

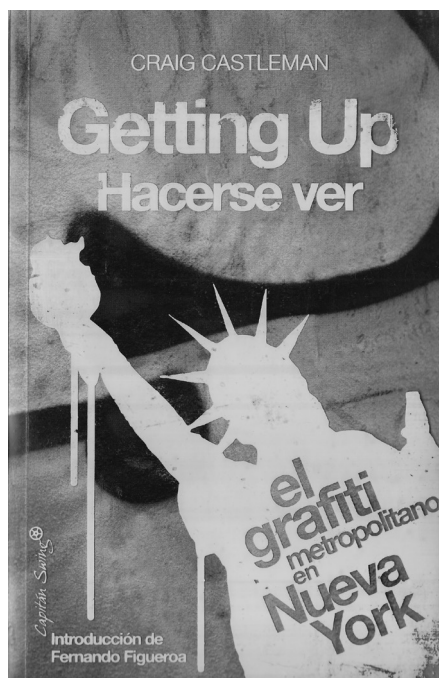
Comentarios Bibliográficos

■ **CASTLEMAN, Craig, *Getting Up. Hacerse ver. El grafiti metropolitano en Nueva York, Madrid, Capitán Swing*, 2012**

Sebastián Arteaga
Universidad de Málaga

No es ninguna novedad que el grafiti constituye actualmente la expresión artística que mejor representa la cultura urbana contemporánea. Y si bien no se trata de la única práctica creativa que la refleja, al menos sí es, con frecuencia, la primera en la que pensamos. Como tampoco es motivo de sorpresa la enorme cantidad de bibliografía que en la última década se ha publicado al respecto. Así, lo que hasta no hace mucho parecía tratarse de un objeto de estudio complejo de abordar desde la historia del arte por falta de documentación académica, hoy experimenta una situación completamente distinta. Aunque no por ello la complejidad de la temática se ha visto reducida; justo lo contrario.

Graffiti, Subway Graffiti, Postgraffiti, Writing, Writing Art, Aerosol Art, Street Art, Urban Art, etc., son solo algunos ejemplos del aluvión terminológico al que todo interesado/a en el tema debe enfrentarse antes o después. Si además ocurre, como es el caso, que las fronteras semánticas diferenciales no se hallan rigurosamente marcadas entre estos términos, estudiar el asunto con un mínimo de objetividad sin caer en lo arbitrario eleva el



grado de dificultad. Es por ello necesario rescatar aquellas obras escritas por autores que vivieron el fenómeno del grafiti de manera coetánea, para pulimentar y solidificar conceptos que hoy día pudieran no emplearse con el rigor que exige toda epistemología humanista. Es aquí donde la innovadora obra de Craig Castleman desempeña un papel fundamental.

Habiendo publicado originariamente su obra principal en 1982 con el título *Getting Up. Subway Graffiti in New York* (MIT Press, 1982), Castleman, que en aquella época ya era profesor adjunto de comunicación en el Bernard M. Baruch College de Manhattan, decidió explorar el fenómeno del grafiti. A comienzos de los ochenta, esta disciplina empezó a asentarse de modo más o menos estable en las calles de Nueva York, Manhattan y alrededores, difundándose mediáticamente tanto dentro como fuera de los EE. UU. En España, la pionera obra de Castleman se concibe como una referencia obligada para todo investigador/a del grafiti. Fue traducida en 1987 al castellano en la editorial Hemann Blume por Pilar Vázquez Álvarez.

El presente libro que comentamos hay que entenderlo como una reedición y actualización de la obra de Castleman a partir de la traducción de Pilar Vázquez Álvarez, cuyo vocabulario específico había quedado relativamente obsoleto con el paso del tiempo. Así, existen novedades importantes respecto a las pasadas ediciones españolas y extranjeras. La primera de ellas es la didáctica y precisa introducción, expuesta por Fernando Figueroa Saaavedra. En ella el historiador del arte pone de manifiesto la importancia de la reedición del libro de Castleman a los veinticinco años de la primera traducción española, reivindicando ade-

más la necesidad de actualizar la terminología del grafiti. En ese sentido, agradece a investigadores como Juan Antonio Ramírez (1948-2009) y Jaime Brihuega Sierra por haber impulsado el estudio de estas prácticas.

La segunda de las novedades responde a la calidad de los documentos visuales de apoyo, que ejemplifican lo expuesto teóricamente a través de fotografías de Martha Cooper (n. 1940), Henry Chalfant (n. 1940) o Ted Pearlman (n. 1946), fotoperiodistas que documentaron la emergencia del grafiti y el *hip-hop* durante los años setenta y ochenta.

El libro de Castleman se desarrolla a través de nueve capítulos para mostrarnos una panorámica del *Writing* o «escritura» –independientemente de que se incluyan o no letras en la obra– neoyorquino de dos décadas: cuestiones como el concepto de *getting up* o «hacerse ver», pasando por aspectos estilísticos, formales, conceptuales y terminológicos del grafiti. No obstante, un rasgo que llama poderosamente la atención de la obra es el carácter accesible y narrativo en el tono del autor a la hora de escribir. Ha de quedarnos claro que a mediados y finales de los setenta, el hecho de que un docente de comunicación dedicara un libro completo al grafiti era considerado, cuanto menos, un experimento.

Resulta interesante apreciar el carácter descriptivo con el que el au-

tor narra los hechos, a modo casi de vivencias personales. Y es que buena parte del corpus de la obra consiste en declaraciones y testimonios por parte de diferentes personas pertenecientes en mayor o menor grado al fenómeno del grafiti: «escritores» o practicantes individuales, *crews* o «bandas», usuarios y policías del metro de Nueva York, vigilantes, artistas, parientes, profesores y amigos de escritores... coetáneos del propio autor, a los que entrevistó personalmente. Asimismo, cabe destacar la enorme labor periodístico-documental llevada a cabo por Castleman. Dada la escasez bibliográfica de la época sobre el grafiti, el autor recurre únicamente como apoyo académico a la obra del periodista y ensayista Norman Mailer (1923-2007) *The Faith of Graffiti* (*La fe del grafiti*), Praeger/Alskog Publishers, 1974, así como a numerosas fuentes documentales de prensa: artículos del *New York Times*, *New York Daily News*, junto a catálogos de exposiciones y demás comunicados en diferentes periódicos.

Los capítulos más esclarecedores sobre el grafiti en sí son el segundo y el cuarto, dedicados en exclusiva a «la escritura» o *writing* y a sus escritores, analizando con una concreción y precisión microhistórica el proceso creativo; tanto el bosquejo previo en el *blackbook* o «cuaderno negro de apuntes», como la forma de acometer (*bombing*) vagones, pintándolos con rotula-

dores y/o *sprays*: tipografías, maneras de tratar los instrumentos, memorizar el plano metropolitano, esquivar a los guardias, etc.

Es en el momento de explicar y describir el trazo de las formas cuando Castleman lleva a cabo una clasificación tipológica que, desde entonces y hasta la fecha, ha permanecido inalterable para el mundo del grafiti. «Taqueos» o *tags* (firmas), «potas» o *throw-ups* (bosquejo rápido), (*master*) *pieces* o «piezas (maestras)» (composiciones de cuatro o más letras), vagones «de arriba a abajo» (*top-to-bottom*) y «de punta a punta» (*end-to-end*), «vagones enteros» o *whole cars* y «trenes enteros/gusanos» o *whole trains/worms*. Además, el autor nos describe también los diferentes tipos de «mensajes» o *messages* que pueden encontrarse en los vagones de las cocheras y/o metro, así como el concepto de «pisar» (*backgrounding*) una pieza o el acto de robar el material necesario para ejecutar la pintada (*rocking-up*), aludiendo así a un código moral no escrito del artista «fuera de la ley» (*outsider*), bajo la premisa nietzscheana de situarse más allá del bien y el mal.

La forma mediante la cual Castleman indaga en los escritores ocultos tras los nombres de guerra que firman pinturas en vagones y cocheras constituye el grueso del capítulo cuarto. Si bien el autor puede caer en una suerte de positivismo al establecer rasgos ge-

nerales que definen a los escritores de grafiti, es cierto que en buena parte de los casos, la teoría parece cumplirse; sobre todo porque trata el fenómeno desde un prisma localista. Según el autor, en la mayoría de ocasiones se trata de jóvenes situados en un margen de edad entre los quince y veinticuatro años, procedentes de toda etnia, nacionalidad y clase económica. Sin embargo, destacan varones afroamericanos, hispanos y caucásicos del sector más empobrecido de la población. También reivindica el papel de la mujer en el grafiti con nombres como Barbara 62, Eva 62, Charmin, Stoney, Grape I 897 o Swan, respetadas y admiradas escritoras por los colegas masculinos. Como curiosidad, y según declaraciones de escritores entrevistados por el autor, la mayoría de ellos eligen su seudónimo combinando y/o fragmentando sus nombres de pila con atributos psicológicos de su personalidad, lo cual manifiesta la importancia otorgada a (auto)construir y expresar su propia identidad, explicitando el ego sin prejuicio alguno.

Castleman señala cinco características comunes que hacen referencia a las inquietudes personales del escritor. La primera de ellas y la más evidente, es el gran interés que estos jóvenes poseen por la tradición, el lenguaje y técnica del grafiti. Por otra parte, los propios escritores afirman la necesidad de cultivar la ca-

pacidad física, especialmente la velocidad y flexibilidad, de cara a enfrentarse con la ley y huir velozmente del lugar del delito. El interés por ejercitar y mejorar la caligrafía es otro rasgo que diferentes docentes, como Elaine Spielberg, advierte como común entre escritores. Del mismo modo que la afición casi obsesiva por la historia del arte como fuente de inspiración, así como la ilustración, impresión, fotografía, pintura, el cómic y el cine. La quinta característica es fácilmente deducible: la alta capacidad de socialización que tienen los escritores, al verse en la necesidad de interactuar, establecer amistad e intercambiar información con sus iguales. De ahí el peso de las bandas de escritores o *crews*, suerte de sindicatos clandestinos de escritores –no confundir con bandas criminales de *gangsters*–.

Castleman dedica los cuatro últimos capítulos del libro a las organizaciones, cuestiones políticas del grafiti y al papel que sobre él desempeñan la empresa de transportes metropolitana de Nueva York, la MTA y la policía. Respecto a las primeras, éstas nacen para encauzar el grafiti hacia expresiones artísticas mejor aceptadas socialmente. También tratan de legitimar el estilo de esta expresión artística considerando a sus autores como artistas serios, los cuales producen sus obras en distintos soportes, como lienzo o cristal, integrando el grafiti en la institución

arte y expuesto en diferentes museos y galerías. UGA (United Graffiti Artist) y NOGA (Nation of Graffiti Artists) fueron las primeras y más importantes or-

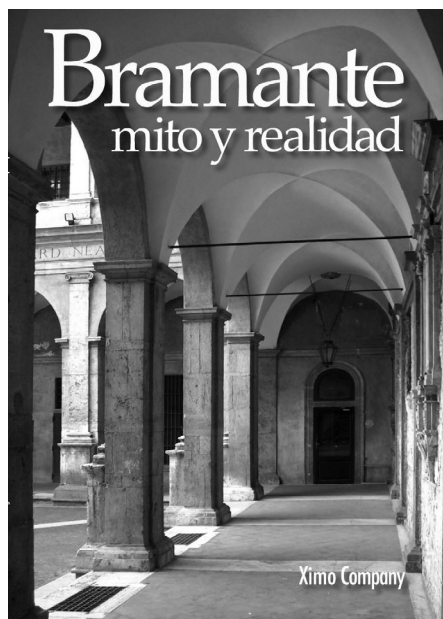
ganizaciones. Gracias a ellas, se dieron los primeros pasos para que la cultura urbana rompiese sus propios –y coloridos– muros. ■

■ **COMPANY CLIMENT, Ximo, *Bramante. Mito y realidad. La importancia del mecenazgo español en la promoción romana de Bramante*, Lleida, Universitat de Lleida, 2012**

Marc Ballesté Escorihuela
Universitat de Lleida

Prácticamente todos los estudios que han sido publicados hasta el momento sobre la figura de Bramante, han desarrollado un discurso heredado, en cierta medida, del mito creado por Vasari y han centrado su mayor atención en el período del pontificado de Julio II (1503-1513) en el que, el gran artista italiano, también poeta y pintor, obtuvo un reconocimiento indiscutible y el mayor encargo posible para un arquitecto de la cristiandad, la basílica de San Pedro. Sin embargo, Bramante no llegó a la ciudad de Roma en ese momento, lo había hecho uno años antes y después de servir a los Sforza y los Visconti en la Lombardía.

El libro del profesor Ximo Company, catedrático de arte moderno, director del Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida, y muy buen conocedor de la familia de



los Borja, propone a la colonia española y muy especialmente al linaje del religioso valenciano como la herramienta

esencial para la ascensión artística del arquitecto. Se trata de un ensayo crítico y contrastado que pretende profundizar en la producción arquitectónica de Bramante durante los años del pontífice Alejandro VI.

La investigación estudia con atención, temas ya abordados o más bien apuntados por la historiografía bramantesca como la concepción plástica de su arquitectura, el desprecio, o no, por el arte gótico o medieval, los errores constructivos o su condición de devastador; y hace mucho hincapié, de hecho le dedica la mayoría de sus capítulos, a la relación de Bramante con la colonia española o con el papado de los Borja, así como a las primeras labores como arquitecto en la ciudad.

El profesor Ximo Company plantea hipótesis muy interesantes que seguramente se tendrán en cuenta en fu-

turas investigaciones sobre Bramante. Nos presenta a un *sottoarchitetto* y *primo architetto* del papa Borja que había llevado a cabo obras como la fuente de la plaza de Santa Maria in Trastevere, el claustro de Santa Maria della Pace o el *Tempietto* de San Pietro in Montorio, y que podría haber intervenido en empresas como la fuente de la plaza de San Pedro, la iglesia de Santa Maria dell'Anima, la Loggia de las Bendiciones, la Via Alexandrina o la loggia del Castel Sant'Angelo, entre otros.

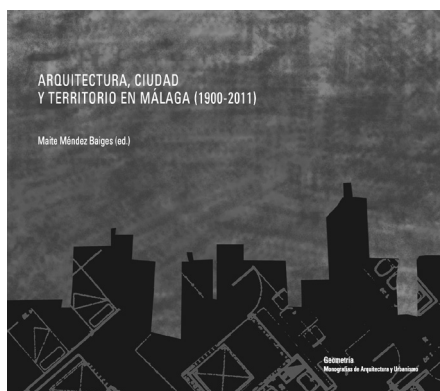
En definitiva, *Bramante. Mito y realidad* es un nuevo acercamiento al genio de la arquitectura Donato Bramante y muy concretamente al periodo preroveresco o de patronazgo español, sin el cual, tal y como escribe el estudioso Ximo Company, la historia podría haber sido diferente. ■

■ **MÉNDEZ BAIGES, Maite (ed.), *Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga (1900-2011)*, Málaga, Geometría, Monografías de Arquitectura y Urbanismo, 2012**

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga

Especial interés reviste la publicación de este libro, una obra colectiva coordinada por la profesora de la Universidad de Málaga, Maite Méndez Baiges, que es resultado de la investigación realizada en el marco de un proyecto de investigación de excelencia, *Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga (1900-2011)*, financiado por la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía. Maite Méndez ha sido la investigadora principal del proyecto y han formado parte del mismo los autores que firman el libro, todos ellos investigadores del tema y profesores de la misma Universidad, así como dos arquitectos, profesores de la Universidad de Sevilla.

Se trata de un libro bien coordinado que mantiene una unidad evidente, acorde con el título y contenido del proyecto, que sigue unas pautas, un orden cronológico y que ha supuesto una profundización en la realidad de la arquitectura y el urbanismo de Málaga tanto a nivel bibliográfico como de documentación archivística, entrevistas, etc. Se sustentan algunas premisas presentes en toda la obra, como los debates



sobre el concepto de modernidad, de identidad, los condicionantes de una situación periférica, el carácter híbrido de algunos resultados, la peculiar interpretación del Movimiento Moderno, la presencia de arquitectos foráneos, etc., no obstante he preferido hacer mi comentario centrándome en cada uno de los ensayos que componen el libro, dado el amplio arco cronológico que abarca, que no sólo se atiende a la arquitectura sino también al urbanismo, y que el territorio estudiado es muy extenso, pero no por ello se desdibuja la unidad de esa cartografía de la arquitectura contemporánea de Málaga desde una mi-

rada crítica y poliédrica, como indica Méndez en su introducción.

Francisco Juan García Gómez en «La herencia decimonónica: el eclecticismo de principios del siglo XX», recorre las dos primeras décadas del siglo XX (aunque no es un periodo cerrado), tan ligadas desde el punto de vista formal al lenguaje arquitectónico del siglo anterior, la fuerte herencia del eclecticismo e historicismo, que determinarían inicialmente una producción un tanto «desfasada». Aunque en la etapa se cuenta con algunas obras de indudable calidad y novedad, realizadas por profesionales de fuera, es cierto que está dominada por una interesantísima generación de arquitectos formados en Madrid: Guerrero Strachan, Rivera Vera, también Daniel Rubio, que aquí se avecindó y se sirvieron del lenguaje neobarroco para los edificios oficiales, o el neogótico para la arquitectura religiosa, o realizaron interpretaciones sui géneris de lo islámico, que fueron «impermeables» a la influencia del Movimiento Moderno. Pero no se debe menoscabar su importancia porque fueron muy notables sus aportaciones ya que Málaga creció ampliamente, y fue la arquitectura doméstica la gran protagonista pues las principales innovaciones se produjeron en las tipologías domésticas. Señala el autor «una estética de la contención» en la que evidentemente influye la crisis económica, que se

debe al consenso entre los promotores y propietarios y los arquitectos, imponiéndose el gusto discreto de una burguesía local que determinaría una arquitectura rica en formas, composición e imaginación que nunca llegó a caer en los excesos decorativos o dimensionales de otras ciudades. Francisco J. García Gómez que, con su peculiar sentido del humor piensa en otro título más atemperado para el famoso libro de Loos si éste hubiera vivido en Málaga, apunta si esa moderada y elegante simplicidad no sería la responsable de la tardía llegada del racionalismo.

