés y en español, conforman este volumen.

En el primer capítulo titulado "A look at Maya Art and Architecture", escrito por los editores del libro, se introducen de forma breve pero concisa las

peculiaridades de las manifestaciones artísticas de la arquitectura maya, tomando como punto de partida algunas de las cuestiones de carácter terminológico y conceptual que surgieron durante la celebración de ese encuentro y las aportaciones realizadas por los investigadores que participaron en él. El siguiente capítulo, realizado por los mismos autores, está dedicado a la "Base de Datos de Grafitos Mayas"; se exponen en él los objetivos de su creación y los diferentes campos que conforman cada uno de los registros. Se trata de una importante herramienta para almacenar y gestionar datos e imágenes de grafitos hallados en diferentes sitios arqueológicos mayas en cuya elaboración de contenidos participan investigadores de distintos proyectos siguiendo criterios comunes que fueron formulados en el *I Workshop Internacional de Grafitos Prehispánicos* celebrado en la Universitat de València en el año 2008. En el tercer capítulo, "Ancient Maya Graffiti at Kakab, Yucatán, México", Karl Herbert Maya propone una interesante metodología basada en la fotografía y dibujo digital para la documentación preliminar de grafitos que resulta idónea para aquellos casos en los que la falta de medios y presupuesto imposibilita la ejecución de un proyecto integral de consolidación o salvamento y los dibujos pintados o incisos sobre los muros pueden desaparecer. "El arte privado de una casa maya. Los grafitos de Tz'ibatnah" es el título del siguiente capítulo en el que Milan Ková presenta la metodología empleada en la documentación, análisis e interpretación de los grafitos encontrados en la Casa de las Pinturas del sitio arqueológico de *Tz'ibatnah* (Petén, Guatemala). El siguiente capítulo lleva como título "Maya Graffiti in a wider cultural and geographic context", y en él Jaroslav Zralka propone la realización de estudios comparativos entre los grafitos mayas y los pertenecientes a otras culturas del Viejo Mundo, convencido de que ello puede contribuir a una mayor comprensión del proceso creativo y de los significados de estas curiosas expresiones artísticas. En el último capítulo dedicado a los grafitos mayas, "Las nuevas tecnologías de recreación virtual como herramientas de investigación y difusión cultural", Andrea Peiró y Nuria Matarredona, presentan la metodología utilizada para la recreación de la visita virtual de uno de los cuartos del palacio 6J2 del sitio arqueológico La Blanca en cuyos muros se han registrado numerosos grafitos. Este recurso, como bien señalan las autoras, sirve tanto como herramienta de apoyo a la investigación como de difusión social del patrimonio cultural maya.

En los siguientes seis capítulos el tema de estudio es la escultura arquitectónica. En el primero de

ellos, *"Monstruos familiares en la arquitectura maya de Yucatán"*, Miguel Rivera adentra al lector en este tipo de expresión artística y realiza una interesante aproximación al simbolismo religioso e ideológico de estas obras escultóricas que forman parte de complejos programas iconográficos desarrollados en los edificios mayas. En el octavo capítulo, Cristina Vidal y Gaspar Muñoz, muestran las ventajas de la utilización del escáner láser 3D para el análisis y documentación de estos vestigios artísticos a partir de su experiencia tras el reciente hallazgo de un excepcional relieve en La Blanca y una monumental escultura arquitectónica en Chilonché, al tiempo que reflexionan acerca del simbolismo de estas representaciones en las fachadas de los edificaciones mayas, "ya que además de contribuir al 'embellecimiento' de los edificios –y así han sido vistas desde una aproximación formalista de la historia del arte– favorecían la transmisión de mensajes codificados con una fuerte carga ideológica", sostienen los autores. Manuel May y Beatriz Martín son los autores del siguiente capítulo titulado "Aplicación de técnicas fotogramétricas en el estudio de la arquitectura maya", en el que exponen la metodología utilizada para la restitución fotogramétrica de los edificios, prestando especial atención a aquellos casos en los que los muros conservan vestigios de pinturas o grafitos. En el siguiente capítulo, "Cuando los muros hablan: observaciones y desafíos en Río Bec", Luisa Straulino, Dominique Michelet, Julie Patrois, Nicolas Latsanopoulos, Yareli Jáidar y Emyly González Gómez abordan la problemática de la excavación de los vestigios artísticos que se han desprendido de su soporte y que se encuentran diseminados en los niveles de derrumbe que envuelven a los edificios. Los autores señalan la necesidad de registrar de forma detallada su localización con el fin de poder recolocarlos a su posición original de forma correcta e ilustran el texto con la exposición de un caso en particular, la intervención realizada en el edificio A (5N2) de Río Bec (Campeche, México). Julie Patrois y Philippe Nondédéo exponen en el capítulo titulado "Iconografía y secuencia estilística de las cresterías en la micro-región de Río Bec" una propuesta metodológica para fechar, clasificar, analizar y estudiar las superestructuras que rematan los edificios de esta región. El capítulo que cierra el bloque dedicado a la escultura es el escrito por Milan Ková, Alice Desprat y Edy Barrios y que lleva el sugerente título "Vida, muerte y renacimiento de un mascarón. Interpretación, conservación y revitalización de las decoraciones

monumentales del Grupo H Norte de Uaxactún, Petén, Guatemala" en el que comentan los resultados de los trabajos de conservación preventiva efectuados en los relieves de estuco del Grupo H Norte y proponen además nuevos métodos para su conservación y su difusión social.

Los dos últimos capítulos del libro están dedicados al estudio de la pintura mural, concretamente a su análisis físico-químico. En el primero de ellos, "The role of New Technology in the study of Maya mural painting: over a century of progress", M^a Luisa Vázquez de Agredos, Cristina Vidal y Gaspar Muñoz presentan una síntesis de las técnicas arqueométricas utilizadas desde hace algo más de un siglo en el estudio de la pintura mural maya, así como los recientes resultados de la aplicación de estas técnicas en el mural de Chilonché. El segundo capítulo de este último bloque cuyos autores son Antonio Doménech, M^a Teresa Doménech, Cristina Vidal y M^a Luisa Vázquez de Agredos y que lleva por título "Maya Blue ('Maya Green' and 'Maya Yellow'): New Insights into the Maya Blue Technology" se presenta la reconstrucción del proceso de manufactura del famoso azul maya el cual es común a la elaboración de otros dos pigmentos, uno de tonalidad verde y otro amarilla, basándose en los resultados de los análisis químicos efectuados sobre muestras pictóricas reales procedentes de diferentes sitios arqueológicos de México y Guatemala.

Como se desprende de lo expuesto, se trata de una publicación muy completa en la que se abordan diferentes cuestiones relacionadas con la documentación, análisis, estudio y conservación de las expresiones artísticas en la arquitectura maya. En ella han contribuido historiadores del arte, arqueólogos, arquitectos, restauradores y químicos que han expuesto los trabajos fruto de sus experiencias más recientes de forma muy didáctica y prestando especial atención a los aspectos metodológicos. Por todo ello creemos que se trata de un libro de referencia que puede servir de gran utilidad a los profesionales del ámbito del patrimonio cultural puesto que aunque todos los casos se centran en el área maya, muchas de las problemáticas y los mecanismos empleados para solucionarlos son extrapolables a otras zonas geográficas y períodos cronológicos.

Patricia Horcajada Campos
Doctoranda en Historia del Arte
Universitat de València