En «Arquitectura modernista. Entre la conciliación y marginación», Belén Ruiz Garrido profundiza, desde el punto de vista de la arquitectura, en esta etapa que siempre le ha seducido. Lo inicia con el debate historiográfico resaltando la importancia que para el conocimiento del estilo fuera de Barcelona tuvieron la Exposición sobre Modernismo en España (Madrid) y el Congreso Nacional de Arquitectura Modernista (Melilla, 1997) donde se llevó a cabo una revisión sincrética y compleja del panorama estilístico, en una etapa de tensiones entre identidad colectiva y singularidad. Aunque pueda parecer una osadía trazar un paralelo entre Málaga y Barcelona, sale airoso en estos caminos de ida y vuelta y analiza con perspicacia y sensibilidad la obra de los arquitectos que fueron permeables a los valores del modernismo, especial-

mente Rivera Vera, más próximo al estilo geometrizable de Domenech y Montaner. Los ejemplos de Modernismo de Málaga aunque se ajustan a circunstancias comunes en toda España, donde pesaron la moda y el afán cosmopolita, son escasos y no transformaron la fisonomía de la ciudad ni llegaron a definir espacios urbanos; hay mucho «camuflaje», rasgos modernistas combinados en otros aparatos ornamentales, lo cual le resta espectacularidad y no se convierte en seña de identidad. Sin embargo el conjunto de obras que presenta y analiza no cabe duda de su interés, incluso los escasos restos que se conservan en la provincia.

Paralelamente a lo anterior surgen las experiencias regionalistas, más abundantes, que trata Francisco José Rodríguez Marín en su ensayo «En busca de las raíces perdidas: la arquitectura regionalista», donde plantea inicialmente la importancia de los cambios sociales y políticos que acompañaron la renovación plástica y arquitectónica, en este caso el desastre del 98, que condujo a buscar lo autóctono y tuvo momentos expresivos en los pabellones que representarían a España en las exposiciones universales. Para Málaga fue importante la influencia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, junto a los modelos que proporcionaban los catálogos de arquitectura y el rechazo que desde algunos ámbitos se hacía del modernismo, contribuyen-

do al desarrollo de un estilo que estuvo vigente, y con intensidad, hasta 1936. Son años positivos para la economía y la industria local que se reflejarán en grandes zonas de expansión urbana y en los planes de saneamiento (1921), grandes reformas (1924) y primer anteproyecto de la Ciudad Jardín (1923). Se activan las industrias relacionadas con la construcción que tendrán su reflejo en la arquitectura local, tanto en la vivienda popular como en las grandes obras, que acometerán los arquitectos de la ciudad e incluso algunos venidos de fuera, como Anasagasti con su proyecto para el edificio de Correos, y determinarán un repertorio historicista que inundó la ciudad y constituyó uno de los capítulos más brillantes del primer tercio del siglo XX.

Hasta aquí, y contando con un límite cronológico hacia el cuarto del siglo, se había señalado una impermeabilidad al Movimiento Moderno que claramente se desvanece en las obras analizadas por Igor Vera Valles en «Primeros atisbos de lo moderno. 1927-1936». Porque Málaga siguió siendo un núcleo de producción excéntrico pero dio una respuesta eficaz y rápida a la modernidad adoptando un incipiente racionalismo derivado del Estilo Internacional. El autor estima que la arquitectura andaluza de esta etapa haya comenzado a reescribirse y el hecho de que su puesta en valor se lleve a cabo desde el ámbito

patrimonial, ante las necesarias medidas de protección. Esa reescritura y valoración está muy presente en este trabajo considerando la importancia de la llamada Generación del 25, algunos de cuyos miembros trabajaron en Málaga, conformando un espíritu de grupo que fue el soporte para la consolidación del racionalismo y una forma nueva de entender la ciudad desde progresistas propuestas urbanas. La avanzada arquitectura de González Edo, volcado totalmente en la ciudad, que supo encajar su compromiso con la modernidad en una reflexión sobre la diversificación de usos de la ciudad patrimonial, las interesantes intervenciones puntuales de Antonio Palacios, menos monumentalistas que en Madrid y más adaptables al territorio, que confirman las aspiraciones modernas del autor, los decisorios hitos que en el campo de los edificios para espectáculos nos dejó Sánchez Esteve en Málaga y Antequera, la originalidad de formas aerodinámicas y asunción de criterios higienistas que en el Colegio de Huérfanos de Ferroviarios de Torremolinos, plasmó F. Alonso Martos, las experiencias racionalistas de Gutiérrez Soto anteriores a la guerra o paralelas a ella, evidentes en el Mercado de Mayoristas o la Torre de Control del antiguo aeropuerto militar, y otras actividades en las que intervienen también Rubio y Atencia, señalan a Málaga como un foco de renovación de la arquitectura.

Inmaculada Hurtado Suárez, tal como indica el título de su ensayo, «La azarosa pervivencia de la modernidad en el primer franquismo», reflexiona sobre la arquitectura que se generó en Málaga en el periodo de posguerra, para abrir una nueva vía de análisis revisando definiciones, particularidades y tratando de eliminar tópicos establecidos. Analizando los acontecimientos nacionales fundamentales en el desarrollo arquitectónico de la época, su ideario, la relación con el de los regímenes europeos afines, busca los rasgos de modernidad de esta época difícil, que trata de definir su propia identidad, una arquitectura para un nuevo estado. Y la búsqueda de ese lenguaje nacional, que no existió como estilo, presenta en Málaga una vía racionalista, que también convivió con el art déco, historicismos y regionalismos, un tanto maquillada por la estética autárquica, y que destaca en las obras de algunos arquitectos, casi todos foráneos establecidos temporalmente en la ciudad, que pudieron aprovechar las «oportunidades» de un programa de reconstrucción nacional. Sobresale Gutiérrez Soto en obras significativas ya citadas, las actuaciones puntuales de Fisac en El Ejido y Martiricos, las propuestas urbanísticas de González Edo, cuyo Plan General de 1950 contenía ambiciosos proyectos urbanos de total modernidad o sus obras concebidas como parte de

un «proyecto de ciudad»; García Mercadal y Pablo Cantó en la producción de viviendas, o la precisa intervención de Moya Blanco, cuyo proyecto para la Casa de la Cultura hubiera requerido otro emplazamiento para una digna conservación. En cuanto a la planificación urbana hay que valorar el análisis de las ideas de Arrese, y de las barriadas autárquicas, destacando las de Carranque y Ciudad Jardín, diseñadas ya por arquitectos locales: Jaúregui Briales, Burgos, G. Strachan Rosado y otros, especialmente Enrique Atencia.

El ensayo «La arquitectura del sol. El Movimiento Moderno durante los años cincuenta y sesenta» Maite Méndez lo dedica a Juan Antonio Ramírez, pionero en analizar esta etapa en Málaga en *El estilo del relax*, un libro ya mítico surgido sobre una idea de Diego Santos, textos de Ramírez y fotografía de Carlos Canal y que en 2010 se publicó en edición facsímil, ampliado con texto de Méndez en *El relax expandido*, que Juan Bonilla consideró la aportación más lúcida a la literatura del estilo del relax.

Con este preámbulo, en el libro que nos ocupa la autora profundiza en la arquitectura que comienza a manifestarse en esta etapa, también en Málaga y la Costa del Sol, que supone el despertar de la conciencia de la modernidad arquitectónica. Son años de despegue económico, cultural y sobre todo turístico, y aunque este fenómeno lle-

gó a ser también una «apisonadora de identidades y destructora de territorios y peculiaridades», no cabe duda de que propició la consagración de Málaga a la modernidad arquitectónica. Maite Méndez recorre las piezas más significativas de esta arquitectura, desde las pioneras de los años cincuenta, una metáfora arquitectónica como el Bazar Aladino de Torremolinos, a otras en las que destaca su organicismo y expresividad, conciliando la modernidad con lo popular, como la genial Ciudad Sindical de Vacaciones de Marbella, a hoteles de lujo tal el Málaga Palacio o el singular Pez Espada de Torremolinos, icono del estilo del relax y que incorpora las tendencias revisionistas del Movimiento Moderno en esos años. También hay sugerentes ejemplos en la arquitectura residencial como la Casa Lange, de Robert Mosher, que supone la aclimatación de la arquitectura organicista de las praderas norteamericanas al Mediterráneo, o la sobria naturalidad de la Casa Rudofsky en Frigiliana, frente a las torres verticales de las zonas residenciales y nuevas urbanizaciones, entre las que surgieron algunos ejemplos de calidad tal los conjuntos de Playamar, y La Nogalera, los apartamentos Eurosol y las sugerentes torres organicistas de la avenida de los Manantiales, en Torremolinos, o los apartamentos Skol de Marbella, además de otros hoteles señeros, como el Alay, que abre el turismo de congresos. También se aborda

la interesante actividad de Miguel Fisac en Málaga, en los conjuntos docentes de Martiricos, o el más tardío Colegio de las Teresianas, de Barbero Rebollo y de la Joya, junto a otros ejemplos de Antequera o el Club Náutico de Torre del Mar, de F. Estrada.

Finalmente se analizan algunas iglesias de Málaga como Sta. Rosa de Lima, de García Garrido y el excepcional convento iglesia de Santa María de Belén, Stella Maris, de José M.^a García Paredes, obra maestra del Movimiento Moderno, junto a otra obra genuina de este Movimiento, el Palacio de Congresos y Exposiciones de Torremolinos, de R. de La Hoz y G. Olivares, donde se aúnan el funcionalismo, la capacidad metafórica, las cualidades visionarias, en una forma arquitectónica cargada de simbolismo.

Antonio Jesús Santana Guzmán en su ensayo «Dotaciones y proyectos urbanos para una nueva capital» analiza la etapa de los años sesenta-setenta, comparando los antiguos proyectos con la obra construida, ahondando en sus aspectos más representativos e incidiendo en el concepto de innovación. En esta etapa la creciente oferta turística de la Costa del Sol y la bonanza económica a que dio lugar, así como su desaforado crecimiento demográfico, influyeron notablemente en la construcción y obras públicas y en una muy numerosa obra edilicia. Es la época de la gran expansión de Málaga y

de su cambio de fisonomía, surgiendo nuevos centros residenciales como La Malagueta, que responde a una reforma interior sobre el entramado urbano existente, que ya se incluía en el Plan de 1950, pero cuya anulación tuvo consecuencias desastrosas dando como resultado un conjunto densificado, sin espacios libres y con inmuebles de considerable altura; no obstante, aquí surgieron piezas de calidad arquitectónica como la pionera Torre de la Farola, de vistosa bicromía (E. Caballero Monrós), el sugerente Edificio Luz, (Carlos Verdú y César Olano) o el edificio Parquemar, (A. Lamela) y la Torre del Puerto (Blanco Soler), a uno y otro lado del paseo de La Farola, y otras.

Respondiendo a un concepto urbanístico diferente, de ensanche, surgió el polígono residencial de la Alameda, también dibujado en planes anteriores; son tres kilómetros de vía con piezas arquitectónicas exentas, destacando el edificio de Obras Públicas y el Gaudí (García Garrido y Ramos Guerbós), Torre Almenara (A. Lamela), el edificio Loreto (Dorronsoro Fernández y Luque Navajas), o las Torres Jábega II y III (L. Bono y L. Machuca); a caballo entre sede administrativa y torre de viviendas es el sutil edificio de la Caja de Ahorros de Málaga (Valero Navarrete). El sector asumió algunos centros administrativos notables, como la Delegación de Hacienda de Caballero Monrós y Dorronsoro Fernández y el

Edificio de Servicios Múltiples que proyectó D. Hernández Gil y dirigió J. L. Armenteros. También aquí se encuentra el centro comercial El Corte Inglés, obra de su arquitecto Blanco Soler, aunque integrado en el epígrafe que Santana dedica a estos centros, que encabeza los antiguos Almacenes Mérida de Andrés Escassi.

Especial interés tienen los epígrafes dedicados a las construcciones industriales y a los nuevos centros educativos. En aquellas, que debían haber tenido mejor futuro pues hay espacios de auténtica calidad, e incluso se inscribieron en el registro del Do.Co.Mo.Mo., destacan los complejos fabriles Intelhorce-Hitemasa en los que intervinieron notables arquitectos e ingenieros y de los que tan sólo se ha conservado la «nave de acabados»; Citesa fue desmantelado, ya que su situación lo convirtió en un apetecible solar urbano. Se ha salvado de una demolición anunciada el Laboratorio de Control de Calidad, de A. Fernández Alba, que llama poderosamente la atención; construido en hormigón armado, con «economía expresiva y coherencia entre forma y función», fue prototipo para su edificación en diferentes ciudades.

En cuanto a los centros educativos Santana se centra en las nuevas construcciones del Campus de El Ejido, destacando la hoy Escuela Técnica Superior de Arquitectura (proyecto J. de la Cal y dirección de A. López Palanco) y

la Facultad de Económicas, todo un esfuerzo en aquella colina gredosa, obra de A. García Garrido, E. Ramos Guerbós y F. Orellana, de la que sobresalen los sugerentes volúmenes del Aula Magna y Salón de Actos. En el Campus de Teatinos se analizan la Facultad de Medicina, uno de los últimos ejemplos del Movimiento Moderno en la ciudad, que con proyecto de Gutiérrez Soto, y ejecución de López Palanco, destaca por la rotundidad prismática y distribución horizontal de sus volúmenes. La Facultad de Filosofía y Letras, desarrollada en módulos independientes de distintas densidades, interconectados mediante marquesinas de hormigón armado, fue proyectada por R. de La-Hoz, G. Olivares y J. Chastang, y cuyo resultado final, con modificaciones y posibles recortes de presupuesto, no ofrece los resultados que se esperarían de tan brillante equipo. Aunque en otro sector, no podía olvidarse la antigua Universidad Laboral (F. Moreno Barberá) que destaca por sus volúmenes, algunos alzados sobre pilotes conviviendo con patios y zonas ajardinadas.

Igor Vera Vallejo repite artículo, centrándose ahora en «La arquitectura de los ochenta y el debate de la modernidad». Acomete inteligentemente el análisis de la reordenación que trajo a Málaga el Plan General de 1983, de J. Seguí, S. Moreno Peralta y D. Quero, directamente enlazado con el de González Edo y basado en un nuevo orden ra-

cional, un plan que fue Premio Nacional de Urbanismo, y que con voluntad más reparadora que innovadora, pretende acabar con las fracturas urbanas, reconsiderando las relaciones entre la ciudad y la arquitectura, los valores sociales y culturales y las exigencias de la nueva ciudad, identificable con las corrientes del pensamiento posmoderno.

El autor analiza en Málaga los mecanismos de un progresismo institucionalizado, las dinámicas culturales, la apertura de la ciudad hacia el exterior, las «nuevas puertas», terminales de transporte convertidas en los «nuevos templos» de un capitalismo de consumo; y detalla las características y consecuencias urbanísticas que para el sector ha tenido una pieza tan significativa como la Estación de Autobuses, (J. Seguí), fruto de una nueva sensibilidad y una nueva cultura arquitectónica. Las nuevas plazas de reordenación del tejido urbano: La Marina, Uncibay, Félix Sáenz, sesgadas éstas en sus acabados respecto a los proyectos originales, que remitían a citas simbólicas, a la antigua historia urbana. La acción desplegada sobre los arrabales de la Trinidad y Perchel (agredidos por la prolongación de la Alameda), mediante un PERI diseñado por S. Moreno, donde en la Manzana Central recrea una invariante tipológica, el corralón, respondiendo a las necesidades de enganchar con la tradición y propiciar las relaciones vecinales. El PEPRI del Centro (1989), que

trató de redefinir usos, recuperar los espacios públicos y rehabilitar edificios, resaltando la del Teatro Cervantes (J. Seguí), que asume también una acción urbanística al «refachadizar» el espacio peatonal contiguo.

Esta arquitectura se debatió en un mar de confusiones que I. Vera explora y, con referencia al movimiento italiano de la «Tendenza», que se reconoce en el valor concedido a la historia como aglutinante cultural e identitario, es considerada como posmoderna, y valora la lección de los arquitectos que trabajaron en Málaga durante el periodo de la República e inmediatamente después, bien estudiados en su artículo anterior: Palacios, Atencia, González Edo, cuyas actuaciones suponen el entendimiento de la ciudad en su desarrollo histórico.

La arquitectura de la posmodernidad también habría de ser lúdica, ejemplificando esta máxima en el *Templícón*, un objeto, un sugerente armario, ideado por Juan Antonio Ramírez que condensa el espíritu del mobiliario y decoración de la arquitectura del ocio. Y destaca la Discoteca Cotton Club de Puente Romano en Marbella que trasladó ecos venturianos a la Costa del Sol, frente a algunas urbanizaciones costeras, un tanto miméticas de lo exótico, cuyas formas pudieron desencadenar la indefinición de una tradición propia. En el ámbito de la vivienda de promoción pública señala el compromiso con

la arquitectura europea del momento, reseñando las viviendas de la calle J. Benavente (J. Seguí), que enganchan con formalizaciones de Rossi, las de profesores de la calle Cáceres (F. Barrionuevo), de ordenada composición geométrica, y las de Hacienda Miramar (J. J. Gutiérrez Blanco y F. San Martín).

Una segunda etapa de equipamientos vive el Campus Universitario de Teatinos, que se enriquece con una interesante Biblioteca General (J. M.^a Romero y J. R. Cruz del Campo), así como las nuevas facultades de Ciencias de la Educación y Derecho.

Por último, algunas localidades de la provincia se revitalizaron en materia de viviendas de promoción pública y dotación de equipamientos básicos. En Fuengirola la Casa de la Cultura (L. Bono, L. Machuca, R. Fernández-Baca) o el Pabellón Deportivo (L. Machuca) ofrecen, a través de su simbología y color, una imagen de lo institucional como espacio culturalmente identificable. En Carratraca la Casa de Trinidad Grund (R. Gómez Marín y G. Pérez Villalta) compatibiliza la rehabilitación con formalizaciones de la arquitectura posmoderna, con evidentes ecos rossianos. Y en Ronda, derribado el antiguo Teatro Vicente Espinel, J. Seguí construyó uno nuevo con referencia al templo clásico, también desde una mirada posmoderna.

Joaquín C. Ortiz de Villajos Carrera y Francisco Montero Fernández,

profesores de la E.T.S.A. de la Universidad de Sevilla firman el artículo que cierra el libro y la etapa estudiada: «El tiempo presente. Territorios urbanos en el cambio de siglo». Aquí se han centrado en el hecho territorial de una Málaga cuya posición periférica ha condicionado su desarrollo, vinculado a la ciudad industrial heredada del siglo XIX y al fenómeno del turismo de la Costa del Sol, y apuestan por el descubrimiento de nuevos requerimientos para que avance la arquitectura, no tanto por la aparición de nuevas tecnologías, remitiendo a edificios recientemente construidos.

Plantean la formación de la ciudad y como ha ido ocupando espacios, trepando por las colinas, devoradas por intereses especulativos y ofreciendo una topografía un tanto desdibujada, un territorio que ejemplifica la disolución moderna del concepto de ciudad. En la política cultural de Málaga la recuperación del patrimonio arquitectónico se ha convertido en uno de los pilares de la nueva imagen y, por parte de los autores, hay una especial sensibilidad en el análisis y crítica de este tratamiento, presentando dos formas diferentes de leer esta geografía en las intervenciones en la Coracha, con un tratamiento discutible en la ladera de levante frente a la cualificación del territorio con actuaciones de pequeña escala en la cara oeste. O las reflexiones sobre los escasos restos de

nuestra arquitectura industrial, especialmente la chimenea Mónica, referente visual y cultural de Málaga que, mediante su rótulo contaba con un carácter patrimonial añadido porque se integró en la memoria colectiva. Por otro lado las rehabilitaciones y reconversiones de edificios históricos ha ido creciendo en Málaga convirtiéndose en elementos fundamentales para la rehabilitación del centro histórico, desde el Centro de Arte Contemporáneo en un edificio excepcional de Gutiérrez Soto (M. A. Díaz, A. Álvarez, S. García) al Museo Picasso en el Palacio de Buenavista (Cámara-Martín Delgado, Gluckmann), Museo Carmen Thyssen en el Palacio de Villalón (R. Roldán, J. González), o el Museo de Málaga en la Aduana (F. Pardo Calvo, B. Tapia García, A. Pérez Mora), cuya apertura al público impaciente a la ciudad, además de otros.

También se enjuician otros resultados como la llamada Casa del Obispo (E. Pesquera, J. Ulargui) en la que se equilibra el lenguaje de una fachada decorada del siglo XVIII con el contemporáneo de los espacios interiores concebidos para un nuevo uso. Después han escogido para analizar una serie de piezas, «pequeña gran escala», que responden a carencias de determinados usos y apuestan por el diálogo permanente con el entorno. Son obras como la Biblioteca Municipal Altolaguirre, edificio funcional y bien estructurado que contribuye a la regeneración

del barrio, el Centro de Servicios Sociales Bailén-Miraflores resaltando con su doble piel de vidrio y el armónico juego de barras verticales, el Centro de Salud de Huelin con su economía de medios compositivos pone en valor la calidad de la intervención, la Caja Blanca que, con su estructura y la fuerza de la cubierta se erige como referente a nivel formal y funcional, la Residencia de Estudiantes, pequeño asentamiento autónomo de quince módulos funcionales bien organizados mediante la conformación de una red de espacios, jardines y zonas de usos comunitarios, o el Centro de Usos Sociales de la calle Sierra de Gata una arquitectura sensible, proporcionada y bien matizada que permite sumergirse en el espacio. De la «arquitectura de gran escala» se analizan tres obras: la Ciudad de la Justicia (J. Seguí, J. Frechilla y J. M. López-Peláez), una macroestructura funcional, amplio contingente blanco, de sombras verticales bien articuladas, que da respuesta al ritmo dinámico de la gran circunvalación, la nueva sede de la Diputación Provincial (L. Machuca) que con sus volúmenes cúbicos y su doble piel de malla metálica, se inserta en el borde marítimo occidental, y el Auditorio Municipal (J. Pérez de la Fuente), pieza compleja formada por un bloque de hormigón de netas y sumarias líneas, con excepcional cubierta de paños asimétricos, que marca fuertemente el paisaje.

Estos equipamientos urbanos, entre otros, son los nuevos referentes en los que se reconocerá la Málaga del siglo XXI.

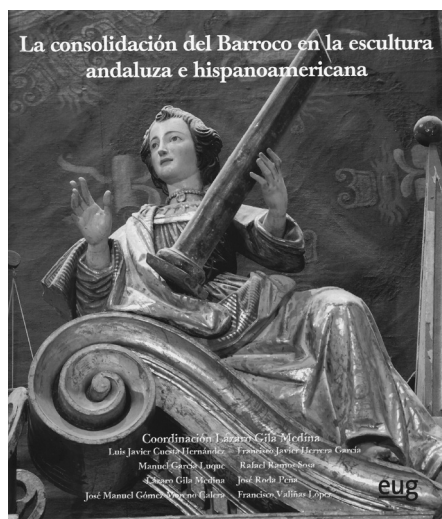
En resumen este libro, con un planteamiento válido, texto riguroso, que aporta ideas al debate, con una

cuidada maquetación, bien y sugerentemente ilustrado, presenta de manera ejemplar los resultados de un proyecto de investigación y es un instrumento básico para conocer la arquitectura y el urbanismo de Málaga y su territorio en el siglo XX. ■

■ **GILA MEDINA, Lázaro (coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Ministerio de Economía y Competitividad y EUG Granada, 2013**

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga

El profesor de la Universidad de Granada, Dr. Lázaro Gila Medina, ha coordinado este volumen reuniendo una serie de ensayos de destacados investigadores de las universidades de Granada, Sevilla y Méjico, que son resultado de la investigación realizada a través de un Proyecto I+D del Ministerio de Economía y Competitividad, concedido en 2009, y del cual ha sido el investigador principal. Este volumen así como el proyecto, son continuación del presentado en 2010, *La escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, obra que mereció un reconocimiento especial de la Subdirección General de Proyectos de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.



No le va a la zaga en méritos el presente volumen, también con dos partes claramente diferenciadas que

corresponden a ámbitos geográficos distintos: Andalucía e Hispanoamérica, cerrando una etapa que ha dado a conocer un buen número de obras y maestros, tal vez porque las grandes figuras habían borrado en parte el quehacer de otros artífices y contaba con una bibliografía más fragmentaria, pero que tras este excelente proceso de investigación, se nos muestra rica y llena de matices, perfilando los grandes maestros del momento y dando a conocer obras y figuras que se destacan del papel secundario, o incluso desconocido, que habían desempeñado hasta ahora, aportando muchos datos documentales así como las fuentes utilizadas. Con todo ello estos libros, que vienen a romper el tópico tradicional que ha considerado a la escultura con una trayectoria de estudio más reducida, en comparación con las dedicadas a la pintura y a la arquitectura en los ensayos del arte de la Edad Moderna en España, son una muestra más del creciente interés por la escultura, y es sin duda una aportación básica a los estudios de este género.

En el primer bloque geográfico, que inicia Lázaro Gila, hay un claro protagonista, «Alonso de Mena y Escalante (1587-1646). Escultor, ensamblador y arquitecto», creador del principal taller de Granada que fue capaz de suministrar obras a toda Andalucía e incluso a otros territorios más alejados, lo cual es muestra de su prestigio, un

taller centrado no sólo en obra escultórica sino muy versátil y amplio. Gila ha elaborado una completísima monografía sobre este artista en la cual corrige su fecha de nacimiento, retrasa la de la ejecución del Santiago a caballo de la catedral de Granada, documenta obras en la de Jaén y le atribuye otras, llevando a cabo un recorrido ejemplar sobre sus habilidades compositivas, los distintos temas tipológicos que trató, las convenciones iconográficas, recogiendo todo lo anteriormente publicado, e integrando los nuevos datos que han aportado las fuentes documentales a esta investigación, producto de una dilatada estancia en los archivos.

Participa del interés por el artista José Manuel Gómez-Moreno Calera quien en su ensayo «La ornamentación arquitectónica granadina en la primera mitad del siglo XVII: Alonso de Mena, arquitecto, retablista y decorador», se ha centrado específicamente en el ornato arquitectónico y señala la importancia de la yesería, analizando portadas, bóvedas, retablos. También aquí, como en todos los artículos, se realiza una revisión historiográfica y se precisa la labor de otros maestros que compartieron obras y escenarios con Mena, destacando la figura de Francisco Gutiérrez, que proviene de Antequera o de Cristóbal Ramírez y Francisco Barrientos que desde Granada fueron a trabajar a esta ciudad que sería clave como punto de difusión de

la ornamentación barroca andaluza. Al analizar las cúpulas con sus preciosas yeserías son muy interesantes las reflexiones del arquitecto jesuita Pedro Sánchez sobre las bóvedas encamionadas que tanto contribuyó a su divulgación. La última parte se dedica al Triunfo de la Inmaculada, monumento público religioso de excepcional interés tanto desde el punto de vista estructural como plástico e iconográfico.

Al otro extremo de Andalucía, «El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno barroco», lo trata José Roda Peña quien, dedicado desde hace años al estudio de la escultura, hace un recorrido extraordinario desde el manierismo reformado a la nueva estética naturalista, que será introducción al pleno Barroco y en la que se consigue la ponderación dramática, sobresaliendo las figuras señeras de Martínez Montañés y el amplio círculo de sus colaboradores y aprendices, Juan de Mesa, Francisco de Ocampo, Álvarez de Albarrán, Villegas, de la Cueva, Martín de Andújar, destacando también las etapas sevillanas de Juan de Solís y Alonso Cano. Con especial interés para esta investigación presenta a Pedro Nieto Montañés, experto en la entalladura de pasta ligada y finalmente abre la línea de la introducción del pleno barroco con José de Arce.

Entre la parte dedicada a Andalucía y la que se centra en Hispanoamé-

rica hay un interesante capítulo de Manuel García Luque, «Las fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)», que incorpora un análisis sobre la trascendencia de las fuentes iconográficas que pudieron seguir los escultores en este periodo y nos muestra que no estaban al margen de Europa. El ensayo, que supone una minuciosa y sugerente mirada, ofrece un recorrido por las fuentes germánicas, italianas y flamencas para determinar en qué medida la influencia de estos modelos pesó en el desarrollo de la escultura andaluza del siglo XVII, partiendo de una amplia introducción sobre el dibujo y el grabado en la formación del escultor, el papel del comitente, análisis de conceptos como original, copia, plagio, etc., así como el conocimiento de las colecciones de estampas y las bibliotecas de los artistas, a través de los inventarios, que proporcionan datos extraordinarios sobre su nivel cultural.

Los capítulos que conforman el segundo apartado vienen a mostrar el enorme potencial expresivo del arte y la estética de la sociedad colonial y han sido abordados por profesores de las universidades de Granada y Sevilla, lo que demuestra la inmersión investigadora que este equipo lleva realizando desde hace algunos años en este ámbito. Y también un profesor de la Universidad Iberoamericana de México D. F., Luis Javier Cuesta Hernán-

dez, quien en su ensayo «La consolidación del barroco en la escultura de la ciudad de México (1667-1710)», teniendo en cuenta la amplitud del territorio y su riqueza patrimonial, se ha centrado en la capital destacando los talleres de la Catedral Metropolitana, en cuya sillería cristalizó la evolución hacia una plástica ya plenamente barroca y el del convento de San Agustín, el otro foco, grande y firme, de la escultura barroca en México. Destaca también la continuidad de las importaciones desde España, su relevancia, y pasa a las zonas de Metztlán y Azcapotzalco, en donde se extiende la actividad de algunos maestros que trabajaron en la capital.

En «Escultores y esculturas en la antigua Capitanía General de Guatemala (1524-1660)» Rafael Ramos Sosa, en un periodo amplio que arranca de la primera fundación de Guatemala, presenta una sistematización e identificación de las corrientes estilísticas en la escultura guatemalteca, precisando cronologías, modelos tipológicos y artífices, así como actitudes entre lo artístico y lo religioso, con obras tan impresionantes como el Cristo de los Reyes de la catedral de Nueva Guatemala, y las importantes obras de la Merced en Guatemala y Antigua, que inciden en la capacidad de la imagen barroca para actuar al servicio de los objetivos religiosos. El autor hace bis con un artículo dedicado a «El escultor-imaginerio Gaspar de la Cueva en Lima (1620-

1628)», escultor sevillano formado en el círculo montañésino quien, junto con otro grupo de artistas hispalenses, emigró a Lima protagonizando una etapa extraordinariamente rica, en la que se hace evidente la afinidad estilística entre la escultura sevillana y limeña en los años del primer tercio del siglo XVII. A este artista que Ramos Sosa nos presenta como un portentoso tallista y de gran capacidad expresiva, cuya huella ha rastreado de forma modélica, ha dedicado una profunda investigación y promete una completa monografía del mismo.

Francisco Javier Herrera y Lázaro Gila comparten intereses de investigación por la escultura y el retablo en el antiguo virreinato de la Nueva Granada, que plasman en un consistente ensayo sobre «El retablo escultórico del siglo XVII en la Nueva Granada (Colombia). Aproximación a las obras, modelos y artífices». El trabajo de campo realizado ha sido intenso, así como la aportación documental y procuran un análisis lo más global y completo de las obras, de los elementos del lenguaje, del conocimiento de los artistas, siguiendo su rastro, dependencias de las península, protagonismo de algunas personalidades del arte de la escultura y el retablo, ya que aunque hay maestros expertos en la entalladura de retablos y la escultura e incluso la policromía, se trata generalmente de un trabajo en equipo que

engloba a diferentes profesionales, y lo abordan desde las primeras importaciones, como las magníficas obras de Juan bautista Vázquez el Viejo en la catedral de Tunja, y las nuevas fundaciones y reconstrucciones que propiciarán el encargo de retablos, que marcan el paso del manierismo al barroco, a las reconstrucciones e intervenciones de los siglos posteriores, algunas desastrosas para el estudio de las piezas. Es muy interesante el análisis de la obra de García Escucha y las empresas de la opción jesuita. Los autores plantean con rigor científico la producción retablística y sientan las bases para futuros ensayos en esta temática.

Francisco Manuel Valiñas López se ha centrado en «La escultura española en la Real Audiencia de Quito», la presencia e influencia de la escultura andaluza, especialmente hispalense, en la ciudad de Quito pero también abierto a otros centros artísticos del país, partiendo de un estudio de las tradiciones, historias locales y corrientes devocionales, e integrando ámbitos más recónditos y privados, que refuerzan el valor histórico y documental. En su estudio, sobre un conocimiento previo del tema y una ri-

guerosa base documental, analiza las obras de forma pormenorizada, estableciendo sutiles comparaciones, confrontando los pequeños detalles, buscando bajo el hacha y los repintes de intervenciones posteriores los vestigios que delatan el modelo original, precisando o cambiando atribuciones, para establecer una revisión crítica del tema y una sistematización llena de vigor teórico.

Quiero indicar que la coordinación de esta obra ha sido una tarea ardua y laboriosa que ha exigido una gran dedicación, compensada por la excelencia de los resultados obtenidos. Junto a su interés histórico y artístico hay que sumar la preocupación estética que ha presidido la edición, con hermosas fotografías, muchas de ellas realizadas por Carlos Madero quien también ha llevado a cabo la cuidada maquetación, así como sugerentes comparaciones iconográficas. En resumen, este libro que responde a una línea de investigación común, comprende materias de muy diversa temática tratadas con exquisito cuidado y se convierte en un producto editorial de gran calidad científica que es también una práctica obra de consulta. ■

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013

Reyes Escalera Pérez
Universidad de Málaga



Himeneo es el dios griego que preside la ceremonia nupcial y protege el matrimonio; también es el término que designa la celebración de la boda y sus rituales. Así comienza el título del libro escrito por Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez Cornelles, en el que hacen un extenso y prolífico recorrido por temas afines a los esponsales

desde la antigüedad clásica hasta mediados del siglo XIX.

En ocho capítulos, magníficamente ilustrados, los autores exponen el interés suscitado en escritores y artistas plásticos por el tema del matrimonio aúlico, que se convierte en un contrato interesado con el que se garantiza la continuidad dinástica, se firman alianzas políticas o se incrementan territorios. Un amplio repertorio de composiciones literarias y artísticas –libros, poemas, fábulas, mitos, pinturas, esculturas, grabados, emblemas, jeroglíficos, alegorías, divisas, retratos...– es analizado con el fin de exponer las razones políticas, diplomáticas, estratégicas o económicas de los esponsales regios además de abordar el estudio de obras que nacieron con un fin didáctico en las que se reflexiona acerca de los placeres y sinsabores de la unión conyugal.

En «Himeneo y el matrimonio de la antigüedad» exploran las representaciones del dios protector en el arte clásico y en la cultura visual de la Edad Moderna, así como la importancia del matrimonio en Roma. Asimismo, tie-

nen cabida en este apartado las leyendas y representaciones de parejas de la mitología clásica y la Biblia convirtiéndose Júpiter y Juno, Venus y Marte o María y José, entre otros, en alegorías del amor, la in/fidelidad, los celos o la perfección de la unión.

«Cultura simbólica en torno al amor y al matrimonio» presenta a Cupido como protagonista de numerosas obras literarias y plásticas y de emblemas amorosos y matrimoniales que están dedicados al afecto conyugal, a las diferentes clases de amor, a las ceremonias nupciales, la unión matrimonial y la vida marital. No olvidemos que en la literatura emblemática se integran los más variados temas, y entre ellos el matrimonio, ofreciendo consejos sobre las virtudes que tienen que cultivar los cónyuges o las complacencias de dicha unión, advirtiéndoles al mismo tiempo de los nefastos vicios que tienen que eludir así como recordándoles los sinsabores de un vínculo duradero. Así, en este capítulo, se hace un extenso repaso por los libros de jeroglíficos, empresas y emblemas que integran algunas composiciones relacionadas con el tema que nos ocupa.

No obstante, en siglos pasados, el amor era absolutamente prescindible si nos referimos a las uniones entre miembros de la realeza, que negociaban, a veces durante años, los acuerdos a los que se llegaba tras los esponsales. Así, en «Protocolo nupcial y

retratos de presentación» se expone el complicado y extenso proceso de una boda regia, explicándose, en particular, las razones de los matrimonios de la monarquía española. Este estudio finaliza con un interesante tratado sobre los llamados «Retratos de presentación», aquellos que las cortes intercambiaban de los prometidos, ya que debemos recordar que estos solían conocerse días antes de la boda o incluso después de la celebración de la misma por poderes.

Epitalamios e himeneos, composiciones literarias que se realizaban en honor a los nuevos esposos, son los protagonistas del siguiente capítulo, en el que se analiza la simbología de los grabados que suelen acompañar a estos escritos, bien en las portadas o insertados en el texto. En ellos, un sinfín de dioses –Cupidos e Himeneo–, símbolos –perlas, corales o granadas–, animales –palomas, leones o unicornios–, alegorías, emblemas, escudos y retratos de los contrayentes completaban el sentido del texto, que en numerosas ocasiones tenía un fin didáctico y en otras muchas podía servir de propaganda política, exponiendo la importancia de la alianza matrimonial que se establecía, ya que muchos de ellos estaban dirigidos al ámbito cortesano. Los autores hacen un estudio pormenorizado de los epitalamios ilustrados confeccionados para los esponsales de diversos miembros de las cortes euro-

peas en la Edad Moderna explicando su significado y el mensaje político-propagandístico que muchos de ellos presentan.

No existe ceremonia matrimonial sin ritual, y uno de los más significativos es el llamado *Dextrarum iunctio*, la unión de las manos derechas de ambos cónyuges, gesto que ya se encuentra representado en obras romanas. Así suelen aparecer los nuevos esposos en mosaicos y sarcófagos paleocristianos, miniaturas y tablas medievales y emblemas, grabados, pinturas y esculturas renacentistas y barrocas. No obstante, los retratos matrimoniales aúlicos son más tardíos, integrándose durante el reinado de los Reyes Católicos en composiciones de significado religioso, apareciendo los monarcas como donantes. A partir de Felipe II esta modalidad se fue implantando, insertándose la pareja en retratos de familia, retratos disimulados, retratos dobles o en obras que presentan escenas de la vida cortesana. Otras composiciones describen plásticamente distintos momentos de los esponsales, que son mostradas al público en composiciones efímeras que se disponían en los espacios públicos durante la celebración de la boda.

El matrimonio tiene sus luces y sus sombras, sus bondades y sus peligros, como ya hemos comentado, y así lo exponen los repertorios simbólicos que fueron utilizados por los ar-

tistas para componer sus obras; en retratos alegóricos, programas decorativos o ciclos propagandísticos estas representaciones simbólicas eran plasmadas en lienzos –muchos de ellos realizados como regalo nupcial– o dispuestos en las paredes de los palacios o casas aristocráticas, en los que mostraban composiciones con alegorías que resumían las virtudes que debían adornar a los esposos o advertían de los riesgos que acompañan a la unión conyugal. Entre las imágenes alegóricas más utilizadas se encuentran los instrumentos musicales, que aludían a la armonía y la concordia, y los jardines, lugares ideales en los que se consuma el amor puro frente al voluptuoso. Entre los artistas que se suman a la creación de este tipo de pinturas relativas al matrimonio, los autores del libro hacen, en este capítulo titulado «Representaciones alegóricas, musicales y paisajísticas del matrimonio» una especial referencia a Rubens y al ciclo exaltatorio que realizó para María de Médici.

Si bien la boda se puede considerar una ceremonia íntima, en la que los contrayentes comparten su unión con familia y amigos, en los reinos europeos y virreinos americanos se convierte en un escaparate público, en el que todo estaba diseñado para ensalzar la alianza que se establecía para asegurar la continuidad de la dinastía y exaltar a la monarquía, y por tanto

esta parafernalia tiene que ser vista, vivida y asimilada por la corte y los súbditos que contemplan, atónitos, los fastos que completan la ceremonia de los esponsales. Las ciudades se engalanaban, mostrando su categoría y falseando u ocultando sus deterioros; las arquitecturas de quitaipón –entre las que destacaban los arcos de triunfo– se disponían en calles y plazas con decoraciones simbólicas que felicitaban a los contrayentes, mostrando la lealtad hacia la monarquía, o plasmaban las esperanzas de los súbditos puestas en esa nueva alianza, y las cabalgatas, comitivas, mascaradas, música, baile, fiestas de toros o juegos de cañas arrojaban a los contrayentes y festejaban su unión. No importan los gastos ni los excesos, todo parece poco para conmemorar el acontecimiento. Como testimonio de todas estas celebraciones, quedan las relaciones, que describían pormenorizadamente todo lo ocurrido en la ciudad así como grabados y pinturas que muestran el esplendor de todo lo vivido. Los doctores Rodríguez y Mínguez inciden en estas ideas haciendo un recorrido por los hitos nupciales españoles y europeos en el capítulo «Apoteosis nupciales. La ciudad como espacio de celebración».

En «Muerte y sustitución de la Reina» se analiza uno de los símbolos más representativos de la esposa del monarca, la luna que complementa a su marido, el sol. Este astro se muestra

eclipsado tras su fallecimiento, como se puede comprobar en numerosos jeroglíficos que cubrieron los catafalcos que se erigían en iglesias y catedrales en su honor. Asimismo, el capítulo explica las actitudes ante la muerte de sus esposas de tres monarcas que lloraron con sentimiento su pérdida: Carlos V, Carlos II y Fernando VI.

Finaliza el texto con un epílogo titulado «*Felix Bonaparte nube*», transposición de un popular lema de los Habsburgo «Tú, feliz Austria, cástate», recordando que también en esta época, a pesar de los cambios sociales, culturales y políticos producidos, los matrimonios del militar francés y de los miembros de su familia seguían siendo un ejercicio político. Así la boda de Carlos V e Isabel de Portugal, con la que comienza este libro, y que determinó un punto de partida en los futuros esponsales de los monarcas, príncipes e infantes españoles tiene su parangón en las nupcias del que llegó a ser emperador de los franceses algunos siglos después.

Esta obra es fruto de muchos años de trabajo, en los que Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez, investigadores de gran valía profesional y dilatada producción científica, han completado, de manera magistral, un trabajo riguroso, muy bien documentado, en el que hilvanan una gran cantidad de temas, y también ameno –el rigor no tiene por qué estar reñido con

una lectura placentera y entretenida—. Forma parte de la colección «Biblioteca de Historia del Arte» del CSIC, y debo añadir que el diseño de la mis-

ma es exquisito. Por todo ello admito que estamos de enhorabuena todos los que amamos la cultura, la historia del arte y los libros. ■

- **BIEL IBÁÑEZ, M.^a Pilar, y CUETO ALONSO, Gerardo J. (coords.),** *100 elementos del patrimonio industrial en España*, catálogo de la exposición organizada por The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage, Zaragoza, TICCIH España e Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2011

Ascensión Hernández Martínez
Universidad de Zaragoza



El 22 de marzo de 2011 se inauguraba en la Real Fábrica de Tapices de la Comunidad de Madrid la exposición *100 elementos del patrimonio industrial en España*, organizada por TICCIH Espa-

ña (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage) y comisariada por los profesores M.^a Pilar Biel Ibáñez (Universidad de Zaragoza) y Gerardo J. Cueto Alonso (Universidad de Santander), quienes coordinaron una extensa red de profesionales que han participado en el evento. Esta muestra, que tiene una clara voluntad didáctica para difundir por todo el país el conocimiento y el aprecio del patrimonio industrial español, lleva itinerando por diversas comunidades autónomas desde el año pasado. Hasta la fecha ha sido vista en Zaragoza, Bilbao, Vitoria, Sabe-ro (Castilla y León), Sevilla y Segovia¹.

¹ Más información sobre el itinerario de la exposición puede consultarse en la web: <http://expo100ticcih.blogspot.com/>

Puede decirse que se trata de una iniciativa pionera a nivel nacional, promovida por una institución, TICCIEH España, con la colaboración del Instituto del Patrimonio Cultural de España, que desde 2002, año en el que se fundó la sección española dentro del organismo internacional (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage) creado en Suecia en 1978, ha destacado por su defensa del patrimonio industrial en muchos ámbitos. Entre ellos estimulando el intercambio de información entre investigadores y profesionales, organizando seminarios y congresos, solicitando acciones directas de protección y actuación sobre bienes amenazados o abandonados, editando publicaciones de diverso tipo e instando a la población y a las asociaciones al compromiso con el mismo; destacando entre estas acciones la participación en el Plan Nacional del Patrimonio Industrial y, por último, la organización de la exposición que nos ocupa.

El hecho de que el patrimonio industrial haya sido objeto de un plan de protección a nivel nacional, puesto en marcha en 2000 por el Instituto del Patrimonio Cultural de España (Ministerio de Cultura), pone de manifiesto la relevancia del mismo en el conjunto de los bienes culturales de nuestro país. Una significación que merece como testimonio de los procesos sociales, económicos y tecnológicos experi-

mentados en España desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX; un hecho decisivo, sin el cual es imposible comprender nuestra historia reciente, que refrenda la exposición y el catálogo que la materializa de aquí en adelante. Pero el interés por este patrimonio es relativamente reciente en nuestro país, en torno a los años ochenta del siglo XX, por comparación con el resto de Europa. A pesar de ello, y tal y como muestra todo lo documentado y estudiado hasta el momento, se ha avanzado mucho en su conocimiento, también en su conservación, aunque debamos lamentar algunas pérdidas irremplazables y la situación precaria de algunos bienes que deberían ser objeto inmediato de recuperación.

La exposición contaba con un reto inicial difícil: la selección de 100 elementos representativos de todas las tipologías industriales y de todos los territorios. En aras a una mayor objetividad, el proceso ha sido realizado en colaboración con las Direcciones Generales de Patrimonio de cada una de las comunidades autónomas, que son el conjunto de las diecisiete existentes hoy en España. Para ello (y cito palabras textuales de los comisarios, en su introducción al catálogo): «se han fijado criterios vinculados con la antigüedad del bien, los diversos sectores productivos que definen la industrialización en España, las tipologías arquitectónicas y la relación de

la industria con el territorio, cobrando importancia la figura del paisaje industrial, y el grado de conservación y uso de los mismos, que permite su visita y conocimiento». En relación con esta última cuestión, además de todo el conocimiento que se nos ofrece, esta exposición se acaba convirtiendo en una invitación a pasear, a viajar y descubrir lugares y conjuntos de una belleza insospechada, a menudo suspendidos todavía en el tiempo, como la Real Fábrica de Artillería de Sevilla, las salinas de Añana en Álava, el conjunto urbano-industrial del Nuevo Baztán en Madrid, el paisaje industrial de la Sierra Minera de Cartagena-La Unión, la mina la Jayona en Extremadura; o imponentes construcciones como el Puente Vizcaya (popularmente conocido como Puente Colgante, entre Getxo y Portugalete), la central hidroeléctrica de Grandas de Salime en Asturias, además de edificios tan atractivos como la Fábrica de Cervezas La Zaragoza en la capital aragonesa, el Mercado Central de Abastos de Valencia, la Fábrica Vapor Aymerich, Amat y Jover de Tarra-sa en Barcelona, la Fábrica de Cervezas El Águila de Madrid, los astilleros del Arsenal Militar de Ferrol, la Real Fábrica de Armas de Toledo, la ferrería de San Blas en Sabero (León), entre otros. Una lista de bienes centrados en dos fases de la revolución industrial española: la primera, 1830-1870, y la segunda, 1870-1945.

En cuanto al catálogo, se estructura en dos partes claramente diferenciadas. En la primera se reúnen doce estudios de expertos de diversas disciplinas que analizan el patrimonio industrial en todas sus facetas, desde la identificación y descripción de sus características básicas y peculiaridades en nuestro país (Miguel Ángel Álvarez Areces, Julián Sobrino Simal, Inmaculada Aguilar), incluyendo otras cuestiones relevantes como su catalogación y conservación (M.^a Pilar Biel Ibáñez y Alberto Humanes Bustamante), su estética (Mercedes López García), su musealización (Eusebi Casanelles), las máquinas (Joseph Alabern Valenti) y los paisajes (Linarejos Cruz Pérez), la memoria del trabajo (Juan José Castillo Alonso), los archivos y fuentes documentales (Marina Sanz Carlos e Isabelo Naranjo Naranjo), y el asociacionismo en torno al mismo (Asunción Feliu Torras). La segunda parte recoge, a través de unas pormenorizadas y completas fichas redactas por especialistas de todo el país, los 100 elementos seleccionados en la exposición, término éste (elemento) utilizado para designar bienes del patrimonio industrial de naturaleza diversa: fábricas y almacenes, talleres, bodegas, estaciones, infraestructuras y equipamientos, obras públicas y paisajes industriales. Las fichas contienen no sólo datos concretos respecto a la localización e historia del elemento, sino también un

texto explicativo sobre el mismo en el que se incluyen asimismo referencias a la situación actual, con comentarios alusivos a las restauraciones que hayan podido experimentar. Resulta, además, muy valiosa la aportación de documentos gráficos (planos, fotografías antiguas y actuales), y significativa por el esfuerzo enciclopédico de reunir toda la información posible que se ofrece como un corpus riquísimo no solo para el conocimiento presente, sino para futuras investigaciones. El catálogo se completa con una extensa bibliografía y un útil y fundamental repertorio de recursos disponibles en la web sobre patrimonio industrial en España, elaborados por M.^a Pilar Biel Ibáñez y Gerardo J. Cueto Alonso, como coordinadores científicos de esta muestra.

Creo oportuno señalar, también, el cuidado y sobrio diseño tanto de la exposición como del catálogo, obra del estudio zaragozano Línea Diseño, que hacen de este libro una obra atractiva y fácil de manejar (¡a pesar de sus dimensiones y peso!).

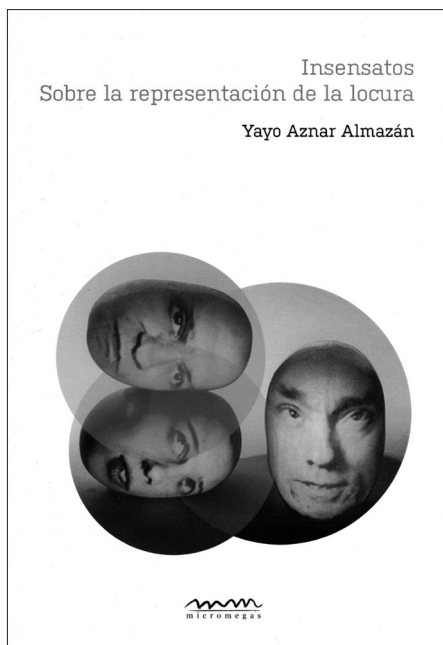
Respecto a los contenidos, la selección de elementos ejemplifica la

amplitud y la variedad de nuestro patrimonio industrial, a la vez que demuestra a la sociedad española la necesidad de protegerlo y difundirlo.

En conclusión, esta monumental obra, por su tamaño y por la relevancia de su contenido, es, sin duda alguna, un hito para la historiografía de la arquitectura industrial en España que deberá ser tomada en cuenta de manera obligada en estudios posteriores. Un trabajo sólido, exhaustivo y riguroso, excepcional para investigadores y público en general, que pone de manifiesto la entidad y la calidad del patrimonio industrial español y, por ello, urge a su protección y defensa más activa a todos los niveles, desde la sensibilización de los ciudadanos de a pie hasta la protección jurídica y física de las entidades y profesionales implicados. Un patrimonio importante porque es depositario de nuestros sueños y, sobre todo, de nuestros logros en el campo del trabajo. Un patrimonio hermoso en su forma física. Un patrimonio útil y rentable, susceptible de formar parte de proyectos de desarrollo local y territorial. Un patrimonio, en suma, del que podemos sentirnos orgullosos. ■

■ **AZNAR ALMAZÁN, Yayo, *Insensatos. Sobre la representación de la locura*, Murcia, Micromegas, 2013**

Jesús López Díaz
UNED



Desde dónde he de escribir, desde la razón o la sinrazón. Me da miedo escribir la palabra *locura*, me produce vértigo, reconozco un precipicio que ya he visitado. Puede parecer un lugar común pero percibo la razón como un espacio frío, hermético, cerrado, en el que se producen procesos científicos visibles, y narrables si se presta la suficiente atención. Sin embargo la sin-

razón (locura, ¡qué palabra! ¡qué estigma!) es un lugar anárquico de tan libre que es, bueno, más que libre incontrolable. La locura «funcional» o «natural», aquella que libera la naturaleza humana hacia un estado de transcendencia, según Fransesc Torres (pp. 40-41) es un primer estadio temporal del que se puede regresar tras llegar a un punto álgido, místico, eyaculador, revolucionario, sadiano... que, claro, puede dejar huellas, heridas, pero que no tiene el olor de la medicina, ni de la enfermedad.

No hay problema, no temáis, cuando llegue el peligro el ejercicio del poder actuará, nos lo ha explicado Foucault una y mil veces. Cuando se entrevea la sombra del miedo, de la norma desbordada, entonces, bajo los principios de la profilaxis y la higiene, el *otro* será controlado..., el problema estalla cuando el otro aparece en el espejo. No mires. Pero siento que los demás me miran, que se dan cuenta.

No sé si debo escribir desde la razón, pero para mí escribir es sinónimo de dolor, siempre he sufrido delante de un folio, me puedo pasar horas mirando la pantalla del ordenador, cons-

truyendo y rasgando mentalmente un muro, una tela de araña, en un ejercicio que por momentos no cabría en las cajitas de la normalidad. Puede que el problema sea que quiero escribir imágenes donde sólo es posible colocar palabras, y mi mente no es capaz de entender la función que debo realizar (las palabras e imágenes siguen caminos diferentes, p. 57). Eterna contradicción entre norma y neurosis tan gráficamente explicada en el *Double Bind* que expusiera el difunto Juan Muñoz en la Tate de Londres (p. 109).

En este intersticio complejo, irrequieto, un poco sombrío, en el que se entra pero en el que la salida no puede encontrarse fácilmente, es donde se mueven los análisis, las reflexiones y los pensamientos de Yayo Aznar al desconstruir y reconstruir los significados que algunas fotografías, obras de arte, películas e instalaciones han mostrado al tratar el tema de la representación de la locura. Y lo hace como siempre con una bibliografía que permite seguir el camino de lo que la autora en los últimos años se ha esforzado en llamar «pensar con las obras» y a cuya didáctica dedica incontables y loables esfuerzos, tanto en sus escritos, sus conferencias o su docencia universitaria.

Desde la orilla de la razón la locura parece devastadora. La lectura de este texto se puede hacer desde varias perspectivas, hay donde elegir, la

clave personal es una de ellas porque es imposible huir de las preguntas éticas y morales que el tema plantea, y porque como dice la autora el hombre mantiene una relación sutil consigo mismo (p. 59) que le obliga, peor, le auto-obliga, a caminar entre la estrechas paredes, cada vez más aunque no lo creamos, de un nuevo relato «objetivo», en el que el cuestionamiento de la verdad (Didi-Huberman) produce una demonizada desesperación. Pero también desde la perspectiva socio-histórica que ha igualado conscientemente el defecto con la maldad, la miseria con la enfermedad, y el estigma con la condición social del individuo.

Y cómo no, hay una provechosa, enjundiosa, lectura política con las referencias tan bien traídas de los conocidos análisis histórico-filosóficos sobre la materia de Foucault, contrastados por las muy actuales interpretaciones de Žižek que nos obligan a mover un poco la alfombra para descubrir todo el polvo y miserias acumuladas y escondidas por las estructuras del poder que, no olvidemos, insiste la autora, son responsables muchas veces de fomentar estas construcciones, sí, construcciones, que sobre la locura se han basado para levantar esa casa jurídico-médica que a ojos del individuo parece tan pulcra, aséptica y civilizada. Despertando de la anestesia con Bück-Morss podremos también hacer que nuestros sentidos entumecidos

y nuestra memoria reprimida (p. 100) sean capaces de mirarse al espejo y descubrir una nueva noción de intimidad como nos sugirió en su momento José Luis Pardo (p. 107).

La posibilidad de reflexionar ante las imágenes apoyados en unos textos bien escogidos se nos queda a veces corta para la labor que nos sugiere la lectura de este texto, pues los retos intelectuales, casi morales, que se nos abren como individuos ante la andanada de expresiones como la de que «el hombre no dispone libremente de sí mismo» (p. 80), sólo pueden incitar a recorrer el mapa de las pasiones humanas (Bodei) para poder evitar que la tormenta (la ciencia meteorológica del ánimo de Spinoza, p. 78) desatada por la incertidumbre, la sinrazón, la locura, se convierta en un sistema de repliegue del que sólo podamos gestionar los miedos, tan fascistas (Benjamin, p. 99), tan impresos a fuego por la saturación icónica.

Qué fascinante esa reflexión de la locura entendida como la comprensión respecto a un único punto de varios posibles (p. 63), qué necesario el cuestionamiento del fracaso del método científico (p. 71), del relato objetivo, quiénes son realmente los que interpretan (Viola), cómo no seguir queriendo descubrir los mecanismos de control..., cómo no querer autodefendernos para conjurar, para sobrevivir o para evitar el trauma.

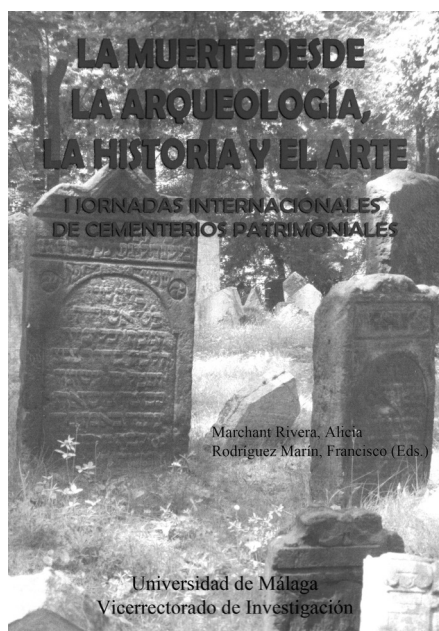
La representación de la locura se convierte en una extraña fisura por la que adentrarnos a un mundo paralelo, latente, que como un espejo que portáramos continuamente nos devolviera una y otra vez los gestos de nuestro rostro, las muecas que no vemos, nuestras expresiones, y nos descubriera por momentos aspectos, gestos, movimientos en nosotros mismos, que no llegamos a reconocer como propios. Para encontrarla hay que perder la cabeza primero, o dejarla olvidada ya. ■

- **MARCHANT RIVERA, Alicia y RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (coords.), *La muerte desde la arqueología, la historia y el arte. I Jornadas Internacionales de Cementerios Patrimoniales, Málaga, UMA-Libros ENCASA, 2013***

Marina Martín Ledesma
Universidad de Málaga

A pesar del carácter tabú que sigue teniendo la muerte en las diversas sociedades humanas, no deja de ser evidente, desde el punto de vista de muchas de las disciplinas que engloba el campo de las humanidades, que, al tiempo, este proceso es el centro de numerosas tradiciones y pueblos, formando parte de los procesos mentales, antropológicos y culturales de los mismos. Estos aspectos culturales no se limitan sólo a los rituales de tipo religioso asociados a los momentos posteriores al deceso y al tratamiento del cuerpo del difunto, sino también a su disposición en los lugares de reposo final, los cementerios.

Existe numerosa bibliografía que trata el tema de la muerte desde un punto de vista científico e investigador. Es novedoso, sin embargo, que una publicación trate el estudio de la misma desde un enfoque multidisciplinar, y centrándose principalmente en los enterramientos, como es el caso del libro que nos ocupa, fruto de las Primeras Jornadas Internacionales de Cementerios Patrimoniales, celebradas en Mála-



ga en octubre de 2011, bajo la dirección académica de Francisco Rodríguez Marín y Alicia Marchant Rivera, pertenecientes a los Departamentos de Historia del Arte y Ciencias y Técnicas Historiográficas, Historia Antigua y Prehistoria de la Universidad de Málaga.

A lo largo de las páginas de esta obra, asistimos al desarrollo de diver-

sas ponencias, a través de las cuales prestigiosos especialistas exponen los resultados de sus investigaciones en sus respectivos campos de trabajo. Así pues, el primer capítulo, presentado por Alfonso Palomo Laburu, está enfocado al estudio de osamentas humanas en yacimientos arqueológicos, analizando la ingente información que estos restos pueden arrojar, como pueden ser edad, sexo, patologías y hábitos alimenticios e higiénicos; en definitiva, una valiosísima información de carácter antropológico. Uno de los puntos claves es, también, el estudio de los marcadores ocupacionales que presentan los huesos; impresiones que se generan en el esqueleto mediante el esfuerzo, y que nos permiten conocer qué tareas llevaban a cabo las poblaciones estudiadas. A continuación, asistimos al recorrido que nos hace el profesor Francisco Javier Rodríguez Barberán, de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, por los espacios de enterramiento, poniendo de relieve tanto su valor arquitectónico como simbólico y patrimonial, así como de espacio público. Posteriormente, la profesora Rosario Camacho Martínez, catedrática de Historia del Arte, presenta un estudio detallado y minucioso sobre los programas iconográficos del Santuario de la Victoria y la Cripta de San Lázaro en Málaga, centrándose en la representación de la Muerte en la

capilla funeraria de los Buenavista, en las pinturas del claustro del convento, y en la mencionada cripta del hospital de San Lázaro. Por su parte, Manuel Ramírez Sánchez, profesor de Ciencias y Técnicas Historiográficas, nos acerca al cementerio inglés de Las Palmas de Gran Canaria y al cementerio protestante de Santa Cruz de Tenerife a través del estudio de sus sepulturas y sus epitafios, aportando gran cantidad de datos sobre sus estados y procesos de conservación, y haciendo hincapié en la necesidad de su puesta en valor.

De gran interés resultan también los procesos de restauración tanto de las Mezquitas Funerarias de la Calle Agua, en Málaga, que formaron parte de una de las necrópolis musulmanas más extensas de Andalucía, como de la escultura de San Miguel arcángel, perteneciente al cementerio de San Miguel, también en Málaga, trabajos que quedan reflejados en sendos capítulos de la obra. Precisamente, asociada a la exposición de la restauración de la figura del arcángel, se produjo, durante el segundo día de las jornadas, una visita guiada a través del citado cementerio, de la mano del profesor Francisco Rodríguez Marín, en la que se exploraron las muchas potencialidades culturales del recinto, así como su historia, y cuyo contenido también se encuentra en el libro.

Novedosa es la aportación de Maria Luisa Yzaguirre Blanes, expresi-

denta de ASCE (Association of Significant Cemeteries in Europe), que nos introduce, a través de la Ruta Europea de Cementerios, en el uso de los cementerios patrimoniales europeos como recurso turístico y como medio de entender nuestra cultura y patrimonio comunes, potenciando de paso la restauración del paisaje funerario y la documentación acerca de estos espacios para abrirlos a los visitantes. En ese sentido, el de la búsqueda de fuentes para entender el patrimonio, se desarrolla la aportación de la profesora Alicia Marchant Rivera, que a través de las fuentes historiográficas que suponen los libros de viajes femeninos del siglo XIX, arroja luz y aporta información sobre el cementerio inglés de Málaga, siendo el lector transportado al momento en que esos textos fueron escritos.

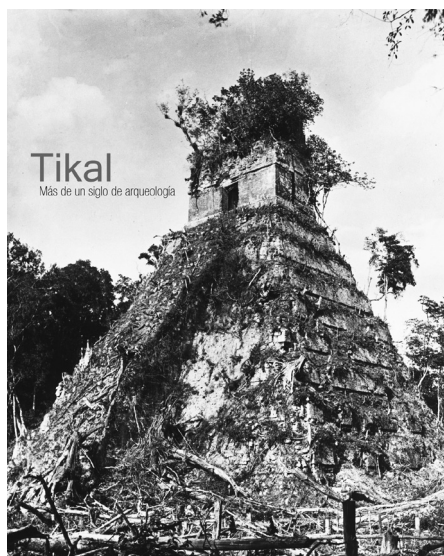
Por último, es digno de mencionar el capítulo que, desde el punto de vista de la arqueología funeraria y la memoria histórica, trata sobre la excavación y estudio minucioso de las fosas de represaliados por el franquismo en el cementerio de San Rafael de Málaga, emotivo por la cercanía en el

tiempo de las circunstancias que dieron lugar a estos enterramientos, y que es presentado por el decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, Sebastián Fernández.

Este libro representa, en suma, el deseo de aunar una serie de enfoques metodológicos y teóricos mediante los cuales estudiar y tratar los distintos aspectos de los espacios de enterramiento, cementerios y tumbas, para que, al confluir, se enriquezcan mutuamente y sirvan para documentar, conservar y dar a conocer el amplio patrimonio que se contiene en ellos, y, asimismo, encarna la voluntad de sentar un precedente a partir del cual se construyan estudios y proyectos que se basen en los cimientos de lo expuesto por los expertos en estas jornadas. El material fotográfico que contiene la obra, que sirve de apoyo a lo expuesto, el apéndice bibliográfico de los diversos capítulos, y el apartado de conclusiones de las jornadas, hacen que sea, además, una obra muy accesible y de gran utilidad tanto para los especialistas como para aquellos que se acerquen por primera vez a la temática de la obra. ■

VIDAL LORENZO, Cristina y MUÑOZ COSME, Gaspar, *Tikal. Más de un siglo de arqueología*, Catálogo de la exposición, Valencia, Universitat de València, 2012

Maite Méndez Baiges
Universidad de Málaga



Este volumen es el catálogo de una exposición que se inauguró en el Museo de Estelas de Tikal el 21 de diciembre de 2012, y en la que se nos presenta la historia de los procesos de exploración, excavación y restauración de la ciudad maya de Tikal que han tenido lugar desde su redescubrimiento en 1848 hasta nuestros días, desde una visión cronológica y gráfica. Es un singular viaje de más de siglo y me-

dio de imágenes sobre la espectacular y fascinante ciudad de Tikal en el Petén guatemalteco. Esta ciudad es uno de los mayores exponentes de la cultura maya, habiendo sido incluido por Unesco en la Lista de Patrimonio Mundial en 1979, por sus valores culturales y naturales.

Los comisarios de la exposición y autores del catálogo son Cristina Vidal Lorenzo y Gaspar Muñoz Cosme, arqueóloga y arquitecto y profesores universitarios, expertos en cultura maya que trabajaron en la investigación y restauración de los grandes Templos de Tikal en los años noventa.

La descripción gráfica, mediante excelentes fotografías procedentes del Museo Peabody de la Universidad de Harvard, del Museo Británico de Londres y del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA) de La Antigua, Guatemala, de las exploraciones llevadas a cabo a finales del siglo XIX por aventureros y eruditos como Alfred Maudslay o Teobert Maler, nos permite contemplar unas fascinantes imágenes de los grandes templos de Tikal que vuelven a la

vida pública después de un milenio de abandono.

Años más tarde, en 1956, se iniciaban los trabajos del Museo de la Universidad de Pennsylvania y con ellos se inauguraba una importante etapa de intervención arqueológica que hizo de Tikal uno de los primeros ejemplos en América de una rigurosa investigación científica de una capital precolombina. Las imágenes de gran calidad, aportadas por el Museo de la Universidad de Pennsylvania, permiten contemplar las diferentes intervenciones y procesos de investigación que se realizaron entonces.

Tras el final de esa etapa se puede seguir el proceso seguido por las investigaciones realizadas por investigadores guatemaltecos a través del Proyecto Nacional Tikal, especialmen-

te en la zona denominada Mundo Perdido, una de las más antiguas de Tikal, y su entorno inmediato.

A principios de los años noventa se inició un proyecto conjunto de Guatemala y España para la restauración del Templo I Gran Jaguar que, tras tres décadas desde la intervención de la Universidad de Pennsylvania, presentaba algunos deterioros que precisaban su restauración. Posteriormente, este acuerdo se extendió para la investigación y restauración del Templo V y para la intervención y restauración de la Plaza de los Siete Templos, actuaciones que finalizaron en el año 2010. Con ello se cerraba una larga etapa de colaboración de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo en esta espléndida ciudad de Tikal. ■

AZNAR, Yato Y MARTÍNEZ, Pablo (eds.), *Arte actual. Lecturas para un espectador inquieto*, Madrid, CA2M, 2013

Carlos Miranda
Universidad de Málaga



La transformación de la función social del museo actual es un debate que responde a evidentes necesidades de canalización de las modificaciones que le exige hoy el propio contexto sociocultural en el que se inscribe, lo cual implica de modo particular a esa institución cuya identidad proviene precisamente de esta condición: el centro de arte contemporáneo. El CA2M, bajo la batuta de

Ferran Barenblit desde su fundación en 2008, viene prestando especial atención a esta dimensión mediadora que se le presupone, para lo cual despliega todo un rico aparato de actividades de las cuales la publicación que aquí me ocupa no es sino un fruto más, si bien especialmente apetitoso, permítaseme la expresión. Por tanto, se entenderá que ante todo celebre que nos encontremos ante un libro eminentemente *divulgativo*—cuya excelencia redime la tan habitual noción peyorativa del calificativo—, destinado a una labor didáctica y de acercamiento del arte contemporáneo—de hecho, al plano del arte contemporáneo que más se reconoce implicado en la existencia social— a los lectores que tengan a bien *hacer uso* del volumen. Porque, en efecto, en estricta coherencia con este planteamiento formativo de la publicación, ésta, más que simplemente leerse, *se usa*, puede atravesarse de muchos modos, según la estructura polimórfica que lo constituye... Pues otro de los aspectos diferenciales de este libro es su carácter de obra *editorial*. La profesora Yayo Aznar y el responsable de Educación de CA2M y también profesor Pablo Martínez han

compuesto un muy eficaz artefacto con forma de libro que me permito aventurar está llamado a ser empleado como recurrente *manual* de introducción al arte contemporáneo por, al menos, los distintos Departamentos de Historia del Arte y Facultades de Bellas Artes del país. El libro aporta un conjunto magnífico de materiales inéditos que sobre todo provienen de la labor didáctica que el CA2M desarrolla desde su fundación, entre otros y especialmente de los ciclos de introducción al arte actual titulados «Pero, ¿esto es arte?», en clara cita-apropiación del título del, en el sentido que apuntaba, muy «manualizado» libro homónimo de Cynthia Freeland. Sin embargo, estas *Lecturas para un espectador inquieto*, en vez de adoptar el clásico formato lineal de recopilatorio de ponencias o artículos, modulan una muy abierta propuesta de acercamiento a los diversos planos y voces que las componen: entradas terminológicas, textos visuales, entrevistas, textos teóricos tanto de ensayistas como de artistas –con sus muy jugosas bibliografías–, e incluso una intervención artística se conjugan para propiciar un amplio abanico de posibilidades de lectura de los contenidos, sin por ello dejar de aparecer como una tan coherente como interesante totalidad que denota la seria labor editorial a que hacía referencia. Así, son cinco las columnas en las que hábilmente se apoyan esos distintos contenidos que se nos ofrecen, a

modo de sendas propuestas temáticas que, si bien no obvian sus correspondientes interrelaciones, permiten un ordenamiento lógico y, sobre todo, muy comprensible, de la rica diversidad que despliegan, a razón de entre tres y cuatro textos (trufados de los citados *inputs* terminológicos), una sucesión de imágenes de obras, y entre una y dos baterías de preguntas a cinco artistas por cada uno de tales capítulos.

El primer bloque, titulado «Los lugares del espectador», desgrana en tres textos la ubicación del sujeto espectador en nuestro tiempo. Aquí, la profesora Aurora Fernández Polanco aporta al trazado de la actualidad de la figura una genealogía de la misma, que viene a situarla en sus modificaciones y desplazamientos históricos hasta el presente, desde unos planteamientos de análisis historiográfico y estético que se apoyan en numerosas obras concretas para ello. Es de agradecer, en tal sentido, este esfuerzo ilustrativo que aquí nos regala Fernández Polanco para hacer ver el constante cuestionamiento de que es objeto, desde las propias obras, la clásica actitud «contemplativa» del espectador. Un presupuesto éste, sin embargo, demasiado recurrente cuando la pasividad que se le atribuye –y éste quizá sea uno de los aspectos menos destacables de este magnífico libro– sólo atiende a un cierto plano de la modernidad, obviando razones de la misma que provocan ac-

titudes tan *activas* como las que muy inteligentemente expone Dora García en su pequeño pero muy efectivo texto, que viene a mostrar, una vez más, el afilado tino que la mirada *desde la producción* es capaz de proyectar sobre la teoría cuando se le pregunta. La artista, sin citarlos, no reclama sino la tradición de una obra «resistente» como la que enunciase Adorno, o un proceso de «desreconocimiento» según nos lo explicara Rubert de Ventós: obras que *nos extrañen*, que nos permitan inventarnos modos de preguntar(nos) porque, de entrada, no se corresponden con nuestras expectativas respecto a lo que una obra de arte «debe ser». El último texto escrito del capítulo –quizás, a mi entender, demasiado específico para el tipo de libro en que se incluye, si bien ello también subraya la diversidad de enfoques respecto al espectador como fenómeno– es dedicado por la cineasta y escritora Hito Steyerl a establecer una mini-tratado de historia de la abolición de la perspectiva monofocal –y del horizonte y el suelo que ésta implica– a favor de la multiplicidad de modos de recepción y montaje del presente que, desde su muy *imaginante* razonamiento, viene a contarnos la disolución del sujeto (fuerte) moderno en el (débil) posmoderno mediante la metáfora de una caída sin fin. Una crisis del sujeto que, en la línea de naturales cruces temáticos que adelantaba anteriormente, viene a relacionar este

primer bloque con el segundo, el cual, bajo el epígrafe «Del control a la crisis y vuelta a empezar», nos presenta tres textos que inciden, desde distintos prismas, en el cuestionamiento de ese sujeto que trazara la Ilustración. Así, la propia Yayo Aznar nos acerca, con especial pericia hermenéutica, a las circunstancias que definen esta figura en la contemporaneidad, trazando un «retrato» de la misma marcado por los mecanismos de control estructural que definen, sobre todo, la propia interioridad, y subrayando el tremendo vínculo entre disciplina y subjetivación. Y si ya no tenemos tanto un mundo en el que mirarnos como un mundo que se mira en nosotros, resulta muy reveladora la visión que aporta Francesc Torres respecto a la simbiosis entre el delirio colectivo y el individual, apoyada en una magistral exégesis de dos significativas piezas suyas que tratan precisamente la relación de trascendencia e irracionalidad que caracteriza, por ejemplo, cualquier revolución. Como en otro orden, aunque perfectamente análogo a éste, cuestiona la investigadora del CSIC Nike Fakiner, en el tercer texto de este capítulo del libro, las pretendidas diferencias de la cultura científica y la artística en un presente aún deudor de las clasificaciones disciplinares de la modernidad, *haciendo uso* para ello, en el más estricto sentido de la expresión, de la obra de Damien Hirst para analizar sus estrategias de simultánea

puesta en escena de dos órdenes tradicionalmente antagónicos de mensajes.

Precisamente de la problematización de las disciplinas surge la necesaria cuestión a la categoría de autonomía del arte que, en realidad, late con fuerza bajo todos los planteamientos que acoge este libro, aunque es en la tercera columna del mismo donde se hace explícita, por lo cual, supongo que citando la célebre Documenta X, los editores la han titulado «Sobre políticas y poéticas». Es así que su excelente primer texto, a cargo de Pablo Martínez, no podía sino abordar la capacidad –y necesidad– política del arte, una cuestión clásica cuya tremenda actualidad queda establecida con especial brillantez estructural en este artículo que, a través del análisis aplicado de diferentes casos de representaciones artísticas y/o políticas, atiende a la cuestión tanto dentro de la institución arte como en la esfera pública. Una *ubicación* de la manifestación artística como acto político cuya efectividad crítica deviene en razón estética y que permite el estudio de distintas estrategias de representación como intervención social, e incluso valorando en este sentido la operatividad de la no representación. Utilidad, operatividad, efectividad... son parámetros de valoración de un tipo de arte que Tania Bruguera define, defiende y reclama en el campo de la micropolítica, a modo de manifiesto, en un contundente texto sobre el Arte Útil que lo entien-

de totalmente disuelto en la sociedad y su cotidianeidad. También el historiador y crítico Jaime Vindel sitúa el arte en el plano de su utilidad social, en su caso mediante un recorrido por distintos movimientos y momentos de la acción estética como lucha política contra la dictadura argentina y como posterior proceso de recuperación de la memoria histórica de aquel país. Este bloque se cierra con el esfuerzo restaurador no ya del pasado, sino del más inmediato presente que constituye el trabajo de María Ruido, que nos regala, en uno de los más brillantes textos de este libro, una tan lúcida como reveladora reflexión desde el campo de la crítica representacional –de hecho, lo hace mediante un recorrido por la que ella practica con sus propias obras– acerca de los modos y mecanismos de generación y clausura de realidad que se nos imponen. Curiosamente, concluyendo con otra apelación a la *falta de representación* como estrategia de antagonismo político efectivo.

«En torno al género y el sexo» es el cuarto bloque de contenidos que se nos presenta, con tres textos que atienden al empleo del cuerpo como campo de representación. Lo abre el profesor Juan Vicente Aliaga con un texto en el que nos propone una cartografía histórica en torno a las representaciones y funciones del papel social del género a lo largo del siglo XX, atendiendo para ello a la vida y obra de diversos

personajes que ilustran perfectamente una cronología de la disidencia sexual hasta la actualidad. Un caso concreto de ello es, por otro lado, el que narra la socióloga Fernanda Carvajal en su recorrido descriptivo por la obra de Las Yeguas del Apocalipsis, grupo disidente chileno que a partir de los estertores de la dictadura de Pinochet desarrolló su trabajo durante casi una década en términos muy liminares respecto a la institución y a la identificación disciplinar de sus representaciones. Por último, el capítulo se completa con el concienzudo estudio que, partiendo de *La destrucción del padre* (1974), desarrolla la profesora María Cunillera sobre la relación que establecen el cuerpo y la historia íntima en la obra, tanto textual como objetual, de Louise Bourgeois. A continuación de estas tan diversas miradas e interpretaciones de la intimidad como espacio de lucha, el horizonte temático se abre a la geneología cultural de la descolonización, que, bajo el epígrafe «Un mundo sin periferias», traza el quinto y último capítulo del libro. Es iniciado con honores por un muy fundamentado trabajo de María Iñigo, que traza perfectamente una revisión histórica de la modernidad desde la iluminación de las carencias y ocultaciones que, precisamente, la cuestión colonial implica, y haciéndolo a modo de sintomatología de nuestro presente más patente. Así, de modo bien significativo, se centra en el estudio de un concepto

básico para las representaciones coloniales y poscoloniales: el estereotipo. Tan significativo que es a su interrupción a lo que se dedican los dos artistas que aportan sendos textos a continuación, Pedro Lasch y Rogelio López Cuenca, reclamando ambos, si bien desde niveles de deconstrucción retórica diferentes, una efectiva descolonización de las representaciones. Así, Lasch nos ofrece catorce de sus obras específicas acompañadas de otras tantas sentencias o conclusiones sobre la estética descolonial, serie que funciona perfectamente como manifiesto al respecto. López Cuenca, sin embargo, prefiere centrarse en nuestra propia identidad española como nido de estereotipos intachablemente naturalizados, síntomas tanto de la persistencia de una lógica colonial en nuestra historia reciente como de su continuidad en el presente, y lo hace a través de un recorrido por dos trabajos en los que ha tratado de forma clara el tema: *El paraiso es de los extraños* (1999-actualidad) y *Saharawhy* (2012). Resulta, como es habitual en su caso, particularmente inquietante el tragicómico empleo de la ironía que utiliza en esa interrupción del estereotipo que, precisamente, reclamaba el texto de María Iñigo.

No se cierra aquí, no obstante, el volumen, pues he de insistir en la estructura a modo de *rayuela* que lo compone, y que, como indicaba al principio, intercala la publicación con cinco blo-

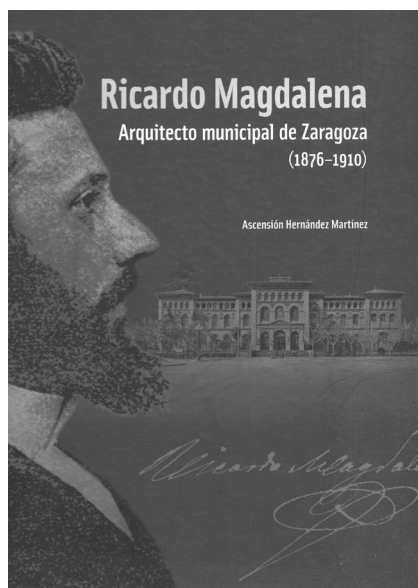
ques de preguntas sobre la relación de arte y público a los artistas Patricia Esquivias, Esther Ferrer, Wilfredo Prieto, Valcárcel Medina y Eulàlia Valldosera, algunas de cuyas respuestas sorprenderán al lector. Asimismo, el trabajo de glosario que también trufa todo el volumen me parece en especial procedente, pues en muchos casos atiende a conceptos habitualmente demasiado

sobreentendidos, y la correcta concreción de los mismos que aquí se aporta vuelve a subrayar el coherente sentido divulgativo del mismo. Un libro, pues, más que recomendable para cualquiera que entienda el arte como un modo de comunicación activa, como herramienta de pensamiento crítico, y se reconozca, por tanto, en ese *espectador inquieto* que le da título. ■

■ **HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, Ricardo Magdalena. *Arquitecto municipal de Zaragoza (1876-1910), Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Ayuntamiento de Zaragoza, 2012***

Javier Ordóñez Vergara
Universidad de Málaga

Esta nueva monografía de la profesora Ascensión Martínez aborda la obra de Ricardo Magdalena, una figura señera de la arquitectura en la España de la Restauración y el *fin de siglo*, que dejó una huella indeleble en la configuración urbana de Zaragoza desde su cargo como arquitecto municipal entre 1879 y 1910, haciendo de ella una población representativa –en gran medida a consecuencia de su trabajo– de muchos de los aspectos que caracterizan la transición de la ciudad Antiguo Régimen a la Modernidad. Además, en el ámbito de la arquitectura oficial, Ri-



cardo Magdalena estuvo a cargo de la Oficina de Construcciones Civiles del Ministerio de Fomento con sede en Zaragoza. También destacó en el ejercicio libre de la profesión como arquitecto de proyectos para particulares, y en la docencia como profesor y director de la Escuela de Artes y Oficios.

La publicación viene avalada por la Institución Fernando el Católico, que tanto se ha destacado en su apoyo a la investigación en el campo de las Humanidades en Aragón, como se pone de manifiesto una vez más con la aparición de este libro, a cuya magnífica edición ha contribuido sin duda su diseño gráfico (a cargo del diseñador Víctor Lahuerta), a tono con el planteamiento tan cuidado en la estructura y el desarrollo del texto.

Pero al margen de unos aspectos formales tan brillantemente resueltos, el principal motivo para felicitarnos por la aparición de esta publicación es el exhaustivo análisis que realiza su autora acerca de la determinante contribución de Ricardo Magdalena a la renovación urbanística y arquitectónica experimentada por Zaragoza, característica no sólo de su ciudad sino también de tantas otras que vivieron cambios decisivos e importantes mejoras a lo largo de las décadas en torno a 1900, expresivos de las pautas dominantes para estos procesos en el panorama urbano de la Europa del momento, a saber: la reforma y me-

jora interior, el ensanche burgués, la mejora en materia de saneamiento, la edificación pública municipal y la correspondiente dotación de equipamientos para el abastecimiento, la beneficencia y la enseñanza, el ornato y el mobiliario urbano, la jardinería pública y la contribución de los particulares al desarrollo de la edificación urbana.

La valoración de la personalidad y de la ingente actividad profesional de R. Magdalena, analizada a través de un recorrido por los diferentes contextos en los que se articula el fenómeno constructivo de la ciudad y sus principales infraestructuras y dotaciones durante el periodo mencionado, no podría haberse resuelto sin la exhaustiva labor de investigación que la autora ha realizado y que evidencia el volumen de documentación –textual y gráfica– volcada en la publicación, procedente tanto de archivo como de prensa y revistas especializadas. Más aún considerando que esta documentación referenciada o reproducida en el libro no es apenas más que una pequeña porción de la manejada, tras llevar a cabo una imprescindible labor de selección y crítica propia de un trabajo que trasciende lo académico y que tiene la voluntad de dar a conocer a un público más amplio la trascendencia de la aportación arquitectónica de R. Magdalena y, por extensión, referenciar su contexto histórico y artístico.

Especialmente reseñable nos parece el realce con el que el análisis de la autora evidencia por qué la contribución de este arquitecto resulta tan interesante en la configuración de una ciudad a caballo entre los siglos XIX y XX, y tan valiosa igualmente en cuanto a la consideración de la arquitectura como una actividad que al tiempo es reflejo y modeladora de las estructuras socioeconómicas, de los modos de vida, e incluso del pensamiento y las formas de expresión dominantes en la época. Y en este sentido, a través de la estructura del libro, se destacan especialmente tres ámbitos temáticos:

- Uno aborda el papel que en el desarrollo urbano tuvo la celebración de eventos como las exposiciones, que conjugan la ocasión de celebrar una conmemoración determinada con la voluntad de aprovechar una cierta coyuntura para impulsar la actividad económica y contribuir a la mejora urbana; es el caso de los terrenos y edificios proyectados para albergar la Exposición Hispano-Francesa de 1908, aunque algunos de ellos tuvieran un carácter efímero propio de este tipo de celebraciones.
- Otro es su contribución a la conservación del patrimonio monumental, abordando la autora en este sentido el análisis de los diferentes proyectos de restauración desarrollados por Magdalena en importantes edificios históricos, no solo de la ciudad sino también

del resto de la geografía aragonesa como es el caso –entre otros– de S. Pedro el Viejo en Huesca; y ello al margen de que las corrientes de restauración dominantes entonces empujaron al arquitecto hacia actitudes fundamentalmente reconstructivas y muy próximas a la *restauración de fantasía*, que si bien hoy no resultan asumibles como práctica general, no dejan de tener un enorme interés desde el punto de vista crítico e histórico.

- El tercero es la responsabilidad que ostenta Magdalena en la transformación y desarrollo de la arquitectura contemporánea aragonesa, que entra de su mano en una nueva etapa caracterizada por una extraordinaria monumentalidad y por la relectura e interpretación que el arquitecto hizo de los códigos que han caracterizado la arquitectura histórica aragonesa (como la constante mudéjar, patentizada en el uso del ladrillo y de muchos de sus motivos formales reinterpretados en clave historicista, de una manera análoga a lo que ocurre con la consabida referencia a lo renacentista convertida en estilema), pero también por la introducción de las nuevas corrientes artísticas propias del momento, caso del Modernismo o el Secesionismo... En este sentido, R. Magdalena constituye una figura única, algo que salta a la vista en edificios como –entre otros– las Facultades de Medicina y Ciencias (actual Paraninfo), el Museo de Bellas Artes o el Ma-

tadero Municipal (construido en origen como sede de la Exposición Aragonesa de 1885), que sorprenden por su magnitud y excelente resolución en comparación con lo que se había venido haciendo a lo largo del s. XIX, y que forman hoy parte destacada del patrimonio arquitectónico de la ciudad.

En definitiva, este libro constituye un estudio definitivo –por lo exhaustivo de la documentación y lo metodológicamente riguroso de la investigación– en lo que a la obra de Ricardo Magdalena se refiere, sin duda uno de los arquitectos más afamados y prolíficos de su tiempo según reconocieron otras importantes figuras de la arquitectura española del momento como E. Repullés y Vargas –cuyo testimonio recoge la autora–. Gracias a este trabajo se destierran definitivamente algunas visiones mediatizadas y faltas de objetividad que en ocasiones se han proyectado acerca de su producción. Además, se clarifica la responsabilidad del arquitecto zaragozano en muchas obras de discutida autoría hasta el momento. Pero por encima de todo destaca el hecho de cómo este libro consigue sintetizar y exponer las claves que permiten al lector entender los principales fenómenos que caracterizan los diferentes ámbitos relacionados con el planeamiento y la edificación de fines del s. XIX.

Y es que, al tiempo que la figura de Ricardo Magdalena va quedando

netamente definida en su alcance y producción concreta a lo largo de los capítulos del libro, el estudio va mucho más allá de este propósito específico consiguiendo definir las pulsiones de las ciudades de su tiempo y la naturaleza social y económica de éstas, la formación del arquitecto y sus relaciones con el arte –tan ecléctico y academista– de la época (en particular aquel en conexión con el diseño y las artes industriales), la confluencia de los intereses propagandísticos por parte de los poderes públicos y las clases acomodadas (tan evidentes en las obras relacionadas –entre otras manifestaciones– con la arquitectura efímera), el objetivo de satisfacer las necesidades cotidianas a través de la llamada arquitectura práctica, y, en suma, porqué y cómo evolucionaron nuestras ciudades para dar sentido y acogida a las formas de vida, relación, producción y reproducción social que en gran parte son la base de la ciudad actual.

Razones todas ellas que hacen de esta obra una referencia imprescindible en el estudio de la arquitectura española desarrollada en torno a 1900, especialmente en el marco institucional de una de las grandes capitales –y una de las pocas de interior– que se conforman urbanística y arquitectónicamente precisamente entonces a través de la interpretación que de su papel y necesidades hacen figuras de la talla de Ricardo Magdalena. ■

■ **RODRÍGUEZ LLERA, Ramón, *Japón en Occidente. Arquitecturas y paisajes del imaginario japonés, del exotismo a la modernidad*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013**

Valeriano Sierra Morillo
Universidad de Valladolid

El viaje que nos propone Ramón Rodríguez Llera a través de las relaciones entre la arquitectura occidental y la japonesa se nos presenta con la engañosa apariencia de una mirada al despertar del Japón moderno, nacido de la renovación Meiji. No es la única trampa que el desbordante texto esconde tras su ambigua linealidad expositiva. En efecto, la prosa burbujeante con la que nos deleita el autor nos narra de forma exhaustiva y profusamente documentada el camino que recorre el país del Sol Naciente y, particularmente su arquitectura, en los últimos ciento cincuenta años. Sin embargo, en realidad, sobre la urdimbre del despertar político, económico y, por supuesto, arquitectónico de Japón, se teje de forma larvada una sorprendente y novedosa relectura de los orígenes de la modernidad.

A lo largo del texto, sobrevuela la inquietante sospecha de que la influencia de Oriente, su filosofía, su arte, su singular idiosincrasia vital y, particularmente, su arquitectura tradicional, tiene un papel mucho más relevante y significativo en la eclosión del Movimiento Moderno de lo que desde



nuestro natural egocentrismo europeo cabría imaginar.

El ensayo no se pliega, por tanto, a reiterar las consabidas claves del relato oficial de la modernidad, sino que nos descubre, a través del complejo cruce de miradas entre Oriente y Occidente, que detrás de la inicial fascinación por el exotismo japonésista de finales de siglo se produce un profundo terremoto en el arte y, en particular, en la arquitectura occidental, cuyo epicentro podríamos localizar genéricamente en el efervescente Berlín de entreguerras, pero cuya energía renovadora, y esta es la

tesis, tiene un importante foco al borde de la abisal fosa histórica de Japón, sobre el que el autor fija su mirada.

El «japonesismo» se introduce en Europa y América como moda pasajera vinculada fundamentalmente al consumo de artesanías y artes decorativas, apoyado por el éxito reiterado de las representaciones de Japón en las sucesivas exposiciones internacionales. Como estilo de moda, redecó con muebles lacados, exquisitas cerámicas y biombos orientalistas los mejores salones y comedores del momento, como la *Peacock Room* diseñada por Whistler para un adinerado naviero de Liverpool. Sedujo a pintores de la talla de Klimt, Van Gogh o Matisse convirtiéndolos en intérpretes, cuando no en simples copistas, de los populares *ukiyo*es. Cautivó a escritores como Oscar Wilde y envolvió con vistosos quimonos de seda a las mujeres más rompedoras de la época, mutándolas temporalmente en falsas *geisas*, para mayor deleite de sus ricos amantes. Pero también, y este es uno de los descubrimientos que nos relata Ramón Rodríguez Llera, fascinó a los renovadores europeos del arte por la vía de la artesanía y la recuperación de los oficios, que en el Japón de finales de siglo todavía no se habían perdido. Morris y su fundación Arts & Crafts encontrarán en las manufacturas tradicionales, en la arquitectura y sobre todo en la estructura de producción ar-

tesanal el modelo que desearían recuperar para Europa.

Pero en paralelo a esta influencia formalista ligada a las artes decorativas y a sus sistemas productivos el texto da cuenta de un trasvase de información mucho más profundo sobre la esencia de la cultura japonesa que va a insuflar nuevos aires y vías de escape al enconado debate arquitectónico que se libra en Occidente en torno al cambio de siglo. Inicialmente, los formalismos orientalistas contribuyen activamente a la creación de los nuevos estilos sustitutivos de los caducos lenguajes historicistas, germinando en las diferentes variantes modernistas e incluso siendo protagonistas esenciales en la configuración de algunas de sus tendencias más rompedoras. Este es el caso del *Art Déco* y su versión más japonesizante, encarnada por la obra de Mackintosh y localizada casualmente en Glasgow, puerto clave en la llegada de mercancías desde Oriente.

Sin embargo, esta primera influencia epidérmica dará paso a replanteamientos más profundos que afectarán a la esencia misma de la propia arquitectura, como es el protagonizado por Wright y su papel esencial en la reformulación neoplasticista europea. La corriente neoplástica constituye uno de los ejes fundamentales sobre los que pivota la modernidad, pero su referente primigenio, esencialmente japonés, sólo será descubierto más

tarde cuando los arquitectos europeos conozcan de primera mano y en directo la arquitectura tradicional japonesa.

De este descubrimiento nace la sorpresa, verdadero núcleo duro de este ensayo, de que las conquistas por las que, con ardor juvenil y pasión revolucionaria pelea el Movimiento Moderno, son un logro madurado a lo largo del tiempo y alcanzado de forma natural por la arquitectura tradicional japonesa. En este sentido, la sorpresa es doble porque ambos protagonistas, Oriente y Occidente, se redescubren con recelo reflejados cada uno en la mirada del otro.

La villa Katsura, el conjunto templatario de Ise o el jardín seco de Ryoanji se confirman como los espejos reversibles de referencia en los que tanto Occidente como Oriente reconocen las claves de la modernidad, aunque sus respectivas miradas no coincidan o sean a veces estratégicamente contrapuestas. Los pioneros de la más rabiosa modernidad europea, con Taut a la cabeza (estancia entre 1933 y 1936) y, más tarde, con Gropius (1954), se asombrarán con perplejidad de que la arquitectura japonesa resume de manera magistral las aspiraciones más profundas y el ideario más revolucionario que ellos encarnan: «Querido Corbu: todo por lo que hemos luchado tiene su paralelo en la antigua cultura japonesa», escribe Gropius desde el jardín de Ryoanji. Del mismo modo que los defensores de la

tradición arquitectónica nipona, opuestos a la imparable contaminación foránea, encuentran en esta lectura la coartada perfecta para su ideológica lucha contrarrevolucionaria.

Pero la aparente simplicidad del argumento esconde también otra trampa sutil que el autor nos desvela con irónica sagacidad: no todas las miradas desde Occidente son tan limpias y agradecidas como la de Taut, ni las lecturas hechas desde dentro son tan progresistas como las de Tetsuto Yoshida, verdadero embajador y difusor de la arquitectura japonesa en Europa.

Un ejemplo de ello, en el que el texto incide especialmente, es la actitud interesadamente confusa de Wright ante el descubrimiento de la arquitectura japonesa, en la que el papel de los «mundos flotantes» que recrean los *uki-yoes*, como referencia formal evidente de sus revolucionarias arquitecturas de la pradera, queda velado y en segundo plano frente a la elaborada recreación biográfica como creador y protagonista de su propio estilo. Sólo al final reconocerá en su autobiografía la deuda que su obra tiene con la arquitectura japonesa: «Más tarde encontré que el arte y la arquitectura del Japón tenían realmente carácter orgánico».

Otro ejemplo igualmente significativo es la actitud displicente que Le Corbusier manifiesta frente a la arquitectura japonesa, explícita en su apresurado paso «de perfil» por el país en

1955, en contraste con la idolatría que le profesaban las nuevas generaciones de arquitectos nipones. Quizá se quedó estupefacto al comprobar, como ya le adelantara por carta postal su amigo Gropius, que la arquitectura tradicional japonesa ya cumplía desde siempre, a la perfección y sin apenas esfuerzo, la mayoría de los cinco puntos que él se empeñaba frenéticamente en inculcar a la arquitectura de su tiempo.

En la otra orilla, la manipulación que desde el poder imperialista y autoritario domina el Japón en el periodo previo al conflicto mundial utiliza políticamente el argumento de la modernidad implícita de la tradición para justificar las arquitecturas oficiales, definidas por el autor como de «basamento y corona imperial», que no son más que el reflejo arquitectónico de la propia atrofia militarista del régimen, en paralelo con el clasicismo retórico impuesto en Europa por los regímenes totalitarios en la década de los treinta.

Sin embargo el texto nos demuestra que estas particulares actitudes no son generalizables, aunque sí son significativas por el decisivo papel de sus protagonistas en esta historia: el de Wright como verdadero pionero del descubrimiento y difusión de la modernidad a través de su magistral aunque tácita lectura de la arquitectura japonesa; y por supuesto el de Le Corbusier que, en sentido contrario, es la punta de lanza de la introducción del Movimien-

to Moderno en Japón a través de los colaboradores nipones que trabajaron desinteresadamente en su estudio y regresaron con la modernidad germinada en sus cartapacios.

En Occidente la onda expansiva de la influencia de Japón, iniciada como una moda exótica pasajera, pero mantenida y ampliada por las constantes publicaciones, intercambios y visitas cruzadas le permite rastrear las evidencias en la mayoría de los arquitectos que protagonizan la modernidad e incluso la contemporaneidad. Desfilan por este puente que el ensayo tiende entre ambas orillas, además de los pioneros como Muthesius o los ya mencionados Taut y Gropius, los maestros Wright y Le Corbusier, con mención especial al protagonismo de sus respectivos colaboradores, Antonin Raymond y Charlotte Perriand. Pero no sólo están presentes en el texto los padres de la modernidad, incluidos Mies van der Rohe o Alvar Aalto, sino también la segunda y tercera generación de arquitectos europeos y americanos que siguen su estela. La saga nórdica, iniciada por Aalto, cuya relación con la naturaleza y en especial con la madera como elemento de construcción, la emparenta necesariamente con Japón, está representada por J. Utzon y Sverre Fehn y continuada por Reima y Reilli Pietilä, y por Heikki y Kaija Siren.

Del mismo modo que, al otro lado del Atlántico, la estela de Wright y de

los hermanos Greene generará un particular y atípico foco de influencia japonesa localizado en California cuyo protagonista más reconocido será Richard Neutra y que tendrá en las *Case Study Houses* una versión tecnológica de la tradición residencial nipona. El texto alcanza a rastrear la influencia de Japón en la obra inicial de Álvaro Siza, e incluso en la de Juan Navarro Baldeweg, de quien el autor tiene en prensa un libro que la desarrolla en profundidad.

En sentido inverso y bajo el subtítulo «del exotismo a la modernidad» se cobijaría la otra cara de este ensayo, la evolución de la arquitectura japonesa bajo la influencia de Occidente. También en este caso el texto se camufla con la apariencia engañosa de una historia lineal de la arquitectura moderna nipona, donde la urdimbre base es el devenir de obras y autores jalonado de estilos y de influencias. Sin embargo, lo que realmente interesa al autor es poner de manifiesto la pugna entre la tradición nacional y la modernidad foránea, que late como bajo continuo en todo el proceso histórico, y que sigue tan vigente en la actualidad como en los orígenes de la revolución Meiji. Esta última conclusión nos la demuestra en los dos capítulos finales del libro, el que dedica a las redefiniciones contemporáneas de la tradición y el que cierra el texto desvelando la permanencia de la histórica lucha en la casa de te, paradigma vivo de la arquitectura tradicional japonesa.

Tampoco escapa a la mirada inquisitiva del autor el objetivo último de esta batalla que aún hoy se libra en la arquitectura japonesa y que resume en las primeras páginas del texto con estas palabras: «Sobre una base de necesidades perentorias, el Japón Meiji iba asumiendo las excelencias de la dualidad, el apasionante reto de la imitación como requisito para alcanzar la equidad y de ésta como condición en el camino hacia la superioridad». Objetivo tácito que atribuye a Kaoru Inoue, político prooccidental e incansable reformador en los inicios del aperturismo del país, y que justifica el aparente sometimiento cultural a Occidente y el trasvase apresurado de los estilos foráneos. El vaticinio, que no esconde su raíz imperialista, se cumplirá después de la definitiva derrota de Japón en la II Guerra Mundial, como una ironía más del destino.

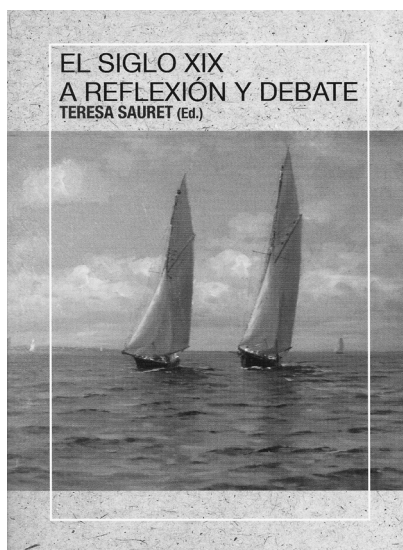
Kenzo Tange, abanderado de la tendencia brutalista, y la generación de arquitectos metabolistas que le sigue serán los encargados de poner a la arquitectura japonesa a la cabeza de la vanguardia mundial, escenificando el *sorpasso* en el marco futurista de los Juegos Olímpicos de Tokio de 1964 y de las Exposiciones Internacionales de Osaka (1970) y Okinawa (1975), donde el radicalismo de sus utópicas propuestas le permite «alcanzar el ansiado estado de rebasamiento superador» que anhelara el visionario político reformador de la etapa Meiji.

Finalmente, el capítulo dedicado a Isamu Noguchi, a su singular biografía de apátrida hijo de japonés y norteamericana y a su nomadismo vital, siempre a caballo entre las dos orillas, se convierte en la metáfora perfecta que resume las luces y las sombras del proceso de simbiosis, no siempre pacífico, entre ambos mundos. Su mitad americana refleja la fascinación de Occidente por lo exótico, por lo desconocido y en último término por los orígenes; mientras que su mi-

tad japonesa no es en absoluto ajena a la necesidad y al miedo que acompañan al traumático proceso de modernización del Japón. Del mismo modo que su obra, caracterizada por una especial sensibilidad con los materiales naturales, por un profundo respeto a la tradición artesanal y por su inequívoco compromiso con la modernidad, es la que mejor representa la complejidad del proceso de interacción entre Oriente y Occidente que el texto nos invita a descubrir. ■

■ **SAURET, Teresa (ed.), *El siglo XIX a reflexión y debate*, Málaga, Universidad de Málaga, 2013**

Laura Triviño Cabrera
Universidad de Málaga



El libro que presentamos es fruto de un simposio titulado *El siglo XIX a reflexión y debate*, que tuvo lugar en noviembre de 2011 en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, y cuyo objetivo fundamental era reivindicar el arte del siglo XIX, denostado durante buena parte del siglo XX. Para ello, y como bien señala en la introducción su editora la catedrática en la Universidad de Málaga, Teresa Sauret, «era el momento de hacer una parada reflexiva y acercarse a él desde la reflexión y el debate».

Y esa «reflexión y debate» pasaban por analizar las diferentes líneas de

investigación que se están desarrollando actualmente en torno al arte decimonónico, así como cuál es la manera que tiene la práctica docente de afrontar la enseñanza del arte de dicho siglo. Este es, sin lugar a dudas, uno de los aspectos más novedosos: la reflexión en torno a los dos aspectos del ámbito universitario, investigación y docencia. No son muchas las obras que se preocupen en pensar un siglo y una disciplina desde ambas facetas. Como bien señala el profesor Henares, «es necesario trasladar los avances del conocimiento histórico al campo de la educación en historia del arte, superar la disimetría que ofrecen en la actualidad la investigación, la producción académica y su proyección formadora».

En cuanto a su estructura, el libro se divide en diez capítulos, elaborados por investigadores de reconocido prestigio en el estudio del panorama artístico del siglo XIX. Como si de un debate real se tratara, merece especial mención, en primer lugar, la inclusión del texto de Julián Gállego de 1988, titulado «Imagen y texto histórico» y que funciona como punto de partida sobre la reflexión en torno al siglo XIX, dado que se trata de una de las figuras más importantes para el estudio de la historia del arte en nuestro país. Por otro lado, este capítulo expone perfectamente cuál era la visión de la pintura del siglo XIX y nos introduce ante la problemática en torno a la desvaloriza-

ción de la pintura de historia. Siguiendo con la reflexión en torno a la pintura, cabe destacar la participación del discípulo de Gállego, Carlos Reyero, catedrático de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, una de las máximas autoridades de la pintura del siglo XIX de nuestro país. En su capítulo, titulado «Líneas de investigación sobre la pintura del siglo XIX en España», presenta, con una asombrosa capacidad de síntesis, una multitud de autores/as que actualmente se han decantado por el estudio del arte del siglo XIX, desde diferentes tipos de publicaciones.

Si dos capítulos se centran fundamentalmente en la reflexión en torno a la pintura del siglo XIX, tres textos estarán dedicados a la historiografía. Ignacio Henares Cuéllar, catedrático de la Universidad de Granada, analiza «El arte del siglo XIX como modelo historiográfico en la formación del historiador del arte»; Mireia Freixa, catedrática de la Universitat de Barcelona, nos ilustra en «Nuevas miradas, nuevos temas sobre la historia del arte del siglo XIX en España», con una gran claridad expositiva, cómo se ha afrontado la enseñanza de la historia del arte del siglo XIX desde las diferentes publicaciones; y Nuria Rodríguez Ortega, profesora titular de la Universidad de Málaga, se decanta por la «Metahistoriografía y siglo XIX», donde intenta dar respuesta de manera brillante a un interrogante que la misma autora se

plantea: «¿Cuáles han sido las condiciones de existencia de la Historia del Arte en España?»

Pero si se abordan la pintura y la historiografía, falta un concepto importantísimo para completar esa reflexión y debate. Hablamos del patrimonio. Nuevamente, serán otros tres capítulos los que ahonden en este asunto. En primer lugar, Teresa Sauret, bajo el título «Difusión del patrimonio artístico decimonónico desde la temporalidad expositiva» nos explica, de manera ordenada y didáctica, de qué forma han mostrado las principales exposiciones de nuestro país el legado artístico del siglo XIX desde 1880 hasta la actualidad. Asimismo, hay que recalcar la originalidad de este enfoque, dado que hasta el momento, no se había afrontado dicha temática.

En segundo lugar, en «El patrimonio industrial, un legado del siglo XIX: su recuperación para usos culturales», desarrollado por Ascensión Hernández Martínez, profesora titular de la Universidad de Zaragoza, se analiza el cambio de conciencia que surge en torno al concepto de patrimonio industrial y las ventajas que pueden obtenerse tras su revalorización, a través del estudio de algunos casos. Por último, Francisco García Gómez, profesor titular de

la Universidad de Málaga, con «El patrimonio arquitectónico del XIX recuperado en Málaga: luces, claroscuros y sombras», explica errores y aciertos en la armonización de arquitectura decimonónica y moderna en Málaga.

Por último, es necesario mencionar los apartados centrados en dos disciplinas esenciales en la reflexión en torno al siglo XIX: el urbanismo y la museografía. José Miguel Morales Folguera, catedrático de la Universidad de Málaga, profundizará en «El urbanismo del siglo XIX. Una perspectiva desde la contemporaneidad», deteniéndose en el caso de Málaga. Por su parte, Jesús Pedro Lorente Lorente, catedrático de la Universidad de Zaragoza, nos sitúa ante la cuestión «De las casas-museo al efecto Orsay: viejos/nuevos museos especializados en arte del siglo XIX». Un capítulo muy ilustrativo sobre cómo el Museo de Orsay se convierte en paradigma postmoderno.

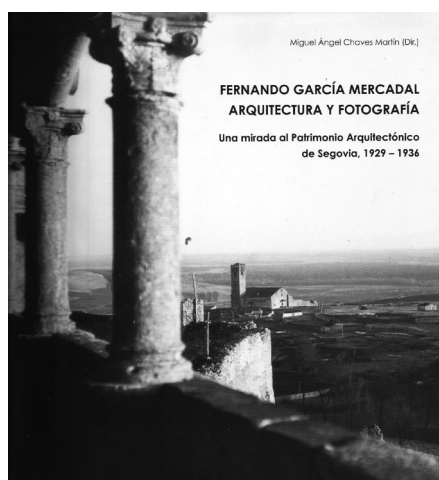
Estamos ante una obra enriquecedora, clara, necesaria y de obligada lectura para todas/os aquellas/os que nos dedicamos al estudio del arte del siglo XIX. Era necesario un libro que se detuviera y repensara cómo se estaba abordando el arte decimonónico en España, tanto en el ámbito de la investigación como en el de la docencia. ■

- **CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel (dir.), *Fernando García Mercadal: arquitectura y fotografía. Una mirada al Patrimonio Arquitectónico de Segovia, 1929-1936*, Madrid y Segovia, Universidad Complutense y Demarcación de Segovia del Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, 2011**

Igor Vera Vallejo
Universidad de Málaga

En el marco historiográfico tradicional sobre la arquitectura moderna, hoy afortunadamente en revisión, una publicación sobre el más celebrado introductor de la vanguardia racionalista en España dedicada a su incansable labor como fotógrafo del patrimonio arquitectónico posiblemente sólo admitiese una lectura: la obra ilustraría el cambio fundamental en el pensamiento arquitectónico de Fernando García Mercadal en los años treinta que justificaría la subsiguiente deserción hacia una práctica contaminada de citas historicistas. Esto es debido a la canonización de la dialéctica historiográfica dedicada a señalar la cesura entre la «década moderna» de García Mercadal, en los veinte, y su particular «vuelta al orden», sustanciada a través de un interés coyuntural por los valores atemporales de la arquitectura, por el patrimonio y la lección de la historia.

Este particular por supuesto responde a una norma general: lo cierto es que a la historiografía y a la teoría de la arquitectura moderna les ha cos-



tado procesar el alcance real de la escisión establecida dentro del Movimiento Moderno entre vanguardia y tradición, lo que no ha favorecido precisamente la digestión de la interrelación entre proyecto moderno y conservación patrimonial. Lo que hoy está sobre la mesa es en realidad la problemática general de la génesis historiográfica del Movimiento Moderno, toda vez que las narraciones fundacionales habían eclipsado el reconocimiento de sus de-

clinaciones regionales y contextuales. Diversas publicaciones en las últimas décadas vienen insistiendo en las complejidades del ejercicio de la modernidad y valorando aquellos planteamientos que fueron originados en contextos que a menudo discordaban con la ortodoxia del racionalismo funcionalista. Es decir, evidenciando la existencia de una modernidad alternativa, donde el funcionalismo no ha de quedar necesariamente adscrito a ortodoxias formalistas y en el que afloran continuamente la tradición y la histórica como componentes teóricos y proyectuales.

Esto obliga en el caso que nos ocupa a una nueva lectura crítica de la obra y el pensamiento en arquitectura de García Mercadal que se yuxtaponga a la historia selectiva de su compromiso con la modernidad. A sobreponerse definitivamente al discurso construido en los sesenta por Carlos Flores sobre Madrid y Cataluña como constituidoras de una primera periferia receptora de los modelos centrales internacionales de la vanguardia y sobre Mercadal como paradigma español de la modernidad, obviando todas sus heterodoxas dimensiones. El proceso de deconstrucción de la heroica imagen unilateral del arquitecto zaragozano –y de otros artífices de la llamada generación madrileña del 25– puso sobre la mesa el desdoblamiento metodológico y su actitud «historicista» a partir de los años treinta. El propio contexto

revisionista de los postulados del racionalismo internacional en la década de 1980 ha proporcionado las herramientas para el análisis crítico de las dimensiones menos canónicas del trabajo de Mercadal y la reivindicación de su «historia otra» (Delfín Rodríguez).

Es pues en este renovado marco historiográfico donde ha empezado a enfocarse el desempeño de García Mercadal como fotógrafo del patrimonio arquitectónico como una actividad no necesariamente oponible al proyecto moderno. Precisamente la obra que nos ocupa, dirigida por Miguel Ángel Chaves Martín, se presenta afín a la discursiva dedicada a señalar los intereses patrimoniales y el planteamiento de los usos modernos de la ciudad histórica dentro de la Escuela de Arquitectura de Madrid. El vasto legado fotográfico de Mercadal, compuesto por más de 9.000 imágenes que documentan sus intereses y viajes entre 1927 y 1936, culmina la nueva mirada disciplinar sobre el patrimonio basada en su estudio y reivindicación dentro de un contexto general de creciente sensibilización con el mismo, que determinó la creación en España de un primer aparato centralizado de tutela. Sin embargo, esta labor no manifiesta sólo un interés concreto por los elementos constitutivos de la tradición en arquitectura, que se situaría de trasfondo en el aparente giro dado por el arquitecto zaragozano en torno a 1932, justificado

con su famoso «GATEPAC o trabajo»; sino que también constituiría un medio para la reflexión sobre la lección de la historia en el proyecto moderno. Las fotografías de Mercadal, como antes sus dibujos, ilustran un interés por las arquitecturas anónimas, regionales y populares, que tensionó la relación dialéctica establecida entre tradición y modernidad en su obra y su pensamiento, que evita de facto la posibilidad de una cesura real en los mismos.

Estas cuestiones avalan la presencia de un capítulo fundamental firmado por Ángeles Layuno Rosas y dedicado a la rigurosa revisión historiográfica de la figura de García Mercadal, que enmarca su interés por las arquitecturas populares dentro del concepto, también patrimonial, que se tenía de la tradición en la escuela madrileña, como sustrato del proyecto moderno contextualista. La relectura propuesta por la autora continúa en el punto en que lo dejaron sus precedentes, pasando a valorar positivamente los componentes del sincretismo como rasgo del pensamiento y la metodología proyectual de Mercadal a lo largo de su trayectoria, descrita por fin como un *continuum* determinado por la dualidad entre vanguardismo y sensibilización patrimonial. Incluso en su «década moderna», y mientras proyectaba equipamientos cuya imagen debía expresar los cambios funcionales y estéticos de la ciudad moderna, las preocupaciones

de Mercadal por las preexistencias ambientales traducen un concepto evolutivo de la ciudad y el territorio alejado de la idea de la *tabula rasa*.

La evaluación del sincretismo que emerge del rescate apologético de esa otra historia de García Mercadal parte de sus reflexiones sobre lo vernáculo, vehiculadas a través del medio proyectual y del teórico, al que pertenecen sus fotografías. Dichas reflexiones se basan en una serie de conceptos cuya revisión historiográfica nos permite un conocimiento más amplio y preciso de la modernidad, y que son la base de la dialéctica en García Mercadal. Uno de estos conceptos es el de función, término polisemántico y supra-histórico cuya desidentificación con el de racionalismo permite su proyección en un nuevo binomio junto al de la tradición en arquitectura. Esta aparece en toda la obra de Mercadal, en un grado u otro, y no sólo como conciencia referida al estudio de los edificios históricos con carácter monumental, sino también de la arquitectura vernácula. Precisamente lo vernáculo, junto a la herencia clásica, viene reclamando recientemente su lugar en la formulación de la modernidad; en este sentido, Layuno Rosas se retrotrae a la génesis misma del funcionalismo durante la Ilustración para recordar su relación con el estudio de los modelos primitivos, naturales o vernáculos. Y recuerda que el mismo siglo XX buscó en lo vernáculo mediterráneo

las bases para una modernidad alternativa, antimaquinista; una modernidad contextual y espiritualizada que en España contó con el precedente humanístico de la generación del 98.

Esta historia paralela de la modernidad propia de las llamadas periferias que busca la continuidad de la historia y el contacto con la tradición enfrenta a la autora del capítulo con la tarea de revisar las distintas formas y usos de lo vernáculo como polo de tensión entre lo cultural específico y lo universal. La arquitectura mediterránea como modelo para la definición de una metodología proyectual moderna y racional había constituido una teoría que acompañó la propia expansión del racionalismo funcionalista por Europa, siendo en España absorbida por García Mercadal y posteriormente dentro del GATEPAC. Sin embargo, la conciencia de la artificiosidad del concepto de lo vernáculo mediterráneo y la posibilidad de valorar otras formas de arquitectura regional y popular, junto al clasicismo, conduciría definitivamente a formas alternativas de modernidad. Layuno sintetiza el proceso de revisión de las bases historiográficas de la modernidad a partir del estudio de las tensiones que se establecen entre universalismo y contextualismo en Mercadal a propósito de las múltiples formas de lo vernáculo. Su aportación a la discursiva sobre el peso concedido por los arquitectos madrileños al estu-

dio del contexto cultural se concreta en su propuesta de valoración del binomio arquitectura-geografía, yuxtapuesto al de arquitectura-técnica.

La valoración de lo vernáculo, de la tradición y la historia en la arquitectura de la modernidad requería por supuesto de una estimación previa de las mismas en términos patrimoniales. Aquí es donde la figura de García Mercadal descuella por su aportación pionera al estudio y reivindicación patrimonial de las arquitecturas anónimas, y del paisaje y los entornos a ellas asociados, en paralelo a la valoración de lo mediterráneo como sustrato en la génesis del racionalismo arquitectónico. Dicha aportación prefigura su actividad como fotógrafo del patrimonio, cuyo acercamiento, una vez argumentada la posibilidad de su interrelación con el proyecto moderno, constituye el núcleo generatriz de la publicación; en realidad, un motivo más para descubrir la poliédrica personalidad de Mercadal. La sucesión de fotografías sobre el patrimonio arquitectónico segoviano tiene aquí el valor de ilustrar tanto una incipiente preocupación por el mismo como la lección de la historia y la tradición aprovechable por el proyecto moderno.

En la valoración y estudio de este legado fotográfico se ha optado por dedicar un capítulo al análisis de las relaciones entre la fotografía y la arquitectura en Europa, firmado por Pilar

Aumente Rivas. Aquí se desglosa el carácter documental de la actividad desarrollada por García Mercadal, donde la imagen es un medio para destacar y documentar los elementos arquitectónicos, pero también los ambientes, el valor de los conjuntos urbanos y rurales en su globalidad. La fotografía sirve en definitiva para preservar la memoria de una realidad en transformación, trayendo al primer plano la propia visión del arquitecto, su manera de entender el hecho arquitectónico e interpretar la realidad. También certifica la importancia adquirida por el viaje como elemento para la transmisión de la cultura, que en Mercadal no sólo tiene por objeto la recepción de las nuevas tendencias de la arquitectura, sino también el conocimiento de lo popular, de la arquitectura anónima, vernácula y primitiva.

El libro se completa con el catálogo de las más de 600 fotografías de Segovia y su provincia realizadas por García Mercadal entre 1929 y 1936, contextualizado por un capítulo dedicado a la relación pormenorizada de los distintos periplos del arquitecto por la provincia castellanoleonesa, escrito por el director de la publicación, Miguel Ángel Chaves Martín. Estos viajes tenían por motivo las sucesivas visitas al amigo y compañero de la Escuela de Madrid, Emilio Moya Lledós, arquitecto conservador de zona. Las imágenes documentan los intereses y preocupaciones de Mercadal por el patrimonio arquitectónico y los contextos urbanísticos, mostrando las transformaciones y alteraciones de usos y una predilección por el detalle constructivo, por el elemento singular o deteriorado. ■

